

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva

Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Moraes Hanriot

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Alberico Alves da Silva Filho, Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ester Eliane Jeunon; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.

Endereço: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom José Gaspar, 500 - Subsolo do Prédio 6 (Antiga SEC) Coração Eucarístico • Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4792 • CEP 30.535-901 • E-mail: editora@pucminas.br.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenadora: Terezinha Taborda Moreira

Colegiado: Terezinha Taborda Moreira, Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.

CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS

Coordenadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes

Capa: Miguel Antunes Caldeira

Diagramação: Miguel Antunes Caldeira e Mariana Hilbert Ribeiro

Imagem da capa: wikiart.org

Revisão: Julia Magalhães; Ev'Angela Batista Barros; Bruna Maira Soares Santos; Bruno Guilherme da Silveira Lima; Bruno Henrique Germano; Miranda Curvelo; Carolina de Barros Tepedino; Carolina Silva Diniz; Cristiane Santos Pereira Flores; Débora Alves da Silva; Gleycy Lourayne Santos Rocha; Leticia Kellem Vasconcelos Sena; Pedro Henrique Gomes; Priscila Jesus Silva; Taís Fernanda Silva Santos

Endereço: Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901.
Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • E-mail:
cespuc@pucminas.br ou scripta.pucminas@gmail.com

SCRIPTA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da
PUC Minas

Escrita de autoria feminina contemporânea

Organizada por

Priscila Campello (PUC Minas)

Rebecca Atencio (Tulane University)

Pauline Kaldas (Hollins University)



CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO BRASILEIROS
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS

C CAMÕES
INSTITUTO
DA COOPERAÇÃO
E DA LÍNGUA
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS



Scripta é uma publicação quadrimestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística, o que se indica no subtítulo: I. Linguística e Literatura. II - Língua. III - Literatura.

Comissão de publicações:

Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Editora da revista **Scripta** de Linguística: Juliana Alves Assis

Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira

Conselho Editorial da Scripta:

Acesse: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/about/editorialTeam>

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap, Dialnet, Redib, Diadorim, WorldCat, EZB, CIRC, Erihplus, MIAR.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas,
2023.

E-ISSN 2358-3428

Quadrimestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua
portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa
de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-
brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Editorial

Perspectivas globais sobre a literatura de autoria feminina
Priscila Campello, Rebecca Atencio e Pauline Kaldas.....9

Global Perspectives on Women's Writing
Priscila Campello, Rebecca Atencio e Pauline Kaldas.....9

Dossiê Temático

Violência psicológica na literatura contemporânea:
cenas do invisível
Daniel Almeida Machado e Angela Maria Guida 18

Compor *com*: cruzar vozes no campo da escrita
Luciële Bernardi de Souza e Luciane Bernardi de Souza 50

Minha casa é onde estou: escrevivência, identidade e
decolonialidade em Igiaba Scego
Daniela Araújo Virgens e Adriana de Borges Gomes 80

A escrita de Sally Rooney e as convergências com o *Flâneur*
Andressa do Nascimento Gonçalves.....111

‘Vó, a senhora é lésbica?’: Heterossexualidade compulsória e
lesbianidades plurais em Natalia Borges Polezzo
Larissa Dias Barbosa..... 135

‘Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre’ de Esterçilia Simanca Pushaina - o nome próprio como território <i>Tatiane Silva Santos e Shirlene Rohr de Souza</i>	163
O gótico contemporâneo: maternidade às avessas no conto “Conservas”, de Samanta Schweblin <i>Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e Marisa Martins Gama-Khalil</i>	188
Ângela Lopes Galvão e Celinha: mulheres pioneiras de <i>Cadernos Negros</i> <i>Ricardo Silva Ramos de Souza</i>	217
Há que guardar a poesia: o instante e a natureza em Lenilde Freitas <i>Tháisa Rochelle Pereira Martins e José Hélder Pinheiro Alves</i>	246
A representação da figura feminina na poesia de Ida Vitale <i>Ana Carolina Oliveira Freitag</i>	272
Notas do teatro do absurdo em <i>As aves da noite</i> , de Hilda Hilst <i>Ana Cristina Steffen</i>	298
A quebra do horizonte de expectativas sobre as obras literárias de mulheres negras caribenhas <i>Jhonnatas dos Santos Sousa, Alcione Correa Alves, Cristiane Viana da Silva Fronza</i>	324

Textos criativos

Um teto mais amplo: um diálogo com Virginia Woolf sobre a presença acadêmica feminina no sertão-norte brasileiro

Jorge Luiz Adeodato Junior e Joana Dávila Jovino Farias.....353

Excerto de *You Are My Life*

Pauline Kaldas.....376

Poemas

Lisa Suhair Majaj.....380

Seção livre

Notas para uma análise da relação entre corpo e autoria no campo quadrinístico

Lucas Piter Alves Costa390

Análise multimodal da obra *Vozes no Parque*: quando texto verbal e visual se unem para a construção dos sentidos

Patricia Michelotti e Graziela Frainer Knoll416

Resenhas

Ana Martins Marques risca o silêncio

Pamela Nogarotto.....447

Efeitos feministas na nova geração de poetisas brasileiras: *As 29 poetisas hoje*

Táís Bravo Cerqueira453

Editorial

Perspectivas globais sobre a literatura de autoria feminina

Priscila Campello*

Rebecca Atencio**

Pauline Kaldas***

Ao comparar as narrativas escritas por homens aos textos desenvolvidos por mulheres, Isabel Allegro de Magalhães, em seu livro intitulado *O sexo dos textos*, destaca que o que difere uma obra de outra é justamente a perspectiva autoral. Ela discorre que as mulheres

viveram, portanto, a experiência de outro ponto de vista, e essa será uma das razões pelas quais as suas narrativas se mostram tão claramente diferentes. Mas, por outro lado, essa diferença no ponto de vista tem a ver com algo de mais permanente: com uma percepção e uma atenção que as mulheres, pela sua história, foram levadas a desenvolver (Magalhães, 1995, p.30).

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realizou doutorado sanduiche na Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill (EUA). Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa e graduação em Letras – habilitação Inglês, ambos também pela UFMG. Professora adjunta de literaturas em língua inglesa no Curso de Letras da PUC Minas desde 2001 e professora do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma instituição desde 2013. Desenvolve pesquisa na área de literatura de autoria feminina, literaturas de imigrantes nos Estados Unidos, tradução de texto literário. Coordena os grupos de pesquisa “Gato sem rabo: literatura de autoria feminina” e “Filhos do exílio: sujeitos e espaços desestabilizados na escrita de autoria feminina contemporânea”.

** Doutora e professora livre-docente de Estudos Brasileiros da Universidade de Tulane, nos Estados Unidos. Em 2014, publicou o livro *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil* pela University of Wisconsin Press. Atualmente, ela está completando um novo livro sobre feminismo no Brasil contemporâneo. É co-editora da revista acadêmica *Luso-Brazilian Review*, a mais antiga revista focada no Brasil nos Estados Unidos, sediada na Universidade de Wisconsin-Madison. Também serviu duas vezes como integrante eleita do comitê executivo da BRASA (Associação de Estudos Brasileiros).

***Pauline Kaldas é autora de *The Measure of Distance* (romance), *Looking Both Ways* (ensaios), *The Time Between Places* (contos), *Cartas do Cairo* (memórias de viagem), e *Egyptian Compass* (poesia), assim como do livro didático, *Writing the Multicultural Experience*. Também é co-editora das antologias *Dinarzad's Children: An Anthology of Contemporary Arab American Fiction* e *Beyond Memory: An Anthology of Contemporary Arab American Creative Nonfiction*. Foi premiada com uma bolsa de estudos em ficção da Virginia Commission of the Arts e foi escritora residente no programa MacDowell Colony, no Virginia Center for the Creative Arts, no The Writers' Colony at Dairy Hollow e no Green Olive Arts em Marrocos. Atualmente é professora de Literatura e Escrita Criativa na Hollins University.

Partindo dessa premissa, o presente volume tem como foco a escrita de autoria feminina contemporânea que abrange uma perspectiva multicultural e global. Nosso objetivo é abarcar textos de diferentes gêneros de escritoras brasileiras ou estrangeiras, que abordem temáticas de ordens diversas, desde uma visão bem micro e local até questões globais/internacionais e multiétnicas. Nosso intuito é apresentar possibilidades que incluam análises literárias ou textos criativos desde que o ponto de partida seja a autoria exclusivamente feminina.

Dessa forma, organizamos o nosso dossiê a partir de dois vieses. O primeiro considera os gêneros literários propostos e o segundo o local de origem das autoras dos textos. Começamos com a prosa, passamos pela poesia e pelo teatro. Partimos das Américas (Brasil e Estados Unidos), passamos por África e Europa, e voltamos ao ponto de partida (América do Sul e Caribe). Queríamos apontar para a diversidade e universalidade das propostas, perpassando pelos mais variados temas relacionados diretamente ao feminino e/ou ao lugar subalternizado que a mulher ocupa, como maternidade, escrevivência, decolonialidade, sexualidade, violência, *gaslighting*, identidade, corpo e patriarcado, entre outros. Vale ressaltar, no entanto, que algumas temáticas encontradas aqui extrapolam a questão do feminino e versam também sobre questões que não dizem respeito unicamente ao gênero feminino/masculino, mas que são universais, como a questão da raça, o conceito de estereótipo, o caminhar do *flâneur*, uma obra do teatro do absurdo.

Do ponto de vista teórico, nosso dossiê também é múltiplo, universal e diverso. Os artigos apresentados aqui incluem uma gama de estudiosos, referências nacionais e internacionais de várias áreas das Humanidades e das Ciências Sociais –

Literatura, Filosofia, História, Sociologia –, tais como: Adrienne Rich, Ángel Rama, Antonio Candido, bell hooks, Conceição Evaristo, Édouard Glissant, Félix Guattari, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze, Grada Kilomba, Hélène Cixous, Homi Bhabha, Lélia Gonzalez, Luce Irigaray, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Michelle Perrot, Octavio Paz, Patricia Hill Collins, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Zygmunt Bauman, Walter Benjamin.

O primeiro bloco do nosso dossiê é composto por quatro artigos que analisam textos em prosa, mais especificamente romances ou gêneros afins. Começamos com “Violência psicológica na literatura contemporânea: cenas do invisível”. Os autores Daniel Almeida Machado e Angela Maria Guida começam chamando atenção para o abuso psicológico como tema recorrente na literatura feminina que remonta pelo menos ao século XIX. Sua análise comparativa de *Na casa dos sonhos*, da autora norte-americana Carmen Maria Machado, e *Com todo o meu ressentimento*, da romancista brasileira Bruna Maia, destaca como uma nova geração de escritoras está abordando este assunto difícil em um contexto de crescente visibilidade jurídica e social. Em segundo lugar, “Compor *com*: cruzar vozes no campo da escrita” examina a dimensão co-autoral de *No canto dela*, coescrito por Ana Kiffer e Marie-Aude Alia, do Brasil e do Togo respectivamente. Como as autoras Luciéle Bernardi de Souza e Luciane Bernardi de Souza argumentam, esta prosa colaborativa inova um modo alternativo de escrita que desafia as convenções da autoria ocidental.

A seguir, em “*Minha casa é onde estou*: escrevivência, identidade e decolonialidade em Igiaba Scego”, Daniela Araújo Virgens e Adriana de Borges Gomes recorrem a teóricos como

Merleau-Ponty, Zygmunt Bauman e Aníbal Quijano para oferecer uma leitura decolonial de *Minha casa é onde estou*, da escritora ítalo-somali Igiaba Scego. Lendo o romance pelas lentes do conceito de *escrevivência* de Conceição Evaristo, as autoras postulam que Scego usa sua escrita para revelar histórias ocultas diante da colonialidade do poder e do fascismo. O artigo final deste bloco, “A escrita de Sally Rooney e as convergências com o *Flâneur*”, explora a estética de caminhar na cidade de Dublin em dois romances de Rooney, *Conversas entre amigos* e *Pessoas normais*. Adotando uma abordagem fenomenológica com base em vários teóricos, a autora Andressa do Nascimento Gonçalves interpreta os protagonistas como exemplificando o que Lauren Elkin chama de “a perspectiva flâneuse”.

No segundo bloco, permanecemos com a narrativa em prosa, porém trazemos três artigos que analisam contos. O primeiro é “‘Vó, a senhora é lésbica?’: Heterossexualidade compulsória e lesbianidades plurais em Natalia Borges Polesso” de Larissa Dias Barbosa. Os autores baseiam-se no trabalho de várias teóricas feministas do lesbianismo ao analisar a intertextualidade do conto com *A Metamorfose* de Kafka. A seguir temos “‘Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre’ de Esterçilia Simanca Pushaina - o nome próprio como Território”, de Tatiane Silva Santos e Shirlene Rohr de Souza. Na sua análise decolonial do conto, estas colaboradoras mostram como a autora, indígena wayuu, denuncia práticas comuns do governo colombiano, incluindo a padronização forçada dos nomes e datas de nascimento do povo wayuu. E por último está “O gótico contemporâneo: maternidade às avessas no conto ‘Conservas’, de Samanta Schweblin.” Nele,

as autoras Fabianna Simão Bellizzi Carneiro e Marisa Martins Gama-Khalil argumentam que as narrativas góticas de hoje, como a de Schwebelin, preservam algumas convenções góticas (como a poética da angústia) enquanto dispensam outras (como fantasmas, terror e sangue).

No terceiro bloco, adentramos o campo poético com três artigos que tratam da poesia de autoria feminina. O primeiro deles é “Ângela Lopes Galvão e Celinha: mulheres pioneiras de *Cadernos Negros*”. Nele, o autor Ricardo Silva Ramos de Souza analisa os dois poemas “Retração” e “Interrogatório” com o objetivo de trazer maior atenção crítica a essas duas poetisas negras pouco reconhecidas, Galvão e Celinha (Célia Aparecida Pereira), respectivamente. No artigo seguinte, “Há que guardar a poesia: o instante e a natureza em Lenilde Freitas”, os autores Thaísa Rochelle Pereira Martins e José Hélder Pinheiro Alves examinam o mundo natural e o tempo como elementos fundacionais que informam as imagens líricas da poesia de Lenilde Freitas. E, finalmente, em “A representação da figura feminina na poesia de Ida Vitale”, Ana Carolina Oliveira Freitag apresenta a trajetória da importante poeta uruguaia Ida Vitale, analisando os poemas “Uma Mulher” e “Fortuna” como exemplares da sua obra.

O último bloco encerra-se com dois artigos distintos. Um concentra-se em uma peça teatral, já o outro tem como foco a escrita feminina negra no Caribe. Em “Notas do teatro do absurdo em *As aves da noite*, de Hilda Hilst”, Ana Cristina Steffen examina uma das oito obras teatrais de Hilst, apontando aspectos da peça que correspondem a elementos do Teatro do Absurdo teorizado por Martin Esslin. Por último, em “A quebra do horizonte de expectativas sobre as obras literárias de mulheres negras caribenhas”, Jhonnatas

dos Santos Sousa baseia-se no trabalho de vários teóricos para destacar como as escritoras negras caribenhas expõem estereótipos e o papel destes no discurso discriminatório.

Além dos doze artigos com análises literárias que compõem o dossiê neste volume, propusemos a inclusão de textos criativos também, conforme anunciado anteriormente. O primeiro é o ensaio “Um teto mais amplo: um diálogo com Virginia Woolf sobre a presença acadêmica feminina no sertão-norte brasileiro”. Nele, Jorge Luiz Adeodato Junior e Joana Dávila Jovino Farias tomam como inspiração o clássico ensaio de Virginia Woolf de 1929, “Um teto todo seu”, reimaginando sua premissa sob a perspectiva de uma jovem brasileira que está iniciando sua carreira em uma universidade pública do Nordeste brasileiro. Seu texto não apenas destaca a relevância contínua das observações de Woolf um século depois no contexto brasileiro, mas também nos convida a refletir sobre os obstáculos enfrentados pelas jovens brasileiras que embarcam em carreiras literárias.

Em seguida apresentamos um excerto da novela, ainda inédita, intitulada *You Are My Life*, da escritora egípcia-estadunidense Pauline Kaldas, que retrata o entrelaçamento do ato de cozinhar com os movimentos da dança das personagens ao som da música egípcia. São trechos muito sensoriais, imagéticos, trazidos de forma bastante descritiva e poética. Temos ainda poemas da autora palestina-estadunidense Lisa Suhair Majaj, cuja temática focal é a atual condição do povo palestino diante das atrocidades perpetradas por Israel desde outubro de 2023.

Fechamos nossa revista com dois artigos na Seção Livre que também dialogam com a questão do feminino. O primeiro deles é “Notas para uma análise da relação entre corpo e autoria no campo quadrinístico”. Nele, o autor Lucas Piter Alves Costa

insere as histórias em quadrinhos nos debates acadêmicos sobre questões de autoria. Baseando-se em Foucault, o autor explora o papel que o corpo desempenha no caso da quadrinista Laerte Coutinho, que fez sua mudança de gênero sem alterar seu nome autoral. Em seguida, em “Análise multimodal da obra *Vozes no Parque*: quando texto verbal e visual se unem para a construção dos sentidos”, Patricia Michelotti aplica as metafunções da *Gramática do Design Visual* ao estudo de imagens em livros infantis, particularmente *Vozes no Parque*, de Anthony Browne.

Duas resenhas fecham o número. Ambas discutem a poesia escrita por mulheres no Brasil, a saber: “Ana Martins Marques risca o silêncio” e “Efeitos feministas na nova geração de poetisas brasileiras: *As 29 poetisas hoje*”. A primeira resenha concentra-se na obra *Risque esta palavra* da poeta mineira Ana Martins Marques à luz da teoria do Contemporâneo de Giorgio Agamben. Há um diálogo também com a crítica trazida por Wilberth Salgueiro. Já a segunda resenha, sobre a obra de Heloisa Buarque de Hollanda, examina as transformações do campo literário em relação ao lugar ocupado pelas mulheres, através de uma análise que reflete sobre a diversidade geográfica, cultural e étnica das autoras incluídas na antologia.

Nosso objetivo com esta edição da **Scripta** foi reunir um grupo singular de vozes femininas de diferentes partes do mundo, representando uma variedade de formas e abordagens literárias. Ao justapor artigos e textos criativos de escritoras que normalmente não são examinadas em conjunto, esperamos que esta compilação estimule novos diálogos e formas de pensar sobre como as mulheres estão remodelando o campo literário. Assim sendo, convidamos nossos leitores a mergulhar neste conjunto de textos, criteriosamente selecionados, que compõem

este volume. Podemos afirmar que certamente ele exprime perspectivas diversas e relevantes sobre textos de autoria feminina. Desejamos que sua leitura seja instigante e proveitosa, assim como foram para nós.

As organizadoras.

Global Perspectives on Women's Writing

Priscila Campello*

Rebecca Atencio**

Pauline Kaldas***

When comparing narratives written by men to those composed by women, Isabel Allegro de Magalhães, author of *The Sex of Texts*, argues that what differentiates the two is precisely the author's perspective. Referring to women in particular, she writes:

They therefore lived the experience from another point of view, and this is one of the reasons why their narratives are so clearly different. But, on the other hand, this difference in viewpoint has to do with something more permanent: with a perception and attention that women, due to their history, were led to develop (Magalhães, 1995, p.30, our translation).

* Professor of Literature in the Course of Languages and Literature at PUC Minas and in the Postgraduate Program in Portuguese Language and Literatures at the same institution. She has a degree in English from UFMG (Federal University of Minas Gerais, Brazil), a Master's degree in English Literature and a Doctorate in Comparative Literature from UFMG as well and was a visiting scholar at the University of North Carolina at Chapel Hill (USA). She has been developing research in the areas of women's writing, immigrant literature in the United States, and translation of immigrant literature.

** Associate professor of Brazilian Studies at Tulane University. In 2014, she published the book *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil* with the University of Wisconsin Press. She is currently completing a new book on feminisms in contemporary Brazil. In addition, she is co-editor of the academic journal *Luso-Brazilian Review*, the oldest academic journal focused on the Lusophone world in the United States, based at the University of Wisconsin-Madison, and she has also served twice as an elected member of the executive committee of BRASA (Brazilian Studies Association).

*** Author of *The Measure of Distance* (novel), *Looking Both Ways* (essays), *The Time Between Places* (stories), *Letters from Cairo* (travel memoir), and *Egyptian Compass* (poetry), as well as the textbook, *Writing the Multicultural Experience*. She is also the co-editor of *Dinarzad's Children: An Anthology of Contemporary Arab American Fiction and Beyond Memory: An Anthology of Contemporary Arab American Creative Nonfiction*. She was awarded a fellowship in fiction from the Virginia Commission for the Arts and has been in residency at MacDowell, the Virginia Center for the Creative Arts, The Writers' Colony at Dairy Hollow, and Green Olive Arts in Morocco. She is Professor of English and Creative Writing at Hollins University.

Building upon such a premise, this volume focuses on contemporary women's writing that encompasses a multicultural and global perspective. Our objective is to bring together texts of different genres by women writers—from Brazil and around the world—who address different themes, from a very micro and local view to global/international and multi-ethnic issues. Our intention is to present possibilities that include literary analyses as well as creative texts for which the starting point is women's authorship.

With this in mind, we organized our dossier from two perspectives. The first considers the proposed literary genres and the second the place of origin of the authors of the texts. We started with prose, then poetry, and on to theater. We started in the Americas (Brazil and the United States), passed through Africa and Europe, and returned to our starting point (South America and the Caribbean). We wanted to highlight the diversity and universality of the proposals, covering the most varied themes directly related to the feminine and/or the subordinated place that women occupy, such as motherhood, writing, decoloniality, sexuality, violence, *gaslighting*, identity, body, and patriarchy, among others. It is worth highlighting, however, that some themes found here go beyond the issue of the feminine and also deal with issues that do not only concern gender, but intersect with other question such as race, stereotyping, the literary figure of the flaneur, and the theatre of the absurd.

From a theoretical point of view, our dossier is also multiple and diverse. The articles presented here engage with a range of theorists, national and international references from various areas of the Humanities and Social Sciences (Literature, Philosophy, History, Sociology), such as Adrienne

Rich, Ángel Rama, Antonio Candido, bell hooks, Conceição Evaristo, Édouard Glissant, Félix Guattari, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze, Grada Kilomba, Helene Cixous, Homi Bhabha, Lelia Gonzalez, Luce Irigaray, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Michelle Perrot, Octavio Paz, Patricia Hill Collins, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Zygmunt Bauman, Walter Benjamin.

The first section of our dossier consists of four articles that analyze works of prose, especially novels. We start with “Psychological Violence in Contemporary Literature: Scenes of the Invisible.” In it, the authors Daniel Almeida Machado and Angela Maria Guida begin by drawing attention to psychological abuse as a recurring theme in women’s literature dating back to at least the nineteenth century. From there, their comparative analysis of *In the Dream House* by US author Carmen Maria Machado and *With All My Resentment* by Brazilian novelist Bruna Maia highlights how a new generation of women writers are engaging with this difficult subject in a context of increasingly legal and social visibility. Second, “Compose *With*: Crossing Voices in the Body of Writing” examines the co-authorial dimension of *Her Corner*, written by Ana Kiffer and Marie-Aude Alia, from Brazil and Togo respectively. As authors Luciéle Bernardi de Souza and Luciane Bernardi de Souza argue, this collaborative prose innovates an alternative mode of writing that challenges the conventions of Western authorship.

Next, in “*My Home Is Where I Am*: Writing, Identity and Decoloniality in Igiaba Scego,” Daniela Araújo Virgens and Adriana de Borges Gomes draw on theorists such as Merleau-Ponty, Zygmunt Bauman, and Aníbal Quijano to offer a decolonial reading of Italian-Somali writer Igiaba Scego’s *My*

Home Is Where I Am. Reading the novel through the lens of Conceição Evaristo's concept of *Escrevivência*, the authors posit that Scego uses her writing to uncover hidden stories in the face of the coloniality of power and fascism. The final article in this section, "The Wrinting of Sally Rooney's and Convergences with the *Flâneur*," explore the aesthetics of walking in the city of Dublin in Rooney's novels *Conversations among Friends* and *Normal People*. Taking a phenomenological approach drawing on various theorists, author Andressa do Nascimento Gonçalves reads the protagonists as exemplifying what Lauren Elkin calls the "flâneuse perspective."

In the second section, we continue with prose narrative, but this time examining the short story, which is the focus of the following three articles. The first is Larissa Dias Barbosa's "'Grandma, Are You a Lesbian?': Compulsory Heterosexuality and Plural Lesbian Existences in Natalia Borges Polesso" In it, the authors draw on the work of various feminist theorists of lesbianism in analyzing the story's intertextuality with Kafka's *The Metamorphosis*. Next we have "'Declaring Not Knowing How to Sign, Born December 31st' by Estercilia Simanca Pushaina: The Proper Name as Territory," by Tatiane Silva Santos and Shirlene Rohr de Souza. As these contributors show through their decolonial analysis of the story, the Wayuu indigenous author denounces common practices by the Colombian government, including the forced standardization of Wayuu people's names and birth dates. And last but not least in this section is "The Contemporary Gothic: Backwards Motherhood In The Shortstory "Conservas", by Samanta Schweblin.

In it, authors Fabianna Simão Bellizzi Carneiro and Marisa Martins Gama-Khalil argue that a new generation of Gothic

narratives like Schweblin's preserve some Gothic conventions (such as the poetics of anguish) while dispensing with others (such as ghosts, terror, and blood).

In the third section, we come to three articles that deal with poetry written by women. The first of them is "Ângela Lopes Galvão and Celinha: Pioneering Women of Cadernos Negros", deals with poetry written by black women. Author Ricardo Silva Ramos de Souza analyzes two poems, "Retraction" and "Interrogation," with the goal of bringing greater critical attention to these two underrecognized Black women poets, Galvão and Celinha (Célia Aparecida Pereira), respectively. In "Poetry Must be Kept: The Instant and Nature in Lenilde Freitas," authors Thaísa Rochelle Pereira Martins and José Hélder Pinheiro Alves examine the natural world and time as foundational elements that inform the lyrical imagery in Lenilde Freitas's poetry. And finally, in "The Representation of the Female Figure in Ida Vitale's poetry," Ana Carolina Oliveira Freitag analyzes the poems "A Woman" and "Fortune" and presents an overview of this important Uruguayan poet's career.

The last section concludes with two very different articles, one focusing on a theatrical play, and the other on black female writing in the Caribbean. In "Notes of the Theater of the Absurd in *The Birds of the Night* by Hilda Hilst," Ana Cristina Steffen examines one of Hilst's eight theatrical works, pointing out aspects of the play that correspond with elements of the Theatre of the Absurd as theorized by Martin Esslin. Lastly, in "Breaking the Horizon of Expectations Regarding the Literary Works of Black Caribbean Women," Jhonnatas dos Santos Sousa draws on the work of several theorists to highlight the ways in which

black Caribbean women writers challenge stereotypes and expose their role in discriminatory discourse.

In addition to the twelve articles of literary criticism that make up the dossier in this volume, we have included creative texts as well. The first is the essay “A Much Larger Room: A Dialogue with Virginia Woolf on a Young Woman’s Experience in Northeast Brazil Academia”. In it, Jorge Luiz Adeodato Junior and Joana Dávila Jovino Farias take as their inspiration Virginia Woolf’s classic 1929 essay “A Room of One’s Own” (translated into Portuguese as “Um teto todo seu,” or literally as a *ceiling* of one’s one) reimagining its premise from the perspective of a young Brazilian woman who is just starting out her career at a public university in the Brazilian Northeast. Not only does their text highlight the continued relevance of Woolf’s observations a century later in the Brazilian context, it also invites reflection on the hurdles faced by young Brazilian women embarking on literary careers.

Below we present an excerpt from the novel, still unpublished, entitled *You Are My Life*, by Egyptian-American writer Pauline Kaldas, which portrays the intertwining of the act of cooking with the characters’ dance movements to the sound of Egyptian music. These are very sensorial, imagery excerpts, presented in a very descriptive and poetic way. We have also included poems by Palestinian-American author Lisa Suhair Majaj, whose focal theme is the current condition of the Palestinian people in the face of the atrocities perpetrated by Israel since October 2023.

We close with two articles in the Free Section that also discuss questions of women and gender. The first of these is “Notes for an Analysis of the Relationship between Corpority

and Authority in the Field of Comics.” In it, Lucas Piter Alves Costa inserts comic books into scholarly debates over questions of authorship. Drawing on the work of Foucault, the author explores the role that the body plays in the case of comic book artist Laerte Coutinho, who famously changed gender while retaining her authorial name. Then, in “Multimodal Analysis of the Book *Voices in the Park: When Verbal and Visual Text Come Together to Construct Meanings*” Patricia Michelotti applies the metafunctions of *Visual Design Grammar* to the study of images in children’s books, particularly Anthony Browne’s *Voices in the Park*.

There are also two reviews that discuss poetry written by women in Brazil, namely: “Ana Martins Marques Scratches the Silence” and “Feminist Effects on the New Generation of Brazilian Poets: *The 29 Poets Today*.” The first review focuses on the work *Cross Out This Word* by Minas Gerais poet Ana Martins Marques in the light of Giorgio Agamben’s theory of the Contemporary. There is also a dialogue with the criticism of Wilberth Salgueiro. The second review, on the work of Heloisa Buarque de Hollanda, examines transformations in the literary field relating to the place occupied by women through an analysis that reflects on the geographic, cultural and ethnic diversity of the authors included in the anthology.

Our goal with this issue of *Scripta* was to bring together a unique group of women’s voices from different parts of the world representing a range of literary forms and approaches. By juxtaposing essays and creative works by writers who are not typically examined together, we hope that this collection will spur new dialogues and ways of thinking about how women are reshaping the literary field. Therefore, we invite our readers

to delve into this set of carefully selected texts that make up this volume. We can say that it certainly represents diverse and relevant perspectives on texts written by women. We hope your reading is thought-provoking and useful, just as it was for us.

The organizers.

Dossiê Temático

Violência psicológica na literatura contemporânea: cenas do invisível

Daniel Almeida Machado*

Angela Maria Guida**

Resumo

No âmbito jurídico e social, somente no século XXI é que se passa a reconhecer o abuso mental e psíquico como uma forma de violência, sobretudo contra mulheres, denominada de violência psicológica. No universo ficcional, entretanto, e aqui destacamos a literatura, a questão já era abordada de modo indireto pelo menos desde o século XIX, dando indícios da existência dessa violência de difícil percepção, do campo do simbólico, que viria a ser nomeada tempos depois. Hoje, a discussão permeia a obra de diversas literaturas ao longo do globo, em especial, na escrita feita por mulheres. Nessa perspectiva, pretendemos demonstrar a presença da violência psicológica na literatura de autoria feminina contemporânea em duas obras: em *Na casa dos sonhos*, da norte-americana Carmen Maria Machado, e em *Com todo o meu rancor*, da brasileira Bruna Maia.

Palavras-chave: *gaslighting*; literatura de autoria feminina contemporânea; Carmen Maria Machado; Bruna Maia.

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutorando do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens pela UFMS. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8286-1212>

** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutora em Ciência da Literatura e docente do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens pela UFMS. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>

Psychological violence in contemporary literature: scenes of the invisible

Abstract

In the legal and social sphere, it was only in the 21st century that mental and psychological abuse was recognised as a form of violence, especially against women, known as psychological violence. In the fictional universe, however, and here we highlight literature, the issue had already been indirectly addressed at least since the 19th century, giving signs of the existence of this imperceptible violence, of the symbolic field, which would come to be named later. Today, the discussion permeates the work of various literatures across the globe, especially in writing done by women. In this perspective, we want to demonstrate the presence of psychological violence in contemporary women's literature in two works: *In the dream house*, by the American author Carmen Maria Machado, and *Com todo o meu rancor*, by the Brazilian author Bruna Maia.

Keywords: *gaslighting*; contemporary women's literature; Carmen Maria Machado; Bruna Maia

– *Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.* (Clarice Lispector, 1998a, p. 60)

A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível. (Michel Foucault, 2009, p. 225)

Introdução

É evidente, desde Platão e Aristóteles, que a literatura é um discurso de representação, e que sua forma (matéria) concretiza um conteúdo que provém das ações humanas e do social, mesmo quando o humano não está ali representado. É essa a ideia bem sintetizada por Roland Barthes em sua aula inaugural, no *Collège de France*, em 1977, ao afirmar que a literatura possuiria três grandes saberes, os quais o pensador francês nomeia com três conceitos gregos: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. Para Barthes, a literatura é *mathesis*, pois “assume muitos saberes” (Barthes, 2007, p. 17), pincelando literariamente o mundo e iluminando-nos indiretamente com um conhecimento ainda a ser descoberto, pois “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e para corrigir essa distância é que a literatura nos importa” (Barthes, 2007, p. 18). É *mimesis*, porque “a literatura se afaina na representação de alguma coisa” (Barthes, 2007, p. 21), isto é, o real. No entanto, uma vida representada pela literatura jamais é a vida em si, dado que a ordem do mundo e a ordem da linguagem são distintas, e a nossa própria relação com aquilo que chamamos de real é mediada pela linguagem. O real é o “objeto de desejo” da literatura, o “desejo do impossível”, mas “essa liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos:

tantas linguagens quanto desejos houver” (Barthes, 2007, p. 24). Por fim, a *semiosis* indica a capacidade da arte de “jogar com os signos em vez de destruí-los” (Barthes, 2007, p. 27), criando uma verdadeira “heteronímia das coisas” (Barthes, 2007, p. 27), logo, conferindo novas possibilidades de realidade e enxergando as mais variadas nuances, subvertendo a leitura do mundo como uma história única, oficial, que aponta somente para um caminho.

Pode-se dizer, assim, que a literatura e as artes sempre possuem relação com a história e seu tempo, de modo que seria possível reconstituir os fatos do mundo por meio do mundo dos livros e das artes. Homero, Safo, Dante, Shakespeare, Dostoiévski, Kafka, Jane Austen, Virginia Woolf, José de Alencar, Machado de Assis, Clarice Lispector, entre tantos outros escritores e escritoras, puderam, em condições e épocas distintas, oferecer um esboço do passado, do presente e do futuro, contudo, sem que fizessem uma criação meramente naturalista e historiográfica ou simples “retrato” da condição humana. Viver, escrever e pensar a história, e seus acontecimentos, não são atividades separadas, embora possuam suas diferenças. Como define Jacques Rancière (2009, p. 58):

o real precisa ser ficcionado para ser pensado [...] não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade.

Esse pensar o real por meio da ficção é a matéria bruta da arte, sua aventura maior. Como não se atinge nunca o real, tão somente a promessa de sua existência, o discurso poético está sempre espiando minuciosamente o mundo pelo “buraco de

uma fechadura”, mas, ainda assim, dando-nos uma impressão legítima por meio desse olhar. Clarice Lispector, ao descrever o ato da escrita, considera que “a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço” (Lispector, 1998b, p. 119). É essa busca perpétua que nos permite a aproximação com a vida e com a alteridade, sem que se tenha uma fuga do espírito ou alienação.

Violência psicológica e literatura feminina contemporânea

Em 2014, uma pesquisa da Agência Europeia de Direitos Fundamentais indicou que quase um terço das mulheres irlandesas afirmavam terem sofrido algum tipo de abuso psicológico em seus relacionamentos, seja por ameaças, situações de controle ou mesmo pela vigilância na internet e redes sociais, hoje considerado como crime de *stalking* (perseguição). Quatro anos depois, em 2018, a Irlanda entraria para um pequeno grupo, composto por países como Inglaterra, País de Gales, França e Escócia, que consideram a agressão e abuso psicológicos como crime, tipificando-os na Lei de Violência Doméstica de 2018.

Já em 2006, no Brasil, a lei 11.340 - conhecida popularmente como Lei Maria da Penha -, que versa sobre a violência doméstica e de gênero contra a mulher, considerava a violência psicológica como uma das várias formas de agressão a serem perpetradas no âmbito de um relacionamento, no entanto, somente em 2021, por meio da lei 14.188, reconheceu-se a violência psicológica como crime no código penal brasileiro, com pena de reclusão de seis meses a 2 anos, além de multa, podendo a pena aumentar em casos mais graves. No ano seguinte à promulgação da nova

lei, registrou-se, pela primeira vez, no Anuário de Segurança Pública de 2022, as situações ocorridas aqui, contabilizando-se casos como o de *stalking* (perseguição), com 27.722 registros, e o de violência psicológica contra mulheres, em 8.930 casos. No mesmo ano, aliás, o dicionário em língua inglesa Merriam-Webster elegeu o termo *Gaslighting* como a palavra do ano. Essa se refere ao abuso psicológico e à manipulação perpetrados por outrem, manifestando-se em situações bastante comuns em contextos de relacionamentos abusivos.

Se a questão da violência psicológica tem ganhado relevância, sobretudo no século XXI, o universo artístico-literário já lidava com essa questão há algum tempo. O termo *gaslighting*, por exemplo, citado anteriormente, e sua concepção como forma de abuso, surgiu por meio da peça teatral *Gaslight* (1938), do dramaturgo inglês Patrick Hamilton. Nela, acompanhamos o sofrimento psíquico de uma mulher, Paula, que tem sua sanidade mental posta à prova pelo marido que, desejando tomar sua herança, manipula tanto a esposa quanto as pessoas que convivem com ela. Acendendo e desligando as luzes da casa, que eram geradas a gás (*gas light*), mas, negando que isso estivesse acontecendo, o homem questiona o comportamento mental da mulher, indicando que ela estaria ficando “louca”. Todavia, não só o fenômeno do *gaslighting*, hoje amplamente conhecido, mas também o abuso psicológico em um relacionamento marital, em nível de tensão que atinge o terror, podem ser observados pela primeira vez na escrita de uma autora norte-americana: Charlotte Perkins Gilman.

Em 1892, Charlotte Perkins Gilman publica o conto “O papel de parede amarelo”. Sem maiores explicações, a trama já se inicia com o casal e o enfrentamento de uma doença

inespecífica, de ordem mental, que acomete a esposa, no entanto, tanto a mulher quanto o marido médico não sabem o motivo da doença, muito menos como tratá-la. Como tentativa de recuperação, a mulher é posta por seu cônjuge em uma casa de fazenda alugada, em pleno verão, a fim de criar um espaço isolado e de recuperação emocional. Cria-se, para a esposa, um confinamento adorável, como reflete ironicamente a narradora em primeira pessoa: “John é muito atencioso e amável, não permite que eu dê um passo sequer sem instruções especiais” (Gilman, 2022, p. 15). Mas, desde o início, também somos alertados/as que algo de incômodo se passa na imponente propriedade ancestral: “De todo modo, digo com orgulho que há algo estranho nela” (Gilman, 2022, p. 11). “O papel de parede amarelo”¹, que dá título à obra e que reveste o quarto infantil destinado ao repouso da protagonista, suscita nela o nojo e a repulsa, um perpétuo descontentamento que é sempre inválido pelos outros, a exemplo do marido - “John ri de mim, é claro, mas isso é de esperar no casamento” (Gilman, 2022, p. 12) - ou do irmão da protagonista - [...] Meu irmão também é médico, e também de renome, e diz o mesmo” (Gilman, 2022, p. 13). Opõe-se o mundo racional e concreto, que invalida o sofrimento da mulher, a um mundo aparentemente intangível e irracional, somente acessível pelo diário escrito dia após dia, o qual se torna um segredo incompreensível, já que, ao final de cada capítulo, a personagem precisa escondê-lo: “Lá vem John; preciso pôr isto de lado - ele detesta que eu escreva” (Gilman, 2022, p. 18).

Em “A política sexual da casa”, Marcia Tiburi (2022) considera que o gesto da protagonista, ao valer-se da escrita como

¹ “A casa amarela” e a cor amarela eram maneiras de referenciar os hospícios no século XIX e XX. Wassily Kandinsky, em seu tratado “Do espiritual na arte”, considera o amarelo como uma cor de “caráter doentio, quase sobrenatural, tal qual um homem transbordando de energia e ambição, mas que circunstâncias exteriores paralisa” (Kandinsky, 1996, p. 90-91).

exercício de reflexão, afirma o “pensamento como insistente ato do espírito que se ocupa em compreender o sentido do próprio sofrimento” (Tiburi, 2022, p. 6). De fato, ao passo que é chamada de “tolinha” e é continuamente contrariada pelo marido - “‘Você sabe que este lugar está lhe fazendo bem’, disse” (Gilman, 2022, p. 21) -, a mulher parece se valer do último recurso que pode se apegar, que lhe permite, enfim, ser narradora de sua própria dor: “A protagonista não se rende à ciência e ao marido e busca sua experiência mais íntima, mais interna, por meio da escrita, da qual está proibida por razões médicas que somente hoje podem nos parecer insinceras” (Tiburi, 2022, p. 9). Vivendo entre a impossibilidade de afirmar sua própria condição, ao redor de pessoas que só lhe afirmam o contrário, tal como Paula, a personagem reflete logo no início do conto: “Se um médico de renome, que vem a ser seu próprio marido, assegura aos amigos e parentes que não se passa nada de grave, que se trata apenas de uma depressão nervosa passageira - uma ligeira propensão à histeria -, o que se pode fazer? (Gilman, 2022, p. 12). Frase que talvez sintetize a situação de uma violência de difícil comprovação: “O que se pode fazer, afinal?”.

À frente de seu tempo, o texto de Charlotte Perkins Gilman, embora datado do final do século XIX, quando a autora tinha apenas 32 anos, pode ser lido como um dos primeiros na literatura ocidental a considerar a violência psicológica contra a mulher como uma situação verificável², algo que, conforme tentaremos demonstrar neste artigo, tem sido um dos grandes temas de representação na literatura de autoria feminina contemporânea do século XXI. Em um depoimento escrito em 1913, registrado

2 Pode-se destacar, igualmente, o pioneirismo da autora ao antecipar uma leitura acerca da formação da histeria, cuja teoria só iria ser apresentada três anos depois, por Sigmund Freud e Josef Breuer, na publicação de “Estudos sobre a histeria” (1895). Não obstante é que o conto é incluído na antologia “*Psychopathology and literature*” (1966), de Leslie Rabkin, o que reforça sua importância para os estudos da mente humana.

no texto “*Why I wrote The yellow wallpaper*” (“Porque escrevi O papel de parede amarelo”), Gilman conclui que seu exercício literário “não tinha a intenção de deixar as pessoas loucas, mas de salvá-las de ficarem loucas, e funcionou” (Gilman, 2011, p. 265, tradução nossa³). Se o prognóstico positivo da autora ainda está longe de ser alcançado em números, seu corajoso gesto, todavia, e os ecos de seu alerta inaugural são verificáveis em duas obras escolhidas por nós: *Na casa dos sonhos* (2021), de Carmen Maria Machado, e *Com todo o meu rancor* (2022), de Bruna Maia.

Na casa dos sonhos: violência *queer* e a criação de um relato

Conhecida especialmente por seus contos, publicados em revistas como *The New Yorker*, *Granta*, *Lightspeed Magazine*, *The American Reader* entre outras, Carmen Maria Machado é um importante nome no cenário da literatura contemporânea norte-americana⁴. Seu primeiro livro, *O corpo dela e outras farras* (2018), traduzido para a língua portuguesa pelas editoras Planeta e Minotauro, prima pela tentativa de inovação. Ao lidar com as inúmeras violências perpetradas contra os corpos femininos e *queers*, com os quais a autora se identifica, Machado vira do avesso as fronteiras arbitrárias entre os gêneros literários, tão bem delimitadas por Aristóteles em sua “Poética”. Os contos mesclam realismo, ficção científica, comédia, horror e fantasia, possuem referências às séries da cultura pop, como *Law & Order*, e cada um está relacionado a uma parte do corpo feminino/*queer*. Trata-se

³ It was not intended to drive people crazy, but to save people from being driven crazy, and it worked.

⁴ Em 2019, a autora participou de uma mesa de debate na 17ª Festa Internacional de Literatura de Paraty (Flip), ao lado da escritora brasileira Jarid Arraes, outra importante autora da cena literária contemporânea, especialmente na questão de gênero e representação de personagens femininas.

de uma literatura próxima do *camp*, termo que, como o *queer*, não possui uma tradução literal, mas que remete ao estranho, ao incômodo, até mesmo extravagante. Ou, nas palavras de Susan Sontag, no importante artigo “*Notes on camp*” (1987): “Camp é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são” (Sontag, 1987, p. 332). Das oito histórias que agrupam a obra, destacamos o conto “Oito bocados”, uma reflexão acerca da gordofobia e da submissão de corpos a um padrão estético impossível. Nele, a personagem resolve se submeter a uma cirurgia bariátrica, cuja médica assegura que “não será fácil. Mas, quando acabar, você será a mulher mais feliz do mundo” (Machado, 2018, p. 150). A gordura corporal retirada na intervenção, porém, transforma-se em um monstro que assombra a protagonista, que passa a conviver com sua parte do corpo que não é mais dela, algo que, como reflete ao final, “já foi o meu corpo, mas fui uma péssima cuidadora e ela foi tirada dos meus cuidados” (Machado, 2018, p. 162).

Em seu segundo livro, *Na casa dos sonhos: memórias* (2021), a autora continua desafiando as convenções de gênero, literárias e sociais. Estruturado como uma narrativa memorialística, de cunho autobiográfico, a obra não se rende à concepção de que é possível reconstituir fielmente os acontecimentos de uma vida. Há a recriação de um relacionamento lésbico conturbado, de alta violência psicológica, doméstica e íntima, fruto de uma experiência vivenciada pela autora, mas a maneira de contar a história se utiliza de poucas convencionalidades discursivas. Cada capítulo possui um nome irônico, fazendo menção a outros gêneros literários, livros de autoajuda, *best sellers*, frases de clichê ou de impacto, filmes, músicas, ou mesmo às técnicas empregadas

na composição de um texto literário, a exemplo do capítulo “Casa dos sonhos como ‘livro-jogo’, em que o/a leitor/a pode tomar decisões e pular de uma página para outra, lembrando *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, ou mesmo *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Como destaca uma resenha feita pelo jornal *The Guardian* (2020): “Já que existem tão poucos relatos literários sobre relacionamentos abusivos entre pessoas do mesmo sexo, Machado forja uma nova maneira de contar sua história” (Thomas-Corr, 2020, tradução nossa⁵). Por fim, vale mencionar a atualidade do livro ao dialogá-lo com outra obra contemporânea, o filme *Tár* (2022), cuja narrativa é centrada na ascensão meteórica da primeira mulher a se tornar regente da Orquestra Filarmônica de Berlim, mas cujo caminho é permeado de diversos abusos de poder com outras mulheres.

No prólogo do texto, a autora recorre a um início teórico, destacando o ensaio “Vênus em dois atos” (2020), da escritora americana Saidiya Hartmann, e seu conceito de “violência de arquivo” que “expressa uma das verdades mais complexas da humanidade: às vezes uma história é destruída, às vezes ela sequer chega a ser dita; seja como for, nossa história coletiva sofre a perda irreversível de algo grandioso (Machado, 2021, p. 10). Dado que o livro se propõe como “memórias”, a narradora parece se dar conta de que todo arquivo, mesmo a escrita da própria vida, é um trabalho de seleção, afinal, “decidir o que entra ou fica de fora do arquivo é um ato político, ditado pela arquivista e pelo contexto político no qual ela vive” (Machado, 2021, p. 10), a exemplo das situações banais em que pais decidem quais partes da infância de um filho devem ser registradas, ou aquelas mais complexas, como países que acertam contas com o seu passado,

⁵ Since there are so few literary accounts of abusive same-sex relationships, Machado forges a new way of telling her story.

caso da nação alemã e as vítimas do holocausto, os registros das ditaduras da América Latina, em suas presenças e ausências, ou as considerações dos genocídios indígenas como “descobertas”. Entretanto, há casos em que “a prova nunca chega a ser adicionada ao arquivo - não é considerada digna de um registro, ou quando é, pode não ser considerada digna de ser preservada” (Machado, 2021, p. 11), como as cartas eróticas trocadas entre Eleanor Roosevelt e Lorena Hickok, queimadas por essa última devido ao seu alto grau de indiscrição, talvez por terem sido trocadas por duas mulheres. Esses exemplos, trazidos pelo livro, demonstram aquilo que Jacques Derrida chama de “violência do próprio arquivo, a violência arquivar” (Derrida, 2001, p. 17), pois todo arquivo é “ao mesmo tempo instituidor e conservador” (Derrida, 2001, p. 17). Ao ousar registrar um relacionamento *queer*, um “arquivo literário” não convencional, a narradora sabe do risco que corre. “Falo em direção ao silêncio. Jogo a pedra de minha história numa fenda imensa” (Machado, 2021, p. 13), mas sabe que não voltará de mãos vazias, pois reconhece que seu esforço é uma possibilidade de renovação, que revisa o próprio cânone literário e suas representações. Como ressalta:

o falecido teórico *queer* José Esteban Muñoz apontou que “a condição *queer* tem uma relação especialmente problemática com provas. [...] Quando o(a) historiador da experiência *queer* tenta documentar um passado *queer*, muitas vezes há a figura de um guardião, e este simboliza um presente heterossexual”. O que fica para trás? Lacunas em que as pessoas nunca se veem nem encontram informações sobre si mesmas. Buracos que impedem que alguém encontre um contexto para si. Fendas nas quais as pessoas caem. Silêncio impenetrável. (Machado, 2021, p. 11).

A tentativa de um contexto novo, em que certas vidas possam ser reconhecidas ali, faz com que a autora reivindique uma maneira mais complexa de contar “as memórias” de seu relacionamento abusivo. Há, no livro, uma certa cronologia, com capítulos como o “prólogo”, a “abertura”, o “epílogo”, entre outros títulos que possibilitam que o leitor ou leitora acompanhe com certa estabilidade a narrativa. Todavia, a obra também conta com intervenções teóricas, a exemplo do “prólogo” citado, descrevendo casos de relacionamentos lésbicos que já foram julgados nas cortes norte-americanas, referências literárias a outras autoras em língua inglesa que já lidaram com o tema, bem como dados que demonstram até mesmo uma lacuna na quantificação dessas violências, seja na América do Norte ou em outros continentes. Todos esses recursos fazem com que as memórias inscritas em *Na casa dos sonhos*, portanto, são menos uma conformação ao gênero autobiográfico, reconhecendo suas limitações quando se pretende enquanto captura do real, e mais uma possibilidade de usar a própria memória como instrumento de tensão histórica e cultural.

Logo, percebe-se uma dupla tarefa da narrativa literária de Carmen Maria Machado. De um lado, a representação de personagens lésbicas, tema ainda emergente na literatura norte-americana ou em outras literaturas, e, além disso, em um contexto específico de violência, não de romantização dessa experiência. De outro, a tentativa de refletir, fazendo uso da literatura enquanto aventura do pensamento, como propunha Barthes, a ausência da escrita de autoria lésbica na literatura e a preponderância histórica de personagens, contextos e escritores/as que dinamizam um hoje que ainda é heteronormativo. Um texto que se aproxima de algo excêntrico, mas que parece ser essa mesmo a intenção da autora, especialmente quando, na

obra, a narradora se refere ao termo *queer* e à ausência de um passado *queer*. O *queer*, que pode ser traduzido por “estranho”, ou mesmo “infamiliar”, se pensamos com Freud, dinamiza a existência de um Outro não heterossexual, ou que não participa de uma sexualidade heteronormativa, questionando a existência do próprio Eu heterossexual, fora das dinâmicas impostas pelo corpo social. O “estranho”, no contexto em que se discute aqui, é esse incômodo “fora” que emana de uma sociedade que impõe um padrão de relacionamento, de modo que, conforme Preciado (2011, p. 14), “o corpo da multidão *queer* aparece no centro [...] de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade.

A proposta narrativa de Machado, ao desbravar territórios ainda pouco explorados na literatura, a saber, a afetividade lésbica⁶, já era um dos pontos levantados por ninguém menos que Virginia Woolf no início do século XX. Em seu célebre texto, *A Room of One's Own* (Um teto ou um quarto todo seu), publicado em 1929 como compilado de duas palestras proferidas no ano anterior, em universidades inglesas só para mulheres, a *Newnham College* e a *Girton College*, Woolf cria uma outra escritora, Mary Carmichael, cujo livro aborda uma questão ainda silenciada acerca do universo feminino, como tantas outras:

e assim, determinada a cumprir meu dever de leitora para com ela, caso ela cumprisse seu dever de escritora para comigo, virei a página e li... [...] bem, então posso dizer-lhes que as palavras que li imediatamente a seguir foram: ‘Chloe gostava de Olivia...’ Não se espantem. Não enrubesçam. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes, as mulheres realmente gostam de mulheres.

⁶ Na literatura brasileira contemporânea, destaca-se o trabalho literário e teórico de Natália Borges Poleoso, respectivamente, em sua obra “Amora” (2015), e no artigo “Geografias lésbicas: literatura e gênero” (2018), publicado na revista acadêmica “Criação & Crítica”. Angélica Freitas é outra autora que se dedica à questão. Em seu poema “Alcachofra” (2017), de “Um útero é do tamanho de um punho”, ironiza um relacionamento lésbico que, a despeito de ser uma relação homoafetiva, repete as práticas e estereótipos de um relacionamento heterossexual.

‘Chloe gostava de Olivia’, li. E então ocorreu-me que imensa mudança havia ali. Chloe talvez gostasse de Olivia pela primeira vez na literatura. (Woolf, 1985, p. 102).

Se a força do ficcional, própria da literatura e das artes, abriga o poder ser do mundo, e não propriamente a resignação com aquilo que já se tem ou existe, a mudança notada por Virginia Woolf, ou seja, a representação do amor entre duas mulheres, aponta caminhos ainda a serem devidamente perscrutados, fazendo emergir outras leituras da realidade. Uma multiplicidade de representações, personagens, comportamentos, lidando de modo mais complexo com aquilo que ainda não recebe o tratamento adequado pela sociedade:

mas como teria sido interessante se a relação entre as duas mulheres fosse mais complicada! Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. (Woolf, 1985, p. 102-103).

Neste sentido, *Na casa dos sonhos* avança ainda mais ao inseri-las, dissociando-se de uma leitura apaziguadora da relação entre duas mulheres, em um contexto de abuso e violência doméstica, ou, como nomeia Carmen Maria Machado, de violência *queer*. Desse modo, o título já revela uma ironia, pois “a casa dos sonhos”, e a “mulher da casa dos sonhos”, par romântico da protagonista, Carmen, na verdade, fazem menção àquilo que viria a se tornar um pesadelo imprevisto. No capítulo “Casa dos sonhos como presságio”, uma briga irrompe quando a mulher da casa dos sonhos (seu nome não é revelado na obra) espera por

Carmen sair do serviço, “‘Onde você se enfiou, caralho?’ [...] você espera até que ela peça desculpas -, mas de alguma forma ela fica ainda mais revoltada” (Machado, 2021, p. 72). Porém, a reação explosiva é relativizada, afinal, “é a primeira mulher que deseja você desse jeito - com um quê de obsessão” (Machado, 2021, p. 73). São pequenas atitudes que permeiam o contexto abusivo da relação, em diversas microagressões que se sucedem ao longo da narrativa, mas que nunca culminam numa agressão física, menos sutil. Quando há exagero, como numa cena em que a namorada rodeia o braço de Carmen, apertando-a com força, há o derradeiro confronto de emoções, já que a agressora se justifica ao dizer “‘Me desculpe’, ela diz”. ‘Não foi por querer. Você sabe que eu te amo, né?’” (Machado, 2021, p. 93). O amor é usado como artifício que justifica qualquer decisão não consciente, já que muito pouco se pode pedir, em relacionamentos, da disciplina do amor; seu contrário é o que mais se expõe, isto é, a violência e a fúria de um coração. O engodo de tudo suportar, em silêncio, é a prova da resiliência, que se confunde com o próprio gostar, pois: “É assim que se pratica a tenacidade do amor; sua força de tração, sua durabilidade. Você está sendo testada e está passando no teste; menina doce, eu mesma tão doce, olhe como você é boazinha; olhe como você é fiel; olhe como você é amada” (Machado, 2021, p. 96), como na cena em que Carmen é abandonada numa feira de artesanato em Brooklyn, por estar andando devagar demais para o gosto da namorada:

esse, conforme você vai perceber depois, é um padrão de comportamento: ela adora te largar em lugares onde você não conhece ninguém, onde não tem nenhum poder, onde não pode simplesmente se levantar e sair. Ao longo da relação de vocês, ela vai te abandonar em Nova York sete vezes, no total. (Machado, 2021, p. 234).

Todas essas cenas não se tratam de eventos isolados, no contexto de um relacionamento incomum. No capítulo “Casa dos sonhos como ambiguidade”, a autora relembra o ensaio “*Naming the violence*” (Dando nome à violência), “a primeira antologia de textos escritos por mulheres *queer* que tratam da violência doméstica em sua comunidade” (Machado, 2021, p. 200), publicado em 1986. Um total de 26 histórias são compiladas, relatando cenas dos abusos domésticos e psicológicos enfrentados por mulheres lésbicas em seus relacionamentos. No entanto, constata a narradora, embora esse diálogo exista desde a década de 80, a exemplo do ensaio citado, o aparato jurídico-legal ainda não dá conta de suprimir essa violência, por sua própria natureza indireta quando comparada à violência física. Como apontamos anteriormente, pode-se calcular que somente nos últimos dez anos a questão foi “levada a sério”, passando a ser reconhecida por lei. E isso somente em alguns países. Se considerarmos a data de publicação do livro nos Estados Unidos da América (EUA), o ano de 2019, há uma denúncia acerca do “simples e terrível fato de que o sistema jurídico não oferece proteção contra a maior parte das modalidades de abuso - verbal, emocional, psicológico - e, ainda pior, não oferece contexto” (Machado, 2021, p. 205). Essa realidade é, inclusive, notada pela personagem ao se referir ao filme *Gaslight*, de 1944, uma das transposições para o cinema da peça de Patrick Hamilton: “Não é à toa que no filme *Gaslight* os únicos crimes atribuídos a Gregory são o assassinato da tia de Paula e a tentativa de roubar seu imóvel. O cerne do horror do filme é a violência doméstica incessante, mas esse abuso é emocional e psicológico e, portanto, não previsto pela lei” (Machado, 2021, p. 206).

Poder-se-ia fazer a objeção de que a obra de Machado confere um aspecto bastante negativo aos relacionamentos lésbicos/homoafetivos, o que poderia, inclusive, alinhá-la com uma visão social conservadora e a defesa de um único padrão de relacionamento. O tom crítico pode ser considerado válido, de fato, mas não se pode dizer que ele seja fortuito. Há, na proposta literária de *Na casa dos sonhos*, conforme defendemos, menos uma mera representação de personagens lésbicas, conferindo-lhes existência e visibilidade no plano literário, e mais uma proposta de tencionar a própria criação de tais personagens na literatura até então, ainda incipiente, e também a falha em se propor construções mais complexas e que permeiam a própria dinâmica dessas relações no plano subjetivo. Nesse sentido, escreve Machado:

a fantasia, em minha opinião, é o clichê determinante da condição *queer* feminina. Não é à toa que fazemos piadas sobre lésbicas que decidem morar juntas no segundo encontro. Encontrar desejo, amor e prazer no dia a dia sem ter de aturar merda de homem é uma bela definição provisória do paraíso. Na literatura da violência doméstica *queer*, faltam referências a esse sonho destruído, e isso se torna uma violação comparável a um olho roxo, um pulso torcido. [...] Talvez isso mude algum dia. Talvez, quando a condição *queer* for uma coisa tão normal e tão aceita que se deparar com ela evoque menos sensação de chegar ao paraíso e mais a sensação de assumir seu próprio corpo: imperfeito, mas seu. (Machado, 2021, p. 163-164).

Admitir a existência da violência, mesmo entre grupos que lutam cotidianamente para sobreviver, e demonstrar afeto, pode destruir a utopia, “a fantasia”, o sonho, porém também é o despertar para uma dinâmica imperfeita, mas que existe, e é real. As memórias de Carmen Maria Machado, a escritora ou

a narradora, pouco importa, não almejam “de forma alguma, apresentar um panorama da pesquisa contemporânea sobre a violência doméstica em relações do mesmo sexo ou sua história” (Machado, 2021, p. 352), pois se tratam, sobretudo, de um esforço literário, de representação e reconstrução da memória. Aqui, há o devir autobiográfico de uma mulher lésbica, em um relacionamento de aprisionamento, mas apresentado não como documento de uma vida, sem preocupação artística, mas como o relato de algo ainda “porvir”. “Meu conto só chega até aqui; ele termina, e o vento o leva embora” (Machado, 2021, p. 349). Rumo a novas representações na literatura e à reconstituição de outras memórias acerca do universo feminino e lésbico.

Com todo o meu rancor: do entusiasmo da paixão à vingança como renascimento

A violência em um relacionamento, tal como na obra anterior, é o cerne de *Com todo o meu rancor*, de Bruna Maia. Embora seja o romance de estreia da autora, sua trajetória se inicia em 2017, com a criação de uma página de cartuns “Estarmorta”, desenhados por ela mesma e publicados inicialmente em redes sociais, como *Instagram* e *Twitter*, mas que depois viriam a se tornar a coletânea “Parece que pirou: crônicas do cansaço existencial”, editado em 2020 pela Companhia das Letras. São textos visuais que confrontam, com muito bom humor e ironia, a condição da mulher no século XXI e, nesse sentido, seu trabalho possui diálogo com o de outra quadrinista-escritora contemporânea, a sueca Liv Strömquist, –“A origem do mundo: uma história da vulva ou a vulva vs. o patriarcado” (2018), “A rosa mais vermelha desabrocha” (2021) e “Na sala dos espelhos”

(2023). A título de ilustração, o cartum a seguir, “Boa menina” (Maia, 2020, p. 57), analisa o mercado de trabalho que, ainda hoje, perpetua uma violência sutil contra as mulheres, seja pelo não reconhecimento de suas funções, seja pelo acúmulo de trabalho historicamente não remunerado, a exemplo da maternidade:

Imagem 1- Cartum “Boa menina” (2020), de Bruna Maia



Fonte: Maia, 2020, p. 57.

De maneira independente, nos anos anteriores a escritora havia publicado os zines “Novinho do sebo: a vida como ela seria” (2021), inversão de “A vida como ela é”, de Nelson Rodrigues, em que imagina como seria a escrita do autor em um mundo dominado pelas mulheres, e “Manual da esposa pós-moderna” (2019), cuja veia cômica e ácida se já se demonstra no título, um manual para “manter as curvas dentro do manequim 42”, “reconhecer seu homem” ou como “postar nudes sem vaidade, mas por libertação”. Se Carmen Maria Machado utiliza de suas vivências para denunciar a cena homoafetiva, Bruna Maia tem como foco os relacionamentos heterossexuais, sobretudo a violência porosa que permeia a era dos cancelamentos, onde tudo parece acontecer de modo disfarçado demais, silencioso demais. Eis que chegamos a “Com todo o meu rancor” (2022).

A trama tem como foco a vida de Ana, uma publicitária que mora em São Paulo e cuja vida, narrada na primeira pessoa, é contada em retrocesso, como indica já no primeiro capítulo: “Aquela agência sugou só 28% da minha vontade de viver. O Matheus sugou 69%. Sobrevivia entre um diazepam e outro com os parcos 3% que me restaram” (Maia, 2022, p. 10). Sua personalidade criativa e caótica inunda a estrutura da obra, que é permeada de canções do universo pop, de Fiona Apple à Arctic Monkeys, com letras que traduzem o estado de espírito da personagem, mas também com desenhos e rabiscos. Todavia, nada disso nos desvia da real condição da personagem. Sem a possibilidade de expressar suas reais ambições, a protagonista é sufocada pela própria profissão, espécie de último recurso, já que “não tinha coragem para ser artista, porque o artista quando não é filho de rico é um corajoso” (Maia, 2022, p. 12). Alia-se a isso o fato de que, como em outros espaços, seu local de trabalho é majoritariamente masculino, mesmo quando se trata da criação de campanhas publicitárias para a mulher, “[...] não tinha se dado conta do problema de ter apenas duas mulheres na reunião da campanha de uma marca de absorventes e uma delas ter sido incubida de levar café, mesmo que a empresa tivesse uma copeira e a sala de reunião tivesse uma Nespresso” (Maia, 2022, p. 13). Essa cena, que descreve um momento no universo de criação dos bens de consumo, está mais próxima da realidade do que da ficção, como analisa Caroline Perez Criado em *Mulheres invisíveis* (2022). Sua ampla pesquisa de dados demonstra que pianos, celulares, carros, entre outros, são pensados por homens e para os homens e, mesmo no caso de um produto feminino, a exemplo do absorvente, há a exclusão da mulher. Caso bem explicitado no século XX, quando médicos receitaram o

medicamento talidomida a mulheres grávidas, usando o padrão masculino de resposta ao remédio, causando “deficiências em mais de dez mil crianças no mundo inteiro” (Criado, 2022, p. 213), ou mesmo na contemporaneidade, em que mulheres estão 70% mais sujeitas a depressão do que os homens, no entanto, “das pesquisas sobre doenças predominantemente femininas que especificaram sexo (44%), somente 12% estudaram fêmeas” (Criado, 2022, p. 217).

Essa rotina estafante mudaria a partir do encontro com Matheus, o futuro namorado que transformaria a monotonia e insatisfação de Ana com o trabalho e com a vida, e de modo virtual, já que ambos se conhecem em um aplicativo de relacionamentos. Se inicialmente havíamos sido informados de que o rapaz sugara grande parte da vida da moça, o capítulo do “encontro” segue no mesmo tom, como a personagem reflete ironicamente no parágrafo final, “Parecia um começo de comédia romântica, e foi. Até que descambou para um filme do Polanski (Maia, 2022, p. 24)”. As violências sofridas por Ana vão sendo descritas aos poucos, espalhadas por meio dos capítulos enquanto essa relembra do passado ao construir um plano de vingança, “Não sei dizer quando as agressões verbais começaram, mas meu perspicaz amigo Felipe disse que elas sempre estiveram lá e eu não notava porque era tonta” (Maia, 2022, p. 92). Jogos de palavras, insinuações, pequenas atitudes implodem no interior do relacionamento, como numa conversa em que Matheus insinua a um amigo da personagem “[...]a Ana tem um jeito tóxico de falar mal de tudo! Você não acha a Ana tóxica?” (Maia, 2022, p. 93); a criação de um sentimento de culpa, “- Não sei se quero continuar contigo. Tu é agressiva e tô ficando mais agressivo por tua causa” (Maia, 2022, p. 133);

ou mesmo a justificativa de que o relacionamento está ruindo, porque “ele me convenceu de que a culpa era minha porque eu não falava ‘Eu te amo’ vezes suficientes ao telefone e porque não prestava atenção no relacionamento por estar ‘ocupada demais’” (Maia, 2022, p. 162). A única agressão física da obra perpetrada pelo namorado, em que Matheus empurra Ana contra a parede, culmina com a constatação de que a violência provinha dela, não dele:

era a primeira vez que ele me batia em contexto não sexual. [...] Acreditei. Que era culpa minha e que ele nunca tinha agido assim. [...] Enxuguei as lágrimas. Virei o rosto meio envergonhada. Acreditei mais uma vez. Eu era descontrolada, raivosa, imprópria, e ele era calmo, contido e só tinha feito aquilo porque o tirei do sério. (Maia 2022, p. 187-188).

Como na vida de muitas mulheres, a realidade se impõe de modo cruel, sem que a libertação de Ana venha de prontidão: “Óbvio que não parti depois daquele tapa, assim como Mimi não deixou Oscar depois de tantas humilhações” (Maia, 2022, p. 195)⁷. No entanto, é o prenúncio do evento que culmina na dissolução total da personagem, e a constatação da crueza de seu relacionamento. Numa festa, após tentar um contato amoroso, a namorada recebe a resposta de que “Você é uma chata, Ana. Você é muito chata. Se diverte, passa logo essa bala” (Maia, 2022, p. 196). O que antes era um incentivo para que os problemas fossem esquecidos, faz com que a personagem perca os sentidos e a memória, mas, quando ainda está em condições de responder por si, e pede para ir embora, recebe a recusa do namorado, que a abandona, “Essa é a última coisa de que me recordo” (Maia,

⁷ Referência ao filme “Lua de fel” (1992), de Roman Polanski, cujos relacionamentos entre os personagens, heterossexuais, delineiam-se entre jogos sexuais e humilhações.

2022, p. 197). No dia seguinte, ao receber mensagem de um homem que sequer lembrara de ter conhecido, percebe que foi estuprada e recorre ao registo numa delegacia, onde constata que “A minha dor era a dor de uma mimada branca e drogada que provavelmente tinha ficado muito doida na balada, foi embora com um coitado qualquer e não se lembrava de nada” (Maia, 2022, p. 198). Sem um boletim de ocorrência e com o processo arquivado, na comum troca de posição entre vítima e agressor, Ana faz uma reflexão mordaz a respeito da dificuldade de situar as violências contra a mulher, mesmo diante dos avanços legais, que ainda não foram capazes de mudar a mentalidade acerca de tal situação, especialmente na situação em que há o enfrentamento feminino e a tentativa de buscar por algum direito.

Tem mulher que sofre muito mais, que apanha do marido todos os dias, e que nunca se atreve a colocar vidro moído ou veneno de rato no feijão do homem. Precisava de um estupro para que minha obsessão vingativa fizesse algum sentido. E, mesmo assim, alguns de vocês vão achar que mereci. As pessoas pensam assim. Que a dor da mulher só vale quando ela é violentada, espancada ou morta. É o tanto de hematomas que uma mulher ostenta, as lágrimas que ela derrama e o sangue que ela verte no chão que determinam se é uma vítima ou não. Isso, claro, se ela não tiver dado motivo. (Maia, 2022, p. 199).

Essa cena, aquém da realidade, além da ficção, marca o rompante de Ana, com o namoro e sua submissão, e marcam o início de sua nova fase, que já nos tinha sido exposta no início da obra, isto é, o desejo por vingança e a concretização do que ela chama de “O plano”. Por meio da tortura psicológica cotidiana, causada por medicamentos que fazem o ex-namorado perder a consciência e o controle de si, Ana o faz relembrar os

momentos desgastantes do relacionamento, as manipulações e as hipocrisias, como as agressões que ele cometera com outras ex-namoradas, mesmo as físicas, e as mentiras inúteis, como se afirmar um militante da causa vegetariana, mas comer carne às escondidas. A construção desse perfil do “bom moço” ou do “esquerdomacho”, como define Bruna Maia em entrevista ao jornal *O Globo* (2022), é também a maneira como a autora utiliza dos tipos contemporâneos, e de nomenclaturas surgidas de 2010 para cá, a fim de conferir à sua obra uma situação possível de ser identificada no cotidiano atual.

Há uma cena, por exemplo, em que Ana descreve como Matheus diz “que se orgulhava por ter me ajudado a descobrir que não precisava mais de sutiã” (Maia, 2022, p. 59), ao passo que tomara a decisão não por influência dele, mas, sim, espelhando-se em outras mulheres. A opção por discordar é descartada, pois “daria muito trabalho e talvez me conduzisse por um caminho em que ele iria acabar sugerindo que eu era antifeminista ou fútil ou defensiva ou tóxica ou tudo isso junto” (Maia, 2022, p. 59). Impossível não lembrar do hilariante texto “Os homens explicam tudo para mim” (2017), de Rebecca Solnit. Nele, a escritora narra o encontro com um homem, numa festa, e a situação de ter de ouvi-lo falar detalhadamente, e com tamanha autoridade, sobre um texto cuja autoria era dela, sem que pudesse se pronunciar uma vez sequer. Ao final, mesmo já tendo sido interrompido por outra mulher que dissera três vezes “esse é o livro dela” (Solnit, 2017, p. 14), o rapaz só tem um breve embaraço quando a própria Solnit se revela a autora da obra, para logo depois ele “começar a falar sem parar outra vez” (Solnit, 2017, p. 14). Como conclusão, mesmo sendo uma mulher em busca do pensamento próprio, Solnit termina com

o diagnóstico de que “os homens continuam explicando tudo para mim” (Solnit, 2017, p. 19).

Ao final, após a passagem por diversas cenas da vida contemporânea, ora cômicas e irônicas, ora violentas e revoltantes, “Com todo o meu rancor” encerra com uma paisagem pacífica, um “*happy ending*”, em que Ana, “olhando o céu laranja dos pampas” (Maia, 2022, p. 238), contempla o seu final feliz. Mais do que uma possível justiça sem consequências, diante do impedimento de obtê-la judicialmente, sua vingança é uma representação literária não da violência pela violência, ao nosso ver, mas da tentativa de revigoração a todo custo, mesmo que para isso seja preciso ser uma anti-heroína que utilize de todo seu rancor. Mesmo que seja preciso usar do absurdo para se fazer pensar o óbvio.

Considerações finais: “novos” temas, velhos problemas

A exemplo de “Na casa dos sonhos” e “Com todo meu rancor”, há diversas outras obras de autoras mulheres, em diversos outros contextos geográficos, que vêm refletindo sobre a questão da violência psicológica, sobretudo na última década. Para citar algumas: na literatura portuguesa, *Esse cabelo* (2015), de Djaimilia Ribeiro, e *A gorda* (2016), de Isabela Figueiredo, escrevem, respectivamente, sobre a gordofobia e o racismo suscitado por um cabelo crespo, não se detendo somente à violência no âmbito doméstico, mas em outros contextos de convívio, como a escola, ou nas amizades. Nos EUA, Clara Beam, em sua novela *The Illness lesson* (2020, sem tradução para o Brasil), situa-se no final do século XIX, explorando a prática de internação compulsória, comum ao período, e o *gaslighting*.

A vegetariana (2007), da coreana Han Kang, trata com suspense e alta densidade emocional a destituição física e psicológica de uma mulher, numa espécie de erótica da violência, mas não violência disfarçada de literatura erótica, e ainda propondo um diálogo ecocrítico entre literatura e natureza. Por fim, na literatura brasileira contemporânea, o terreno é mais do que fértil. *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, descreve o silenciamento e apagamento/invisibilidade da personagem principal, Eurídice, suscitado por sua família, desde os pais, sem qualquer marca de violência física. A narrativa poética de *Pequena coreografia do adeus* (2021), de Aline Bei, utiliza da dança, mas de outras artes, para compor a brutal sinfonia de um corpo despedaçado paulatinamente. *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes, lida com a religiosidade cega que destrói a infância de uma menina de doze anos. Em *Eva* (2022), de Nara Vidal, retomam-se os arquétipos da “mãe” e da “filha” numa violência geracional, desde o começo dos tempos.

Não é mera coincidência, portanto, que o movimento de reconhecimento da violência, em campos políticos, jurídicos e sociais, coincida com a atitude precursora dessas e outras escritoras na literatura. A urgência de tal tema, que não é novo, e o empenho com que lidam com tal questão, fazem jus às palavras iniciais do poderoso ensaio *O riso da Medusa* (2022), de Hélène Cixous: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita [...] É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo, e na história -, por seu próprio movimento” (Cixous, 2022, p. 41). E é essa a junção de literatura e vida social que cada uma propõe.

Aliás, retomando Charlotte Perkins Gilman, a quem citamos no início do texto, vale menção a um dado momento

de sua autobiografia, em que a autora narra as recomendações médicas que foram feitas a ela por seu marido, durante um período de convalescença que inspirou a feitura de seu célebre conto. A receita constituía-se em deter-se somente aos trabalhos domésticos, “limitando-se a no máximo duas horas de trabalho intelectual por dia. E nunca tocar uma caneta, pincel ou lápis enquanto viver” (Gilman, 1990, p. 96)⁸. Sua contrariedade lhe rendeu um divórcio e um conto que é pioneiro ao tratar das relações de adoecimento psíquico, manipulação mental e violência psicológica. Hoje, passados dois séculos, autoras como Carmen Maria Machado e Bruna Maia, assim como tantas outras, lidam com a questão com a mesma coragem, denunciando as mazelas que ainda assombram as mulheres do mundo, sem que façam da sua arte um mero conteúdo panfletário.

Dentro da lógica patriarcal, e do mundo tangível e concreto da razão, esforçam-se para dar corpo a um problema “invisível”, usando a própria arma que um dia as aprisionou, o pensamento, mas conferindo-lhe outra significação. Ademais, nos mais variados temas, essas escritoras talvez encontrem a missão de “escrever para forjar a si mesmo uma arma antilogos” (Cixous, 2022, p. 52). Subvertem a lei da escrita e rompem o silêncio do mundo, não raro encontrando espaço para, apesar dos pesares, vislumbrarem o premeditado risco da esperança. O final feliz, como em *Na casa dos sonhos* e *Com todo meu rancor*, ainda é longínquo. Pensá-lo literariamente, contudo, é sempre possível.

⁸ Lie down an hour after each. Have but two hours' intellectual life a day. And never touch pen, brush or pencil as long as you live (Gilman, 1990, p. 96)

Referências

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo*. Edição. Portugal: Teorema, 2015.

ARRAES, Jarid. *Corpo desfeito*. Edição. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

BARTHES, Roland. *Aula*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. Edição. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BBC. O que é ‘gaslighting’, a palavra do ano do dicionário de inglês Merriam-Webster. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-63802313>. Acesso em 12 jul, 2023.

BEAM, Clara. *The illness lesson: a novel*. New York: Doubleday, 2020.

BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006 (Lei Maria da Penha). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em 12 jul, 2023.

BRASIL. Lei nº 14.188, de 28 de Julho de 2021. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/114188.htm. Acesso em 12 jul, 2023.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Traduzido por Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Edição. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CRIADO, Caroline Perez. *Mulheres invisíveis: O viés dos dados em um mundo projetado para homens*. Traduzido por Renata Guerra. Edição. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

Traduzido por Claudia de Moraes Rego. Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. Edição. Lisboa: Caminho, 2016.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. Edição. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Traduzido por Diogo Henriques. Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

GILMAN, Charlotte Perkins. *Why I wrote The yellow wallpaper*. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/advances-in-psychiatric-treatment/article/why-i-wrote-the-yellow-wallpaper/9F0803493F9D522712BB4B31BA5CCDC2>. Acesso em 12 jul, 2023.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The living of Charlotte Perkins Gilman*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 1990.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Traduzido por Fernanda Silva e Souza. In: *Revista Eco-pós*, Rio de Janeiro, volume 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Traduzido por Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANG, Han. *A vegetariana*. Traduzido por Jae Hyung Woo. Edição. São Paulo: Todavia, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MAIA, Bruna. *Manual da esposa pós-moderna*. Edição. São Paulo: Selo sete oito, 2019.

MAIA, Bruna. *Parece que piorou: crônicas do vazio existencial*. Edição. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

MAIA, Bruna. *O novinho do sebo*. A vida como ela seria. Edição.

São Paulo: Selo sete oito, 2021.

MAIA, Bruna. *Com todo o meu rancor*. Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.

MACHADO, Carmen Maria. *O corpo dela e outras farras*. Traduzido por Gabriel Oliva Brum. São Paulo: Planeta Minotauro, 2018.

MACHADO, Carmen Maria. *Na casa dos sonhos: memórias*. Traduzido por Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

POLESSO, N. B. Geografias lésbicas: literatura e gênero. São Paulo. *In: Criação & Crítica*, n. 20, p. 3-19, 2018.

POLESSO, N. B. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. Brasília. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 61, p. 1-14, set/dez, 2020.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos anormais. *Estudos Feministas*, Florianópolis, volume 19, n. 1, p. 11-20, jan-ab, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Traduzido por Mônica Costa Netto. Edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Traduzido por Isa Mara Lando. Edição. São Paulo: Cultrix, 2017.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. *In: SONTAG, Susan. Contra a interpretação*. Traduzido por Ana Maria Capovilla. Edição. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 243-262.

TÁR. Dirigido por Todd Field. *Standard Film Company*. Estados Unidos e Alemanha. 2022

THOMAS-CORR, Johanna. *In the Dream House by Carmen Maria Machado - review*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2020/jan/05/in-the-dream-house-carmen-maria-machado-review>. Acesso em 12 jul, 2023.

TIBURI, Marcia. A política sexual da casa. *In*: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Tradução de Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 5-10.

VIDAL, Nara. *Eva*. Edição. São Paulo: Todavia, 2022.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Traduzido por Vera Ribeiro. Edição. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

Compor *com*: cruzar vozes no corpo da escrita

Luciéle Bernardi de Souza*
Luciane Bernardi de Souza**

Resumo

A recém-lançada *O canto dela* (2021) é uma obra assinada por duas mulheres, uma brasileira e uma togolesa, por isso traz a marca plural de uma singular coautoria, acionando, fragmentariamente, vozes e memórias de muitas outras, outra forma de narrar. Para pensar esta dimensão coautoral, partimos do pressuposto de que voz é corpo em contato com, e para as escritoras Ana Kiffer e Marie-Aude Alia é, portanto, a criação de um canto conjunto, um dueto, desejo de partilha de uma escrita feminina na conformação de um texto que desliza em sua categorização restrita enquanto gênero literário. É uma obra que questiona as amarras da convencionalidade da autoria moderna (ocidental), problematizando-a duplamente: descentrada de um eu (único, singular) e descentrada do homem (masculina). É ouvindo o canto delas que objetivamos nos aproximar, portanto, da poética de corpos em seus movimentos por diferentes lugares/cantos e potencialidades e, por isso, nos fazem pensar sobre outras formas de escrita, via discurso/voz/corpo, outras formas de cantar que ultrapassam a dimensão individual.

Palavras-chave: coautoria; deslocamentos; fragmentação; autoria feminina.

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutoranda em Literatura Orcid:<https://orcid.org/0000-0002-2787-6630>

** Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Literatura. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2604605854758080>

Compose *with*: crossing voices in the body of writing

Abstract

The recently released *O Canto Dela* (2021) is a work signed by two women, one Brazilian and one Togolese, which is why it bears the plural mark of a unique co-authorship, triggering, fragmentarily, voices and memories of many others, another way of narrating. To think about this co-authorial dimension, we start from the assumption that voice is a body in contact with, and for the writers Ana Kiffer and Marie-Aude Alia it is, therefore, the creation of a joint song, a duet, a desire to share a female writing in the conformation of a text that slides in its restricted categorization as a literary genre. It is a work that questions the shackles of the conventionality of modern (Western) authorship, problematizing it doubly: decentered from a self (unique, singular) and decentered from manhood (masculine). It is by listening to their singing that we aim to approach, therefore, the poetics of bodies in their movements through different places/corners and potentialities and, therefore, make us think about other forms of writing, via speech/voice/body, other forms of singing that go beyond the individual dimension.

Keywords: coauthorship; displacements; fragmentation; female authorship.

Composição inicial: primeiras vozes

Uma viagem é a possibilidade de se lançar enquanto corpo-escrita e intervir no mundo, de se lançar por urgência, por obrigação, por desejo, buscar outro canto, outra geografia, outros cantos-corpos-vozes com e pelas vozes multiculturais de *O canto dela* (2021). Em *Bordado y costura del texto*, a poeta Tamara Kamenszain ([2000], p. 5) afirma que “pensar sobre a mulher e escrever como mulher se unem na casa de Beauvoir à força de apagar as espessas fronteiras entre gêneros literários”. É nesta força das frestas, dos deslocamentos das linhas, das vozes, do corpo colado ao chão, de onde melhor se pode ouvir (ouvir) na problematização de fronteiras, espaços físicos, culturais e, sobretudo, espaços colonizados, como é o espaço da cultura e da intelectualidade. É, portanto, na reivindicação de serem ouvidas, de sussurrar ou gritar novas (ou velhas) formas de pensar e sentir que *O canto dela* (2021) se insere. Já nasce contemporâneo, nem luz, nem sombra, mas mistura entre realidade e ficção, vozes, línguas, corpos, memórias, lugares e tempos, nasce de uma voz, voz que tem sua preponderância sobre a palavra escrita, ocidentalmente a única válida por muito tempo, como sabemos do desperdício das literaturas orais. Esta voz é “difusa e múltipla. que essa reivindicação das mulheres. que esse corpo frágil e potente põe em marcha um algo sem volta.” (Kiffer; Alia, 2021, p. 101). São vozes que surgem, assim, antes de serem escritas, de estarem plasmadas no papel, para nos aproximarmos, enquanto leitoras, deste “ato de acolhimento”, como afirma Mirna Queiroz, jornalista e editora, na contracapa da obra, referindo-se ao texto que é o encontro complexo entre mulheres, originado (e originando) de duas funções autorais (Foucault, [1969] 2001).

Juntas, Ana Kiffer e Marie-Aude Alia, uma brasileira e outra francesa de origem africana/togolesa, reivindicada por Ana Kiffer como coautora da obra, brincam com a autoria moderna (ocidental, centrada em um indivíduo, impregnada de palavras como originalidade e autoridade) ao propor uma autoria multiétnica, dupla, feminina e ficcional/real, uma cumplicidade entre dois mundos a partir de duas vozes. Elas nos surpreendem “pela não-singularidade de quem fala”, pois é uma fala “na companhia de tantas mulheres, que foram repetidamente violadas e silenciadas”, de acordo com Tatiana Salem Levy, que faz a orelha da obra. É na aliança e no movimento de compartilhamento que elas nos fazem pensar, por meio de seus cantos, das “palavras que viram cantos” (Kiffer; Alia, 2021, p. 20) a respeito da parceria, da aliança e das convivências culturais e geográficas calcadas no corpo-voz, no pensar e no sentir em espaços de coabitação do espaço literário entre tantas vozes e assinada por duas, evidenciando duas funções autorais, duas performances autorais. Aqui vamos pensar a *autoria* para além da restrita autoria ocidental relativa ao gênio individual, causador de polêmicas infinitas no campo literário (Barthes, Foucault, Derrida), pois consideraremos a autoria com fundo coletivo (em seus feminismos para além do individual e do ocidental), corroborada pela mencionada prática de fazer *com*: com a outra, com outro idioma, com outras personagens, com as imagens, com corpos-vozes advindos de muitos cantos.

Além de colocar em questionamento a autoria única – compreendida moderna e globalmente como única –, temos uma “relação” que nos oferece, gentilmente, um percurso potente demais para caber na restrição de um gênero literário em suas limitações convencionais (mesmo que pensemos no Romance

como um gênero plástico, que acompanha sua época). A obra, arriscamos dizer, é *uso* misto de ensaio, ficção memorialística, crônica, ritmo de poesia, ficção dentro da ficção, colagem, dentre outras formas, conformando um desenho fragmentado de recortes de espaços, tempos, memórias, vozes que são, sempre, corpos em relação. Em virtude disso, há imagens que se repetem, iguais, mas modificadas, e a necessidade de frisar corpo-voz, cantos nem sempre escritos (aliás, canto ritual de fé), muitas vezes não ouvidos, outras vezes silenciados, sempre conformadores de um texto que toca em temas profundos como o amor e a dor inerentes aos processos de constituição do que é ser mulher (em suas múltiplas possibilidades culturais), estar viva e em viagem pelo mundo. Portanto, este trajeto será uma aproximação a esta obra, um olhar, dentre tantos possíveis, que partirá da instigante dimensão autoral que as autoras (juntas) suscitam ao assinarem conjuntamente a obra. A viagem perpassa por diferentes lugares (Grécia, na França, no carnaval do Rio de Janeiro, em Togo, entre o mar Egeu, as falésias, um bar, São Sebastião da Boa Vista, etc.), espaços que evidenciam a dimensão múltipla e complexa, cultural e sensível, dos sentimentos que se espalham em línguas e contextos diferentes, com diversas personagens, juntando fragmentos de imagens, ouvindo cantos, a pluralidade de vozes que ecoa.

Autoria(s) feminina(s) e plural(is): flexão de gênero e número

A viagem inicia com um cantar e a sua audição, e uma narradora em primeira pessoa que afirma “sou a escritora que esqueceu tudo”, evidenciando o *processo* narrativo, construindo-se enquanto narradora na errância inesperada e fluída da palavra e da

memória. A narradora é invocada pela audição do canto de uma mulher “*tso. tso. tso. ô ôôori ô*” (Kiffer; Alia, 2021, p. 20), canto em língua estrangeira, que vem de longe, de uma África Ocidental e que faz vibrar o corpo, que traz a dimensão corporal a quem canta, mas também para quem o ouve: inicia-se pela oralidade, por muito tempo tão desvalorizada no campo literário. Por meio do canto, inaugura-se a possibilidade de intervenção no mundo, elaboração de outra escrita, outros “cantos-corpos” pela protagonista de *O canto dela* (2021), livro finalista do Prêmio SP de Literatura e Semifinalista do Prêmio Oceanos (2022), lançado pela editora Patuá. A obra é uma viagem fragmentada como as memórias narradas, repetidas, editadas, viagem que parte do corpo-ouvido colado ao chão – “sinto a umidade extrema da terra e a densidade do solo sob meu corpo enquanto ouço o canto” (Kiffer; Alia, 2021, p. 21) –, ouvido ouvindo um canto em língua africana, um canto-voz buscando uma fresta para a narradora cantar o corpo, a voz, a dor e o amor, em memórias de contato com outras mulheres (Carmem, Judite, Dolores, Gertrude, Christina). As vozes polifônicas do “canto dela” (ou melhor, delas, no plural) formam um coral sem ensaio prévio, em que uma se encontra com a outra e nos perguntamos, algumas vezes, durante a leitura: “de quem, afinal, é esta voz?”. Importa? Parafraseando Foucault ([1969] 2001), importa quem fala? Oxalá não importaria, desde que todas fôssemos ouvidas em nossas falas-cantos, com peculiaridades culturais, étnicas, territoriais e políticas.

Na ficção, salvaguarda as diferenças, esta mistura mostra que há também uma dimensão coletiva deste canto composto por várias vozes, que faz a leitora perder-se ao questionar, afinal, de onde vem a voz. Corpo-voz com ritmos diferentes, mas conjuntos, potente em conjunto, está no caminho fragmentário que o som percorre para compor canto nosso a partir do “canto

dela”. Compomos com elas e a partir delas este trabalho, não nos centrando no que pode ser realidade ou o que pode ser ficção, categorias que remontam a uma tradição crítica e literária ocidental em seu estrito uso. Se Marie-Aude Alia, a narradora e autora, ou seja, a voz que constrói esta narrativa, existiu (para além da narrativa) ou não, se deveríamos ou não buscar uma linearidade (em um texto não tradicionalmente linear, pois mescla e vivifica memórias, característica da fragmentação) e projetar uma história tendo em vista uma totalidade para o caminho torto e para o fragmentário, optamos, como já mencionado, por escrever “com” e a partir “de”.

Com relação à autoria no plural, estas fronteiras borradas são evidenciadas há tempos por diversos escritores/as, mas sempre de maneira individual, criando autora-narradora-personagem, relegando a ela a obra, mas raramente compondo uma “dupla” de vozes, duas autoras, duas narradoras, como no caso da obra em questão. Este gesto de compartilhamento, evidente no uso de trechos de obra de Marie-Aude Alia, é significativo aqui, pois também remonta a uma literatura não ocidental em sua feitura, que coteja com o coletivo, como as múltiplas literaturas indígenas¹ em que o “eu” não é, necessariamente, a única voz (dentro e fora da narrativa), mas o aspecto coletivo ganha relevância. Temos vozes inventadas, performatizando na obra e na vida (se pensarmos que a autoria está para, mas também além da ficção, dentre outras complexidades), autoria e narração, mesclando, colando fragmentos: fragmentos de notícias, romance de Marie-Aude, relatos que poderíamos relacionar à vida, à biografia de Ana Kiffer, mas que optamos por não insistir em virtude de ouvir e sentir que as vozes nos provocam: alegrias, dores profundas, reflexões.

Como já anunciado, a composição da narrativa é assinada por Ana Kiffer e Marie-Aude Alia, escritora-narradora-

¹ Aliás, a literatura, aqui, é pensada em sua dimensão expandida, começando pela negação de uma pureza de gêneros literários.

personagem, voz que se torna companhia para Ana Kiffer, pois é autora-narradora criada por ela: “...entendi que a sua voz – invadindo a minha escrita – era também fruto dos medos, opressões, desqualificações e silêncios que vivem as mulheres quando decidem enfrentar e se dedicar ao meio intelectual e acadêmico” (Kiffer, 2017). Esta “criação” autoral da criação autoral Ana Kiffer, ou seja, não necessariamente a existência empírica, mas a existência performática de função, assinatura e nome, não está evidente na obra, pois, para nós, leitores/as e/ou problematizadores de categorias enrijecidas, Marie-Aude é um fato, dado real e concreto: recebemos uma obra em coautoria, com o nome de ambas as escritoras na capa e respectivas as biografias no site da editora. A forma como Kiffer revela evidenciar esta existência, a construção desta existência, bem como seu receio, é evidenciado mais adiante. Na orelha da obra, feita pela escritora Tatiana Salem Levy, também há a menção às “autoras”, e ela reafirma esta autoria no plural e no feminino, flexão de gênero e número pouco ouvida (por silenciamento) na historiografia literária, sobretudo uma história literária realizada com base a conceitos e referências ocidentalizantes. São mulheres, poetisas e pensadoras, em uma academia colonizada, que, pelo simples fato de escreverem conjuntamente, de problematizarem categorias narrativas e para além das narrativas, buscam frestas para pensar outras vozes, outros cantos, femininos, que podem ecoar como resistência pela dimensão política da voz. A escrita feminina também tem muito a nos fazer ouvir, muito a ecoar, e em conjunto, juntas.

Se na historiografia e na crítica literária o pagamento de vozes femininas é fato constatável (a nível mundial), o que pensar, então, sobre a *união* de autoras, ou seja, o compartilhamento de uma obra por mais de uma autora, em uma cultura ocidental, neoliberal, em que a rivalidade (sobretudo a feminina, historicamente) é mais um instrumento de controle?

Embora este compartilhamento se repita (ainda que menorizado) mais entre os homens, por razões evidentes de *silenciamento* e *apagamento* da literatura escrita por mulheres, podemos evidenciar, na literatura brasileira (mas não apenas nela) um duplo apagamento e negação, além das narrativas orais: o de autorias plurais para a criação de uma única obra e em virtude do gênero, pois são duas mulheres que escrevem. Contrariando tal silenciamento e evidenciando a existência de duplas autorias para obras literárias, menciono a parceria coautoral entre as irmãs Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes de Vieira na obra *Contos Infantis* (1886), a parceria entre Alice Ruiz e Maria Valéria Rezende com o livro de poemas *Conversa de Passarinhos* (2018), e outras parcerias contemporâneas como *Desde o meio de uma língua*, de Daniela Avelar e Patrícia Galelli (2021), e *Fio de corte* (2022), escrito conjuntamente por Ângela Brandão, Ilana Eleá e Lucelena Ferreira, dentre outras. Estas são obras que trazem a marca da coautoria, obras escritas por mais de uma mulher, são obras-relações, com maior ou menor diálogo evidente e constatado no próprio texto, mas singulares em suas pluralidades. As mencionamos porque é fundamental ter em mente que o conceito de autoria que baliza a teoria literária, que continua, embora os esforços sejam muitos, sendo a base dos estudos literários, é uma autoria individual e masculina, mas se olharmos um pouco além, descentrando-nos a ideia de uno, encontraremos várias práticas autorais coletivas (sobretudo no Brasil), colaborativas, afrocentradas, indígenas, que trazem um eu também coletivo em sua dimensão, ou mesmo manifestações poéticas como os Slams, em que a coletividade e o espaço público compartilhado fazem parte da performance, da pluralidade de vozes, ou seja, manifestações de literatura oral ou escrita que ultrapassam

um “eu” moderno. O mito do autor uno e solitário, como afirmaria Jack Stillinger² (1991), se impôs de maneira normativa enquanto imaginário, definição propagada pelo campo literário e outros campos (editorial, econômico, cultural) e quais suas consequências.

Quem acompanha o trajeto intelectual-criativo de Ana Kiffer pode rastrear o surgimento da voz de Marie-Aude, voz que invade a narrativa, personagem-autora evidenciada no artigo “Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura” (2016). Neste artigo, Kiffer afirma ser Alia a autora de um único romance intitulado *Essa formidável potência da dor* (1988), e afirma ser com ela que compartilhou angústias:

[...]Marie-Aude Alia, inventada por mim numa manhã em que caminhava pela avenida Jardim Botânico. A invenção de um pseudônimo, assim como o início e o fim de um romance, planta-se num feixe de incertezas. Essas incertezas indicam diferentes caminhos. Algumas vezes algo exterior que impede, naquele momento preciso, que o nome do autor coincida com o nome do escritor. Outras vezes trata-se de uma incerteza na assunção da voz que guiará a própria narrativa, afinal de contas *tornou-se muito difícil hoje em dia saber quem fala na literatura*. São múltiplas as vozes, as histórias cada vez mais *mesclam componentes vividos com criações ficcionais, e nenhuma solução disponível*, ao menos neste caso, parecia solucionar os impasses que uniam e separavam uns dos outros no decorrer dessa narrativa [...]. (Kiffer, 2016., p. 46, grifos nossos)

Esta nota de rodapé relacionada à Marie-Aude Alia indica que Ana Kiffer abdicou do pseudônimo, pois escolheu trazer o que antes era um pseudônimo também como nome autoral para compor uma “coautoria”, e vale dizer, é parte de um texto que não está na obra. Ana Kiffer também é estudiosa, professora de Teoria Literária (PUC-RJ), e evidencia em *O canto dela* (2021) alguns

² Na obra *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*.

dos embates que, teoricamente, estão no campo de discussão literário (mas não só) contemporâneo, como já manifestado nos trechos grafados/destacados em itálico por nós e pelas reflexões que estão em muitos momentos da obra, reflexões que rasuram fronteiras (ficção, ensaio), mesclam categorias. Em uma relação entre criação e reflexão, compartilhar uma obra é expor uma relação, um processo de composição, aqui também recriação ao lançar mão de notícias e indicar o uso de trechos do mencionado romance solo de Marie-Aude Alia. Ouvimos, portanto, um canto que é dueto, mas que não é apenas dueto, é também coral porque traz vozes múltiplas, identidades fragmentadas, que lançam mão da autoria única, que brincam com as frestas possíveis do lugar da escritora, da autora, da narradora, do “gênio romântico” (único, individual, dono dos possíveis significados). Como afirma Ana Kiffer em entrevista, ela buscou delegar à então principal narradora (pois há outras vozes no romance) o lugar também de autora:

A Marie foi uma fresta, ela precisava continuar escrevendo, era uma luta pensar criticamente e se liberar, se tocam (a teoria e a escrita), mas são regimes distintos de afeição de palavra, de modo de dizer e sentir [...] Marie-Aude apareceu num raio, andando na rua foi a história inteira, a biografia de Marie-Aude [...] a partir disso que a história foi se compondo, o caminho que tomou... ficou real, ficou real... se existiu ou não, ela existe, essa história é dela, essa existência seminal, ela é mais que uma narradora, ela é uma possibilidade de autoria que eu quis manter, a dúvida se ela já existiu ou não, é uma dúvida... (informação oral)³.

Este relato de Ana Kiffer nos faz pensar esta autoria não como uma paternidade (figura autoritária relacionada à autoria moderna), mas como uma irmandade entre culturas, entre espaços e tempos, uma autoria construída no sentido de possibilitar a fuga

³ Fala de Ana Kiffer em mesa redonda ocorrida na PUC-RJ no segundo semestre de 2022.

da autoridade patriarcal (única, centrada em um sujeito), pois dividida, conversada, compartilhada em criação e assinatura.

Parte-se, portanto, de dois corpos autorais para um corpo personagem-narrador presentificado por Marie-Aude Alia, que traz consigo outros corpos-vozes, outras dores e amores de outras mulheres e convida um terceiro corpo de leitora para adentrar a obra, como pode ser percebido em diversas passagens de interlocução com possíveis leitoras/es, mas também resultado do discurso indireto livre: “é a sensação do acúmulo do tempo que você não sabe como dizer. sim, estou transfigurada por ele. sou um acúmulo do tempo sem memória. tente escutar” (Kiffer; Alia, 2021, p. 23, grifo das autoras). Este efeito de aproximação e acúmulo de vozes traz também a reivindicação de outros ouvidos, outras leitoras, outras vozes-cantos para a conformação obra, então concretizada no momento da escrita e no ato de leitura, na interação com leitoras, corpos que interagem pela fresta realidade-ficção, frestas de continuidades e descontinuidades. Além disso, no site da editora, há a seguinte biografia da coautora:

Marie-Aude Alia nasceu em Lomé, Togo, em 1936, mas cresceu e viveu em Grenoble sem conhecer as suas origens. Foi Maitre *des conférences* em Literatura Comparada na Université de Grenoble Alpes. Pesquisou, no fim da vida, as relações entre o conceito de Outro e o eurocentrismo, mas nunca publicou a respeito. Autora de um único romance, este, escrito em 1998 e publicado na França neste mesmo ano sob o título *La formidable puissance de la douleur*. Viveu a parte final de sua vida entre a Normandia e Paris. (Editora Patuá, s.p, 2021)

Este desconhecimento de suas origens, desmemórias de muitas mulheres, forçadas a esquecer ou/e privadas de seu passado, está presente no romance como uma forma de resgate de memórias (recentes ou passadas), editadas em ilhas como

diria Waly Salomão (1943-2003). Além disso, corporificando a voz da narradora-autora, as palavras de Kiffer somam-se ao que é narrado no último capítulo, quase um apêndice confessional, todo em itálico (como outros na obra) intitulado Marie-Aude Alia, em que uma outra voz, que parece ser colada à da autora Ana Kiffer, inicia (e ciclicamente fecha) a obra afirmando que

foi com esse balbucio do corpo parado. existindo através do canto, numa linguagem desconhecida, que começou essa escrita. tudo era difícil e árido [...] foi quando me ocorreu, de supetão, como um raio, a história de Marie-Aude Alia. Hoje, a autora desse livro está aqui. É ela quem escreve [...] ela tem oitenta e quatro anos, nasceu em Togo, em 10 de março de 1936, imigrou para Grenoble com apenas 4 anos sem conhecer a sua origem e história. Esse seu romance foi encontrado num caderno com o título “Essa formidável potência da dor”. decidi mudar o título. Discordamos. [...] analisei fragmentos do romance de Marie-Aude, *hoje, for fim aqui reunidos*” (Kiffer; Alia, 2021, p.188-189, grifos das autoras).

Neste trecho fica evidente a referência ao artigo antes mencionado, “Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura” (2016), fruto de uma palestra conferida no Rio de Janeiro. A narradora agora mescla-se à Ana Kiffer em papel autoral, toma a voz da narrativa e afirma angustiada que, no momento da palestra, não pôde aprofundar a relação que estabeleceu com a personagem-narradora-entidade-autora Marie-Aude Alia, enviada por Exu em uma mesa de jogo com uma mãe de santo que disse “invente alguém para escrever em seu nome e siga. siga” (Kiffer; Alia, 2021, p. 188). Sobre este momento, em que tentava explicar, racionalizar sobre Marie-Aude, afirma: “naquele momento aprofundar algo sobre minha junção a Marie-Aude – além de irreal – não parecia crível do esforço crítico. As universidades, a minha

e a dela, não aceitariam hipóteses tão descaradas e estranhamente forçadas [...]” (Kiffer; Alia, 2021, p. 189).

Este trecho evidencia o caráter colonizador da academia, da universidade, a busca racional, o arbitrário da busca por uma origem “verdadeira”, “linear”, “certa”, que aqui, relacionada à origem “verdadeira” do autor único, individual, não nos move, o que não as moveu. Existência para além da criação de Kiffer, Marie-Aude pode realmente ter existido para além da obra escrita por ambas, para além de, neste processo de apropriação da palavra alheia. Como a própria narradora, como um canto de desabafo (desabafado), e agora carnalizado na página, ela constatou que os limites que a separam de Marie-Aude não estão

de todo assegurados, nem para mim, nem para ela, e tampouco para o pensamento crítico. ou pelo menos para o que dele esperamos. *certamente diriam que havia ficado louca.* ou mística. acreditando que inventei alguém que realmente existiu. E, pior, que escrevia comigo (Kiffer; Alia, 2021, p. 189, grifos das autoras).

A narradora chegava a dizer, e poder dizer é “caminho árduo para uma mulher” (Kiffer; Alia, 2021, p.73), sobretudo poder dizer em junto.

Do entrelace nasce o fragmentário

Em consonância com o que já constatamos até o momento, outra das frestas pelas quais nos aproximamos para ler a obra é a da *fragmentação*, o olhar para o fragmentário, pois ela permite vermos uma composição não necessariamente linear, racional, ocidental no modelo mais moderno do termo, mas relacionada à composição realizada a quatro mãos, duas vozes e dois olhares. Este é um mote que não é novo nos estudos literários, mas que,

ao lermos contemporaneamente, nos ajuda a nos aproximarmos mais do canto realizado pelas autoras. Teóricas como Júlia Kristeva (1989) já trabalharam com a noção de fragmentação relacionada à psicanálise freudiana. Tudo, na obra, chega aos poucos, mas em uma avalanche de sensações: ouvimos sons entrecortados (pelas frestas) e vemos em partes, em pedaços, *O canto dela* (2021) em virtude da fragmentação presente desde a montagem imagética, na capa, mas também formalmente, em como a obra está estruturada. Quem nos ajuda a compreender esta fragmentação com relação à narrativa é Regina Pontieri (1989), em um trabalho sobre a fragmentação na obra de Roland Barthes. A estudiosa afirma, quanto ao modo fragmentário de escrita, já fruto da modernidade (e desintegração do sujeito):

no modo como se manifesta no século XX, a tendência ao fragmentário vincula-se ao declínio da importância da idéia de contínuo temporal (a história, o processo), em favor tanto de uma visão descontínua do tempo o que na literatura, por exemplo, remete à destruição do enredo romanescos típico do século XIX – como do predomínio do elemento espacial (a estrutura). (Pontieri, 1989, p. 86).

Na capa (Figura 1), mas para muito além dela, constatamos outra linguagem que se mescla à escrita, pois vemos fragmentos de imagens evidenciando suas rasuras, acionando camadas de sentidos a partir de suas frestas, seus rasgos, seus ruídos, suas texturas, sua geologia em camadas, estratos de pele, derme e epiderme, cicatrizes, assim também é composta a narrativa guiada pela narradora.

Figura 1 – Capa da obra O canto dela (2021)



Fonte: Editora Patuá (2021).

Mais que uma narradora, ouvimos Marie-Aude, uma escritora-narradora-personagem que, sendo com suas lacunas e possibilidades, é constituída por muitas pequenas narrativas, com camadas de histórias com imagens poéticas recorrentes e estruturadas fragmentariamente. Essa fragmentariedade está conformada também pelo uso particular da pontuação, consequente sintaxe e a presença de fotografias na obra, além disso, também é fundamentada pela organização do sumário/estrutura do livro, com títulos partes/divisões/fragmentos que mostram uma montagem com as principais personagens mulheres presentes na vida da protagonista e títulos entre parênteses, em itálico e outras formas de fugir de um ordenamento, de tipologias pré-determinadas que comumente encontramos em narrativas mais tradicionais.

Os cantos dessas mulheres são múltiplos como uma colagem, como as imagens presentes na obra (todas de autoria da escritora Ana Kiffer), incluindo a imagem da capa, figuras de abismos, montanhas, lonjuras, em que vida e morte estão perto, coladas, e conformam uma geologia de camadas significativas, pausas em preto e branco.

Na imagem que conforma nosso primeiro encontro com a obra está, portanto, uma colagem de situações, lugares, formas múltiplas, pedaços que recordam também que “o corpo não é uma coisa, é uma situação”, afirma a filósofa Simone de Beauvoir (2016a, p. 62), situação múltipla em espaços diversos, como as vozes presentes na narrativa, narrada por uma narradora que também é atravessada por outras vozes, uma mulher na Grécia com memórias de encontros, homens, mulheres, sexo e amor. Assim, a voz de *O canto dela* (2021) é advinda de corpos situados em deslocamento rítmico, situação geográfica sonora, pois “a voz é prolongamento de nosso corpo, da mesma maneira que nossos olhos, nossas orelhas e nossas mãos: é um órgão de nós mesmos que nos prolonga até o exterior; no fundo, e um órgão material como qual se pode tocar” (Grotowski, 1971, p. 200).

A voz é expressão, ação de quem ouve o canto a réis do chão, como acontece com Marie-Aude: “estava deitada sobre um colchão fino, no chão. o quarto todo fechado impedia a entrada da luz, do outro lado a porta a voz de uma mulher, e o seu canto. cantava numa língua estrangeira. uma língua que lhe habitava” (Kiffer; Alia, 2021, p. 19). Este corpo, sempre situado em canto-espço, portanto, também material, pequeno como um lugar sem importância, mas, ao tempo, grande como as paisagens que ilustram o livro e potencializam sua extensão polissêmica. Com o ouvido colado ao chão, ouve os movimentos geológicos do tempo, faz parte de um corpo nunca essencializado ou totalmente descontextualizado, mas sim de um “construído”, um “corpo situado”, conceito que Beauvoir abraça de Merleau-Ponty (Beauvoir, 2016a, p. 57). Este corpo construído no discurso é reação e ação, um corpo que é político e ativo na construção, enquanto linguagem, que implode a lógica de um discurso

masculino (Cixous, 2022 [1975]; Irigaray, 2017 [1977]) e que move a protagonista nessa viagem, depois de muito tempo, ao final de sua vida, para (re)encontrar-se na Grécia, na França, no Rio de Janeiro, em Togo, dentre outros lugares por onde o corpo-voz de Marie-Aude esteve. Temos mulheres fragmentadas que compõem uma história também fragmentada.

Corporificando memórias e silêncios, as lutas conjuntas de duas escritoras (e outras tantas), a narradora informa leitores e leitoras que “talvez não consiga sequer terminá-lo. ele é um acontecimento envelhecido pelo tempo. [...] sou a escritora que esqueceu de tudo. vou dar o testemunho deste esquecimento. entremeadado pelas ausências de incompreensões e inaudíveis” (Kiffer; Alia, 2021, p. 18). Temos, mais que uma narradora, uma escritora-narradora que, sendo com suas lacunas e possibilidades, é também personagem constituída com camadas de histórias em pequenas frases ou/e imagem poéticas recorrentes e estruturadas pelo uso particular da pontuação, da conseqüente sintaxe e das já mencionadas fotografias na obra. Canta-se, perto do mar, o vazio, o medo, a possibilidade, a dor e o amor, pois vazio e dessubjetivação também são possibilidades de canto-espaco e canto-corpo, como a polissemia da palavra permite aludir. A narradora, ao ouvir o canto de uma mulher, descobre seu corpo e menciona-se, tendo-o em vista, dialogando com ela mesma, espécie de foco em terceira pessoa: “descobria-o no canto e naquela língua incompreensível: um corpo, por fim o seu corpo” (Kiffer; Alia, 2021, p. 19). Descobrir com atravessamentos narrativos a geografia do seu corpo no canto geográfico é, então, um dos processos que engendram a montagem da obra, é buscar e descobrir “quero o encontro. Quero o outro canto. Outros corpos” (Kiffer; Alia, 2021, p. 37).

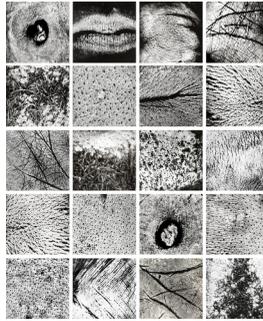
Marie-Aude descobre-se em muitos corpos, muitas histórias, e constitui-se pela voz da outra, da audição de um canto dela. Ainda enquanto conformação formal, destacamos a

intransigência da abdicação do uso das maiúsculas no início das frases, renegando a norma convencional moderna e reivindicando uma linguagem sem arbitrariedades: a opção de frases curtas, condensadas, sintéticas, como se fossem versos, com uma pontuação que renuncia o uso de vírgulas, valendo-se do ponto final para construir um ritmo fragmentário como a “memória em edição”, pausas que conformam um ritmo poético, onde “as palavras viram canto” (Kiffer; Alia, 2021, p. 20). Os parágrafos são compostos por pequenos versos viscerais, imagens poéticas que comunicam também pela repetição, pois são muitas as passagens, frases inteiras que se repetem continuamente nos capítulos da obra, trechos como “tudo é parte de um arquipélago em tremor” (Kiffer; Alia, 2021, p. 18, p. 21), nos remetendo à imagem da capa, as frestas, as instabilidades, a aproximação e as distâncias. Há também a descrição da protagonista deitada sobre um colchão, cena que se “repete” muitas vezes, sempre com o acréscimo, a reconstituição modificada que se acumula sobre esta mesma cena narrada de outra maneira em outro capítulo: “estou deitada, o colchão fino” (Kiffer; Alia, 2021, p. 18, p. 23, p. 25).

Nestes ecos de imagens repetidas, mas variadas, como em uma composição geológica, com ouvido colado ao rasteiro, da vida larval, rastejante, novamente marcada e constituída pelo acúmulo dos tempos, de linhas narrativas, vemos as camadas, vemos as fissuras da memória, da realidade e da ficção em seus “rasgos de canto” (Kiffer; Alia, 2021, p. 24). Vemos o canto dela comandar, ser mote para a voz da narradora, voz-corpo, pois o “corpo [é] o instrumento de nosso domínio do mundo” (Beauvoir, 2016b, p. 65), com possibilidade de transcendência e imanência, de passado e presente tecido na pele, no corpo encarnado geograficamente no mundo e ao mesmo tempo

recriando-o sensível e linguisticamente. Forma e conteúdo, corpo e mundo só são juntos, em contato (com outro, com a técnica, em zoom) com seus caminhos, cicatrizes e marcas, solapamentos e convivências, multiplicidades, como podemos visualizar na obra da artista plástica brasileira Vera Chaves Barcellos (Figura 2), em uma correlação com a obra de Kiffer e Alia. A linguagem em sua dimensão poética é política, pois reconfigura o mundo e como o vemos, fragmentado, de longe e de perto, configurando outras possibilidades, como na obra *Epidermic Scapes* (1977):

Figura 2 – Epidermic Scapes



Fonte: (Barcellos, 1977).

Este corpo micro e macro de *Epidermic Scapes*, superfície e profundidade, fragmentação e montagem, é lugar de memória individual e coletiva (Schimitt, 2007, p. 47), é corpo das imagens, como é a memória de Marie-Aude Alia, como são as histórias que se cruzam na narrativa, canto configurado por muitos e diferentes corpos em força de contato, pensados pela narradora situadamente e por onde ela inicia a narrativa:

a dimensão de um corpo é por onde eu vou começar. isso só canto pode dar. até quando o corpo se acaba, nesse momento já tardio, em que finalmente posso ser outra, e ter um corpo. que se esquece, e como qual se morre. escrevo, nesse entre tempos. buscando refazer o corpo. (Kiffer; Alia, 2021, p. 31)

Neste mesmo capítulo, tendo como mote a materialização do corpo, conformado por palavras, a narradora pergunta, ao final, diretamente para a leitora: “O que te dá um corpo?”. Ficamos com esta pergunta, lançada pela narradora, em nossos pensamentos, e reflexionamos que, de acordo com a obra, as possibilidades de resposta para esta pergunta são vastas: a linguagem, um exame, uma doença, um espaço que se sabe a si mesmo pelo corpo e vice-versa, pois o corpo “é no espaço” (Merleau-Ponty, 1975, p. 437), uma voz, uma audição, são muitas as possibilidades de ganhar e construir um corpo estética e fisicamente, fenomenologicamente, de ouvir o canto do corpo. O corpo, na obra, é também instrumento musical, criador de ritmos, de linguagem (é linguagem). É conformado pela linguagem palpável, criadora e concretizadora, uma superfície de ritmos, ritmos formados pelas palavras, pois, de acordo com Luiz Tatit (1996), “da fala ao canto há um processo geral de ‘corporificação’: da forma fonológica passa-se a substância fonética. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente”. (Tatit, 1996, p. 15).

A voz, portanto, é de suma importância na/para a obra, ela permite a co-criação de mundos-corpos e a consciência deles em suas histórias, o compartilhamento e reconhecimento dos corpos-experiências de mulheres narradas por Marie-Aude, rompendo com silêncios, como podemos constatar no seguinte trecho:

acredito apenas que uma história vivida por alguém deveria poder ser partilhada. normalmente, o desejo de partilha é índice de que nunca vivemos totalmente sozinhas; e que atravessamos, muitas de nós, histórias comuns. a dificuldade que temos em poder dizê-las é como o mundo usa arma dos ocultamentos, silenciando um cem número de histórias. quando conseguimos falar, algo aconteceu que nos permitiu conhecer o tempo de

cada história em nós e no mundo. que dela geminou como o musgo sobre a pedra. No canto das viagens que fez ou não fez. na vida de passante que te atravessa o desejo, tremendo sob os pés. nos cantos, nos cantos de todas elas há uma história (Kiffer; Alia, 2021, p. 73).

Além desta reivindicação da voz enquanto vivificação de história partilhada, há a declaração do silêncio, da mudez e sua consciência, quando a narradora afirma, “apesar dos tantos anos e estudo e da obsessão da pesquisa sobre o corpo foi nos últimos anos que me dei conta de que não conhecia, ou de que não ouvia, a minha própria voz” (Kiffer; Alia, 2021, p. 99), em um testemunho de “base”, poderíamos pensar, autobiográfica ou autoficcional de Ana Kiffer, que se dedica à pesquisa acadêmica sobre o corpo como materialidade, potência, subjetividade e linguagem. Aqui, o corpo dualista, dicotomia presente na filosofia de Descartes, que corrobora com o corpo a-histórico, determinista organicamente e passivo, mostra sua negação. Esta negação, pela reflexão, por situar histórica, temporal e socialmente uma linguagem corporificada, é o que permite a experiência perceptiva, afetiva e intelectual, concomitantemente, um corpo inteiro em seus fragmentos, sensação e razão, um corpo que rompe, sobretudo pela linguagem fragmentada, pelas imagens estilhaçadas, pelo jogo com a leitora e pelas perguntas lançadas na obra, o canto-corpo único e linear. O corpo é reflexão e sensação (Merleau-Ponty, 1975, p. 437), superfície e profundidade íntima. Como na obra de Vera Barcellos, as narrativas são micro e macro, impressionismo e técnica, o maior órgão traz a miudeza toda em si, dos poros de larga pele em sua inevitável poética, temos, como na viagem, no deslocamento por lugares, no exílio, uma viagem pela pele, que traz suas marcas de percurso, marcas nem sempre visíveis a olho nu.

A filósofa feminista Irigaray (2017 [1977]), por sua vez, salienta a importância não apenas de uma expressão do corpo, mas da necessidade de uma criação “poética” sobre ele. Para ela é necessária a instauração de uma linguagem que é ruptura com a linguagem patriarcal, a fala do corpo, o discurso que estrutura a si mesmo para desestruturar os usos habituais ao qual ele é submetido nesta sociedade. Corroborando com a obra visual de Vera Chaves Barcellos, é pertinente mencionarmos a artista Lygia Clark e a obra de Lenora de Barros (1953), linguista, artista brasileira (também vivíssima) que problematiza a linguagem poética no/do corpo da mulher em performances conhecidas como a série *Poemas* (1979), *Língua Vertebral* (1998) e *There are Women*⁴. Estas são algumas obras importantíssimas para pensar o corpo da mulher, reflexão que também fazem as autoras da obra, como viver, no Brasil, no mundo, com um corpo – “[...] sem parar só devíamos nos perguntar juntas: como vivemos? Como vivemos hoje, as muitas e diferentes mulheres desse país?” (Kiffer; Alia, 2021, p. 103) –, assim como outras mulheres, na Grécia, na África, “mulheres vestidas de preto caminhando sob o sol de quarenta graus nos campos semiáridos à borda das estradas de terra que ligavam Komi e Pyrgi eram as mesmas mulheres que viu Judite em Ibiza. a matriz árabe” (Kiffer; Alia, 2021, p. 68). À guisa das artistas mencionadas anteriormente no fragmento, escrever é espaço revolucionário, é, como afirma Hélène Cixous,

precisamente a real possibilidade de mudança. O espaço que pode servir de trampolim para o pensamento subversivo, o movimento precursor da transformação das estruturas sociais e culturais... As mulheres apoderando-se da oportunidade de falar e, em consequência, sua revolucionária entrada na história. (Cixous, 2022 [1975], p. 66).

⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/39018853>. Acesso em: jun. 2022.

As vozes-corpos de muitas mulheres-personagens, fragmentos da linguagem, são aproximados no instável, o que sobrou do que tentaram apagar muitas vezes, como afirma a narradora: “escrever, nesse caso, é como recolher, colher, aproximar, criar conexões entre esses restos. a experiência não solidifica ou encadeia uma vida. somos mais feitos de fragmentos. sem nenhuma relação com a totalidade” (Kiffer; Alia, 2021, p. 158). Pontieri (1989) afirma que o fragmento traz consigo um “inacabamento essencial”, inacabamento que é a abertura para outras vozes, outras histórias, outras possibilidades, individuais, mas que tocam-se com outros fragmentos – “como aproximamos pedaços?” é frase repetida muitas vezes na obra –, chocam-se, não para formarem uma totalidade (perdida, nostálgica, cerrada em si mesma), mas para serem multiplicidades em ritmos e formas próprias. Sendo esta totalidade masculina, tem-se pela palavra da autoria de mulheres, neste caso, uma escrita fragmentada, de partes sem partes principais, que não quer “tudo classificar por unidades, de inventariar tudo por individualidades” (Irigaray, 2017, p. 36).

Ao trazer para dentro da obra o estupro de uma menina por 12 homens, um fato amplamente noticiado nacionalmente, faz vir à tona “partes soterradas de Christina. Ou minhas. Ou tuas”, propõe “abraçar os pedaços. senti-los. apalpá-los. sou feita desses pedaços de carne pregados. despregados. que caem como palavras. A velocidade e a lentidão dessas aproximações determinarão uma outra possibilidade de vida” (Kiffer; Alia, 2021, p. 159). Em uma explícita confissão do solapamento entre realidade e ficção, o fato evidencia a necessidade de compartilhamento neste lugar, para confortar, para sentir, como palavras-corpos, possibilitando vida na morte, presentificando muitas mulheres em sua subjetividade (entremeando linguagem,

história e corpo) e ganhando uma outra vida/sentido neste espaço narrativo. Possibilitando também uma outra narrativa sobre o fato, a junção dos cacos: “escrever, nesse caso, é como recolher, colher, aproximar, criar conexões entre os restos. a experiência já não solidifica ou encadeia uma vida. Somos mais feitos de fragmentos [...]” (Kiffer; Alia, 2021, p. 158).

Para pensar nestes fragmentos, recuperamos uma citação de Cixous (2022), na qual afirma que mulheres devem recuperar, assim como fez a narradora na passagem acima, seus corpos: “mulheres devem escrever através de seus corpos, devem inventar a linguagem inexpugnável que destruirá divisões, classes e retóricas, regulamentos e códigos, eles devem submergir, cortar, ir além do último discurso-reserva [...]” (Cixous, 2022, p. 51). Esse corpo se escrevendo e inscrevendo-se, esse conseguir dizer, de acordo com a narradora, é um corpo que deve ser “refeito”, pois

vivemos tomados de inúmeras perdas. De direitos, de sonhos, incluindo do direito ao sonho. e à vida. e mesmo à vida. de tudo isso resulta algo que não é exatamente a dor. [...] há algo a ser suportado nesse caminho. e para isso um corpo a ser refeito. Mais vivo diante da morte. Reivindicando que não nos matem. Dizendo, em dor, que viveremos. (Kiffer; Alia, 2021, p. 157).

A narradora de *O canto dela* (2021), por meio do canto e das vozes de outras personagens, de sonhos, de exigência de vida, em uma narrativa em que “tua voz tocava meu corpo” (Kiffer; Alia, 2021, p. 115), como canta para o homem em Mavra Voglia, ou para Carmem em Atenas, fragmentariamente (como os corpos, como as palavras, como as frases) monta uma arquitetura narrativa que tem como efeito, além de tantos que podem ser experienciados, burlar a ordenação e a tipologia comumente

usada em romances, vertical em sua importância, racional em seu logocentrismo, linguagem falocêntrica, e mostra-se, por fim, no último capítulo, na ordenação desordenada de memória compartilhada por essa narradora colada à Marie-Aude Alia: “sei que Marie-Aude foi limando os muros de palavras que ergui no meu entorno. e eu, estranhamente, fui morando no muro, em seus buracos e frestas, com ela, em pedaços” (Kiffer; Alia, 2021, p. 193). Estes pedaços são por onde elas veem o mundo, frestas, possibilidades múltiplas de ser, de ouvir e de criar, mas também de, como fizemos aqui, vê-las, como afirma Benjamin, “sob a forma de fragmento que as coisas olham o mundo” (Benjamin, 1984, p. 108), em uma via de mão dupla.

Juntando os fragmentos de corpos-vozes

Assim como no trecho mencionado, e em tantos outros que ouvimos aqui, também moramos – mesmo que rapidamente e de passagem – nestes caminhos oferecidos pelas autoras, entre países, entre fronteiras, entre culturas, escutando as vozes que vinham aos poucos, entre frestas, estradas e quartos, isoladas, por vontades, por rituais, ou obrigadas. São vozes que, afinal, foram possíveis de serem ouvidas, burlando a estrutura sólida do cânone e do silenciamento.

Neste trajeto encontramos fissuras na autoria moderna a partir da escrita conjunta contemporânea, da união entre duas assinaturas, duas mulheres. Também, a partir desta união, a fragmentação, de diferentes formas/linguagens tornou corpo e se fez ouvir nas páginas assinadas por elas, evidenciando que, no trajeto, em viagem, a linearidade (de pensamento, de escrita) pode ser repensada para dar vazão a uma escrita que foge de rótulos fechados e sólidos (gêneros literários).

Terminamos este pequeno texto lembrando de Onfray e da viagem conjunta, viagem resistência, pois apoio e amizade. Temos essas vozes em uma voz, em que viajar a dois

me parece ilustrar uma fórmula romana, pois permite uma amizade construída, fabricada dia após dia, peça por peça. Nosso Ocidente cristianizado não aprecia a amizade, que se transformou numa virtude suspeita porque antinômica com a religião social, familista e comunitária (Onfray, 2009, p. 31).

Temos, como constatamos, uma amizade, uma co-criação autoral, uma da escritura feminina que parte do corpo-voz e questiona a hegemonia discursiva do “autor” individual e masculino pela criação conjunta, performática e com um canto que é coral. Fragmentariamente, micro e macroscopicamente, como em *Epidermic Scapes*, se forma na incompletude, inclusive na incompletude da viagem:

À maneira da harmonia musical, as diferenças combinadas produzem complementaridades, completudes, um tipo de obra melodiosa. A soma das duas entidades produz uma terceira figura que decide o conteúdo, a forma e o desenrolar da viagem (Onfray, 2009, p. 34).

Esta terceira, esta soma, sem o apagamento das diferenças, sem ignorar os conflitos, seria aqui o texto criado pelas autoras, potente enquanto deslocamento, potente enquanto palavra que se corporifica e ecoa.

Referências

- BARCELLOS, Vera Chaves. *Epidermic Spaces*. 1977. Pigmento mineral em papel Enhanced Matte, 20 x 25 x 30cm cada. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/en/artistas/vera-chaves-barcellos/>. Acesso em: set. 2022.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. (Vol. 1). Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BEAUVOIR, Simone, *O segundo sexo: a experiência vivida*. (Vol. 2). Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- BEAUVOIR, Simone. *Por uma moral da ambiguidade*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. São Paulo: Boitempo, 2022.
- EDITORA Patuá. *O canto dela*, de Ana Kiffer e Marie-Aude Alia. EDITORA Patuá, 2021. Disponível em: <https://www.editorapatua.com.br/o-canto-dela-de-ana-kiffer-e-marie-aude-alia/p>. Acesso em: 10 nov. 2022.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um Autor?” (1969). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

KAMENSZAIN, Tamara. “*Bordado y costura del texto*”. Tradução de Clarisse Lyra. São Paulo: Universidade de São Paulo, [2020]. Disponível em: https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf. Acesso em: out. 2022.

KIFFER, Ana. “Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHÖLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (org.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016. p. 41-56.

KIFFER, Ana. *Tornar-se mulher* – parte 3. Revista Pessoa, Lisboa, 20 jul. 2017. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2350/tornar-se-mulher---parte-iii>. Acesso em: nov. 2022.

KIFFER, Ana; ALIA, Maire-Aude. *O canto dela*. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Filósofo e sua Sombra”. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores)

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PONTIERI, Regina. Roland Barthes e a escrita fragmentária. *Língua e Literatura*, São Paulo, ano 14, v. 17, p. 81-98, 1989.

SCHIMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2007.

STILLINGER, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York: Oxford University Press, 1991.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Cancionista: composições de Camões no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Minha casa é onde estou: escrivência, identidade e decolonialidade em Igiaba Scego

Daniela Araújo Virgens*
Adriana de Borges Gomes**

Resumo

O presente trabalho propõe uma análise do romance *Minha casa é onde estou* (2018), da escritora italiana de ascendência somali Igiaba Scego, a partir do conceito de escrevivência, engendrado pela escritora brasileira Conceição Evaristo (2020). A reflexão preconiza a escrevivência enquanto ato político, podendo ser uma forma de reconhecimento de ancestralidades e de resgate de identidades coletivas, outrora assimiladas em contextos de relações coloniais. A escrevivência é um ato de revelar histórias apagadas e que precisam ser disseminadas para que a colonialidade do poder, o fascismo e outras formas de extremismo não continuem em evidência. Provindo da escrevivência, o artigo pretende estabelecer um diálogo desse conceito com Merleau-Ponty (1999) e sua concepção de corporeidade como forma de perceber e significar o mundo; com Zygmunt Bauman (2005) e sua compreensão da identidade que se constrói no tempo e no espaço e com Anibal Quijano (2005) que reflete sobre a colonialidade do poder como uma dimensão construtiva do sistema mundial moderno que se difundiu com a expansão colonial europeia e se manifesta sob a forma uma hierarquia com base na raça e no gênero e pela imposição de uma lógica eurocêntrica como padrão universal de conhecimento. O pensamento decolonial surge aqui como uma forma de quebrar

* Mestre em Estudo de Linguagens (UNEB); Doutora e Mestre em Geografia (UFBA). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3555-3444>

** Doutora em Teoria da Literatura e da Cultura pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0088-4806>

padrões historicamente impostos e revelar histórias que foram apagadas pela imposição pensamento colonial. A metodologia de trabalho é a análise teórica de pesquisa bibliográfica. Dessa forma, em decorrência dessas discussões, pode-se inferir que a escrevivência é um caminho fundamental para o avanço da decolonialidade.

Palavras-chave: Igiaba Scego; escrevivência; identidade; decolonialidade.

Mi casa es donde yo estoy: escrivivencia, identidad y decolonialidad en Igiaba Scego

Resumen

El presente trabajo propone un análisis de la novela *Mi casa es donde yo estoy* (2018), de la escritora italiana de ascendencia somalí Igiaba Scego, a partir del concepto de escrevivencia, engendrado por la escritora brasileña Conceição Evaristo (2020). La reflexión aboga por la escritura como acto político, que puede ser una forma de reconocimiento ancestral y rescate de identidades colectivas, una vez asimiladas en contextos de relaciones coloniales. La escrevivencia es actualmente un medio fundamental para revelar historias borradas que es necesario difundir para que la colonialidad del poder, el fascismo y otras formas de extremismo no queden en evidencia. A partir de la escrevivencia, el artículo pretende establecer un diálogo entre este concepto y Merleau-Ponty (1999) y su concepción de la corporeidad como forma de percibir y dar sentido al mundo; con Zygmunt Bauman (2005) y su comprensión de la identidad que se construye en el tiempo y el espacio y con Aníbal Quijano

(2005) quien reflexiona sobre la colonialidad del poder como dimensión constructiva del sistema mundo moderno que se difunde con la expansión colonial europea y se manifiesta en forma de una jerarquía basada en la raza y el género y la imposición de una lógica eurocéntrica como estándar universal de conocimiento. El pensamiento decolonial emerge aquí como una forma de romper patrones impuestos históricamente y revelar historias que fueron borradas por la imposición del pensamiento colonial. La metodología de trabajo es el análisis teórico de investigación bibliográfica. Así, como resultado de estas discusiones, es posible inferir que la escritividad es un camino fundamental para el avance de la decolonialidad.

Palabras-claves: Igiaba Scego; escritividad; identidad; decolonialidad

Introdução

Minha casa é onde estou é um romance da escritora Igiaba Scego que conta a sua própria história de vida. Lançado em língua italiana, no ano de 2010, com o título original *La mia casa è dove sono* e traduzido ao português, em 2018, traz sob forma de uma ficção, as memórias dessa autora nascida na cidade de Roma (Itália), em 1974, e que possui ascendência somali. Sua história é presença marcante e fundamental em sua literatura, em especial na obra supracitada, objeto de análise deste artigo. Ao escrever sobre si, Igiaba Scego revela que as nossas experiências individuais e coletivas moldam quem somos de maneira única. Ao mesmo tempo, quando vividas por pessoas que integram as minorias historicamente marginalizadas, muitas dessas experiências são similares e relacionadas a comportamentos moldados ao longo de séculos pelo pensamento colonial e pela ideia de que comunidades precisam ser homogêneas e que identidades precisam ser fixas. Falar de identidade é tratar de algo que não é fixo, nem homogêneo. É falar de algo que vai sendo construído a partir das experiências, das relações no tempo e no espaço.

Na obra, a vida da narradora autodigética, aquela que está presente nos eventos narrados (Gennete, 1979), é contada a partir de uma cartografia existencial. O termo cartografia existencial é mencionado aqui pensando na cartografia como “possibilidade de registrar, apresentar, representar tanto o mundo conhecido e os fenômenos nele identificados, quanto o mundo imaginário e desconhecido”. (Vaz, 2021, p. 125). O mapa, quando associado a uma experiência pessoal, traz significados distintos dos mapas convencionais, ele “[...] deixa de ser um documento para

localização e orientação” e se transforma em um “memorial espacial de uma pessoa, porque ele recupera o tempo no espaço e o espaço no tempo, reconstruindo a memória do passado.” (Seemann, 2014, p. 84). A existência é a realização de ser e estar no mundo a partir das vivências e experiências nos tempos e espaços, o que torna único o sentido que cada um de nós dá a esse mundo a partir do modo como enxergamos e interagimos com ele. A cartografia existencial significa a representação desse mundo a partir da própria existência.

Em *Minha casa é onde estou*, Igiaba Scego narra o mapa da sua própria vida, que representa os lugares onde viveu, por onde passou e traz os significados que cada um desses lugares simboliza na sua existência. Esse mapa é construído como uma reflexão sobre a sua relação com a terra ancestral, a Somália, e também com a terra onde nasceu e cresceu, a Itália. Igiaba insere os espaços que representam seu mundo vivido, transformando Roma e Mogadíscio em uma só cidade. A cidade que representa a sua experiência não é circunscrita por um mapa dado previamente. Não é o mapa que estudamos na escola, que divide os territórios. É um mapa que une duas cidades de continentes distintos em uma só a partir das suas próprias experiências, um lugar único que ao mesmo tempo é terno e afetuoso, hostil e frio, numa reconstituição de sua memória como forma de compreender a sua própria identidade.

É importante ressaltar que o mapa é apenas narrado, não surge no romance como uma imagem, mas como narrativa das experiências da própria autora nos lugares que representam sua trajetória de vida. Nesse sentido, é realizada aqui uma conexão direta com a escrevivência, termo criado pela escritora brasileira Conceição Evaristo (2020) que traz a relação direta entre a

escrita e a vivência. Vale ressaltar que Evaristo pensa essa escrita como uma forma de as mulheres negras, historicamente silenciadas, falarem de questões que afetam suas existências em uma sociedade que ainda tem os resquícios do colonialismo nas suas relações raciais e de gênero.

Falar sobre si para uma mulher negra é conectar-se com outras histórias, com a sua própria ancestralidade e é uma forma de libertação de um discurso opressor que só olha a História de um ponto de vista eurocentrado. Sendo assim, a ideia de escrivência de Conceição Evaristo dialoga diretamente com a narrativa de Igiaba Scego, autora pertencente a uma geração de mulheres italianas com ascendência africana que reconstituem as suas próprias vidas a partir da literatura revelando fatos antes ocultados, resgatando memórias, aproximando-se da sua ancestralidade africana sem deixar de reivindicar o seu lugar na sociedade italiana, onde nasceram e/ou cresceram. Sociedade esta que sempre invisibilizou suas histórias e não discute o seu passado colonial e fascista. Entre as autoras que fazem parte desse grupo de mulheres negras e migrantes estão Cristina Ali Farah, também de ascendência somali e Gabriella Ghermandi, de ascendência etíope.

Mais do que falar sobre si, Igiaba Scego relaciona os lugares que frequentou à constituição da sua identidade que não é só italiana e nem apenas somali. É as duas coisas ao mesmo tempo. Essa relação com os lugares vai se revelando a partir da imagem desse mapa, cujos limites são imaginados pelo leitor a partir da descrição das paisagens e dos lugares que representam a experiência de vida da autora. Em um trecho da narrativa, no capítulo dedicado à Praça de Minerva, há um momento em que Scego relaciona a retirada dos órgãos de uma igreja ao

silenciamento das mulheres, mencionando as mulheres que têm coragem para tomar a palavra:

Havia em seu interior, entre tantas coisas maravilhosas, numa espécie de moldura dourada com três tramos, um dos seus dois órgãos. Algo encantador que, porém, teve um estranho destino. Alguém roubou-lhe todos os sons: inicialmente, removeram-lhe os tubos, um por um; depois, queimaram-no. Foi privado da sua seiva sonora com violência. Sua história sempre me fez pensar na memória de nós, mulheres. Que também é queimada, silenciada, deturpada. Apesar dos horrores cometidos na nossa pele, nós, mulheres, tivemos força para superar a infame tradição do silêncio. Nossa língua é o código do coração pulsante. Em meu mapa marco um colar de corações. Por todas as mulheres que estão tomando a palavra, apesar de mil dificuldades. Para minha mãe, que soube tomá-la quando necessário. Pela minha escrita de hoje, que muito deve àquelas vozes de coragem. (Scego, 2018, p. 53-54).

A escrivência surge como uma forma de mulheres negras tomarem a palavra e narrarem histórias a partir do seu ponto de vista. Em nosso artigo, buscaremos desenvolver, a partir do conceito de escrivência, uma discussão que tecerá uma relação entre a corporeidade e a fluidez dos movimentos individuais e coletivos pelo espaço que está relacionada a noção de identidade apresentada por Bauman (2005). Essa forma de se retratar é algo que traz consigo a representação de modos de vida, de práticas sociais e de relações com o mundo que podem ser reconhecidas como práticas coletivas de pessoas desterritorializadas que se reterritorializam em territórios outros, diferentes dos locais onde estão suas raízes familiares e culturais. É importante mencionar que a distância não necessariamente apaga as práticas ancestrais, mas, antes, busca incorporar novas práticas e novas formas de ver o mundo e de apropriar-se dele.

Escrevivência como artifício de reconstrução de memórias e reformulação de trajetórias

Como mencionado anteriormente, a história de uma vida que se conta a partir do desenho de um mapa que une as cidades de Roma e Mogadíscio, duas cidades separadas pela distância e unidas por um passado colonial que transformou a vida de milhares de pessoas, incluindo a trajetória de vida da autora, narradora e protagonista - Igiaba Scego - e da sua família; essa história é o centro do enredo da obra *Minha casa é onde estou*. A ficcionalização da própria história de vida é o que se chama de autoficção. Nesse gênero, os fatos reais e a ficção se misturam de forma a “camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance.” (Faedrich, 2015, p. 47) de forma a criar uma narrativa única e ficcional. O texto traz o olhar de uma mulher negra, filha de migrantes somalis, que nasceu e cresceu na Itália, tratada como estrangeira, assim como muitos somalis e descendentes (e assim como milhões de deslocados por todo o mundo). Sujeitos esses que sentiram e sentem na pele o preconceito que a manutenção do pensamento colonial ainda semeia no país e no mundo. Igiaba fala de si mesma de maneira ficcionalizada, o que torna visível uma população que foi afetada pelas relações coloniais presentes na sociedade mesmo após o fim do colonialismo.

No Brasil, a autora Conceição Evaristo formula o conceito de escrevivência considerado como “um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado”. (Evaristo, 2020, p. 30). Essa imagem do passado a qual Evaristo se refere está impregnada de questões que abarcam as relações coloniais, como o patriarcalismo e o

eurocentrismo, que hierarquizam e inferiorizam pessoas pela raça e pelo gênero (Quijano, 2005). Bonnici, ao explicar o romance pós-colonial considera-o como “toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e XX.” (1998, p. 9). Em suas reflexões o autor fala em uma dupla colonização da mulher, algo que afeta de maneira profunda o discurso pós-colonial.

Vale ressaltar, que embora na Itália algumas críticas da obra de Igiaba Scego a coloquem como autora pós-colonial (Romeo, 2017; Lorenzetti, 2014), neste trabalho a análise será realizada pelo viés decolonial. Essa vertente tem origem no pensamento do filósofo argentino Enrique Dussel (1996), que propõe pensarmos a experiência como o ponto de partida para o surgimento de um novo olhar que revele as histórias ocultas dos diferentes povos marginalizados pela colonialidade do poder. É o que o autor chama de filosofia da libertação. Dussel afirma que:

Contra a ontologia clássica do centro, de Hegel a Marcuse, para citar a mais lúcida da Europa, ergue-se uma filosofia de libertação da periferia, do oprimido, da sombra que a luz do ser não foi capaz de iluminar. Do não-ser, do nada, do outro, da exterioridade, do mistério do sem-sentido, partirá o nosso pensamento. Trata-se, pois, de uma ‘filosofia bárbara’. (Dussel, 1996, p. 26, tradução nossa).¹

Uma das formas de colocar em prática essa proposta e de analisar uma obra dessa perspectiva, que é decolonial e existencial, pode ser a partir da escrevência, que “[...] toma como mote de criação justamente a vivência”. (Evaristo, 2017, n.p.). A escrevência traz à luz narrativas que foram apagadas

¹ Texto original: “Contra la ontología clásica del centro, desde Hegel hasta Marcuse, por nombrar lo más lúcido de Europa, se levanta una filosofía de la liberación de la periferia, de los oprimidos, la sombra que la luz del ser no ha podido iluminar. Desde el no-ser, la nada, el otro, la exterioridad, el misterio de lo sin-sentido, partirá nuestro pensar. Es entonces, una ‘filosofía bárbara’”.

da história, se propõe a mostrar um olhar diferente do olhar colonial que foi imposto ao longo de séculos. Ao contar essas histórias de pessoas subalternizadas as narrativas representam “uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade.” (Evaristo, 2020, p. 35).

Em *Minha casa é onde estou*, Igiaba Scego conta, a partir da própria corporeidade, uma história que não é só dela, mas que representa essas vozes silenciadas. A corporeidade é citada aqui na perspectiva de Maurice Merleau-Ponty (2004) que coloca a experiência corporificada como uma forma de compreender o mundo a partir das espacialidades e das percepções. O autor afirma que “o mundo se apresenta a nós no contato com ele que nos é fornecido pela percepção.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 13). A corporeidade, para Merleau-Ponty, está relacionada à “[...] nossa sociabilidade, a preexistência do mundo, quer dizer, o ponto de desencadeamento das ‘explicações’ naquilo que elas têm de legítimo — e ao mesmo tempo o fundamento de nossa liberdade.” (Merleau-Ponty, 1999). É pelo corpo que temos acesso ao mundo e esse corpo está em relação com o espaço e com as pessoas que o cercam.

Na fenomenologia praticada por Merleau-Ponty, a corporeidade é uma das formas possíveis para explicar o mundo, já que cada indivíduo o enxerga a partir de uma perspectiva que é única. Ela se complementa com a filosofia da libertação de Dussel, no ponto em que a libertação, para ele, se configura em construir novas teorias e formas de pensar e enxergar o mundo, a partir de contextos plurais, do desvelamento de subjetividades periféricas e historicamente oprimidas. Para o autor “a subjetividade, constituída concretamente a partir da estrutura do sistema, manifesta-se como subjetividade histórica”. (Dussel, 1996, p. 161, tradução nossa).²

² Texto original: “La subjetividad, constituida concretamente desde la estructura del sistema, se manifiesta como subjetividad histórica”.

A filosofia da libertação dusseliana se relaciona com a formulação de escrevivência evaristiana no ponto em que os traços de subjetividades são revelados por mulheres negras, pobres e, embora pertencentes a distintos contextos espaciais e temporais, contam suas histórias de resistência ao pensamento colonial. O caso de Igiaba Scego representa essa mulher que, além do que foi mencionado, vive a experiência de ter um fenótipo africano em uma sociedade que foi, no passado, colonizadora do país onde viviam seus pais, a Somália. A fuga ocorreu em um contexto produzido pelas relações que foram criadas na sociedade somali após a destruição do país pelo regime colonial e fascista e de uma descolonização conduzida por uma Itália recém-saída desse regime. Seus pais tinham uma posição social de destaque na Somália, pois pertenciam ao grupo político que estava no poder após a descolonização. Esse fato fez com que precisassem fugir do país, repentinamente, após sucessivos fatos: o golpe militar do General Siad Barre, o assassinato do tio de Igiaba por ser contra o novo ditador e o confisco de todos os bens dos seus pais. Consequência disso foi a partida para a Itália em situação de pobreza, fugindo da morte, e com a necessidade de tentar um recomeço.

Conceição Evaristo (2017) menciona que o conceito de escrevivência vem de um processo histórico pelo qual as mulheres africanas que vieram para o Brasil passaram. É essa relação corporeidade versus mundo, em contextos especificamente femininos e subalternos, que têm nas relações raciais e de gênero, simultaneamente, a fonte de inspiração, o material e a substância para a escrevivência. Embora tenha sido criada em um contexto brasileiro, Evaristo (2020) reconhece que essa escrita de seu próprio mundo vivido supera as fronteiras do pensar a mulher negra em distintos contextos:

[...] a Escrivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrivência já demande outra leitura. Escrivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. (Evaristo, 2020, p. 38).

Esse é o caso da escrita de Igiaba Scego, na qual a sua experiência que é escrita, ultrapassa os limites da sua própria subjetividade e da história vivenciada por sua família e atinge a vivência coletiva. Na obra *Minha casa é onde estou*, a história de vida da autora chega ao leitor, em especial dos países colonizadores, como representação de experiências que, embora narradas por uma pessoa, representam uma coletividade, que relaciona a história colonial e pós-colonial da Somália à existência, às subjetividades do ser humano e, ao mesmo tempo, resgata, questiona e visibiliza as consequências desse passado colonial. Para os colonizados, chega como uma parte das muitas histórias que foram silenciadas por um sistema que só reconhecia a sua própria história e, sobretudo, a impunha ao outro como parte de um projeto de dominação. A leitura da obra traz à tona a representação de um coletivo de mulheres negras e pobres que passaram e que passam por diversas situações de preconceito e discriminação e que veem nas histórias de outras mulheres a força para seguir enfrentando e desconstruindo o pensamento colonial que ainda está impregnado na sociedade, retirando os véus que encobrem as distintas tecnologias coloniais de controle e de exploração (Quijano, 2005).

A narrativa de Igiaba Scego apresenta-se como um lugar de fala quando se pensa no poder da representação da história de

uma família somali que vive na Europa em consequência de um contexto pós-colonial que os levou a migrar. Em um trecho da narrativa Scego se questiona: “Sou o quê? Quem sou? Sou negra e italiana. Sou também somali e negra. Então sou afro-italiana? Ítalo-africana? Segunda geração? Geração incerta? *Meel kale*? Negra sarracena? Negra suja?”³ (Scego, 2018, p. 28, grifo da autora). Os termos citados são referências a denominações que lhe são dadas, tentativas de rotular, de estereotipar, de classificar todos os que são diferentes do grupo que se tenta homogeneizar como parte da nação.

Ao falar da escrivência na literatura de Scego escrivência Igiaba Scego, há aqui uma literatura que busca quebrar estereótipos e contar a história a partir do ponto de vista de quem a vivencia, o que Iris Marion Young (2006, p. 142) chama de “práticas representativas diferenciadas”. Essas práticas, de acordo com a autora, estão relacionadas a espacialidades e temporalidades e se revelam como um processo que relaciona atores políticos. Para a autora:

Diferenças de raça e de classe perpassam o gênero, diferenças de gênero e etnia perpassam a religião e assim por diante. Os membros de um grupo de gênero, racial etc. têm histórias de vida que os tornam muito diferentes entre si, com diferentes interesses e diferentes posicionamentos ideológicos. Assim, o processo unificador requerido pela representação de grupos buscaria congelar relações fluidas numa identidade unificada, o que pode recriar exclusões opressivas. (Young, 2006, p. 141-142).

Vale ressaltar que a escrivência está em um campo que une ficção e essas espacialidades e temporalidades dos corpos

³ Em nota de rodapé no romance, a tradutora Francesca Cricelli explica *Meel Kale* como “um outro lugar” e *sarracena* como um “termo genérico que se refere aos árabes nômades e aos muçulmanos” (Scego, 2028, p. 28)

negros femininos que representam experiências contadas de um ponto de vista que vai reverberar de maneiras diferentes em distintos leitores. *Minha casa é onde estou* é uma escrevivência e, como tal, não se configura apenas como mais um texto sobre si, mas trata-se sobretudo de um retrato que abarca toda uma coletividade, embora a narrativa esteja focada na história de uma vida. É em um contexto de corporeidades que vivem a escrita e a leitura de maneira única, que a questão identidade se revela como algo que ultrapassa limites de fronteiras, que vai além dos preceitos que os ideais de nação forjados ao longo de séculos não conseguem dar conta. Os deslocamentos cada vez mais comuns pelo mundo levam à construção de múltiplas identidades que os mapas políticos que dividem os países não mostram. É aí que a literatura de imigrantes, em especial aqui a obra de Igiaba Scego, oferece uma possibilidade de discussão sobre identidade que traga os elementos da espacialidade e da temporalidade como fundamentais nessa construção. O texto reforça o sentido de que a identidade não é algo fixo, mas uma agnição que vai se construindo ao longo do tempo e dos espaços de pertencimento. Nesse sentido, a escrevivência da autora italiana-somali pode ser relacionada à perspectiva apresentada por Bauman (2005) que vê a identidade como algo fluido.

Escrever em um contexto de migrações

A literatura de migrações, com raras exceções, destaca-se por apresentar contextos nos quais multiterritorialidades coexistem com tentativas de assimilação cultural, em que individualidades são rechaçadas em prol de tentativas de inserção daqueles que são considerados como externos a uma comunidade. Algo que

a colonialidade do poder (Quijano, 2005) e seu pensamento patriarcal, eurocêntrico e capitalista colocam em prática desde a formação dos Estados-nação. A sensação de fugir e de estar deslocado em outro país que não o de origem é narrada por Edward Said (2004) no seu livro de memórias *Fora do Lugar*. Sua família foi forçada a deixar a Palestina durante o êxodo de 1947-1948 o que o levou a viver no Egito e, posteriormente, nos Estados Unidos. Para ele, produzir uma literatura sobre o exílio feita por pessoas que vivem a situação é “uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão”. Porém acreditar que isso é uma vantagem para quem escreve essa literatura “é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem”. (Said, 2003, n.p.).

Zygmunt Bauman (2017) também passou pela situação de fugir do seu país, a Polônia, quando os alemães o invadiram, durante a Segunda Guerra Mundial. Ele menciona que há algo que é chamado no senso comum de crise, mas que ele denomina de pânico moral. O pânico moral diz respeito à situação que se configura como uma batalha de formadores de opinião que tentam subordinar mentes e sentimentos humanos no intuito de cegar moralmente pessoas no que diz respeito às questões humanitárias que envolvem os deslocamentos forçados de países do sul global em direção aos países do norte global, que normaliza mortes, muros, omissões, humilhações e expulsões. Said e Bauman são vozes importantes nesse contexto de falar de experiências de deslocamento. Mesmo em obras que não falam das suas memórias, eles retomam as suas próprias experiências de deslocamento para explicar ideias relacionadas à criação de estereótipos que servem para justificar o poder e a dominação. Nesse sentido, Bauman menciona que:

Estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa ‘se sobressaíam’ e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. (Bauman, 2005, p. 19).

Esse sentimento é compartilhado pela autora que, ao falar sobre o que é ser italiana para ela (lembrando que ela possui a nacionalidade do país), menciona: “Sou italiana, mas também não sou. Sou somali, mas também não sou. Um cruzamento, uma saída. Um cruzamento, uma dor de cabeça. Eu era um animal numa arapuca.” (Scego, 2018, p. 154). O sentimento de ser um estranho é algo mencionado em obras de pessoas que passaram pela situação de deslocamento como Bauman, Said e em obras da literatura de migração, como também é denominada a obra de Igiaba Scego por críticos italianos.

O desenvolvimento do que Romeo (2017) chama de literatura da migração ou literatura pós-colonial italiana, a partir da década de 1990, foi fundamental para que vozes oriundas de países colonizados pudessem iniciar um processo de transformação do conceito de cultura nacional nesse país. Sobre a literatura da migração, Silva (2018), enumera três dimensões, quando se relaciona o tema à literatura: aquele que remete à expulsão; o que trata da insatisfação sobre a situação de ser migrante; e aquele que trata do retorno à terra natal. Embora o texto de Igiaba Scego traga um pouco das três dimensões, ele transcende esse lugar comum ao reivindicar para si a terra na qual viveu toda a sua vida (Roma), sem deixar que a sua terra ancestral (Mogadíscio) seja esquecida só porque não está lá fisicamente.

Sobre Mogadíscio ela comenta: “Eu não nasci naquelas ruas. Não cresci nelas. Não foi lá que me deram meu primeiro beijo. Nem me desiludiram profundamente. Mesmo assim, sentia

que aquelas ruas eram minhas.” (Scego, 2018, p. 31). Igiaba reivindica o pertencimento a Mogadíscio pela ancestralidade e pelas vivências, mesmo que tenha passado pouco tempo naquelas ruas. As migrações, retratadas na obra, a partir da família de Igiaba, representam o encontro de diferentes culturas no qual a minoria, desterritorializada, tenta se reterritorializar onde o sentido de assimilação ainda é muito forte. De acordo com Figueiredo:

A desterritorialização, entendida no sentido antropológico de desvinculação de local e cultura, corresponde à movência de coisas de um lugar para o outro, o que implica que certos aspectos culturais tendem a transcender fronteiras especificamente territoriais pela reinserção de traços culturais, no duplo movimento de desterritorialização e reterritorialização. (Figueiredo, 2010, p. 263).

Há uma série de situações descritas na narrativa de Igiaba Scego e que serão apresentadas nessa seção que mostram como essa tentativa de reterritorialização fica mais difícil nesses contextos em que ainda existe um forte sentido de assimilação, ou seja, um sentido de proteção de uma identidade homogeneizada e homogeneizadora que visa manter o sentimento de nação dentro de um sentido pré-fixado de que pessoas que possuem a mesma nacionalidade precisam ter uma identificação seja pela língua, seja pelos costumes, pelo fenótipo, pelos hábitos alimentares. A percepção de que há diferenças individuais é uma ameaça a essa visão pré-concebida de nação como grupo homogêneo. Bauman (2005), em suas reflexões sobre a identidade, menciona o fato de que os sentidos de pertencimento e de identidade “[...] não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age”. (Bauman, 2005, p.

17). Para o autor, o pertencimento é algo mutável e não precisa ser uma condição na qual não existe alternativa.

Em outra obra, Bauman destaca que “uma vida dedicada à procura da identidade é cheia de som e de fúria. ‘Identidade’ significa aparecer: ser diferente e, por essa diferença, singular — e assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e separar.” (Bauman, 2003, p. 21). Ele destaca a vulnerabilidade da questão da identidade, visto que, especialmente falando de individualidades há uma tendência de as pessoas buscarem o que ele chama de cabides onde “possam pendurar seus medos e ansiedades”. Esses cabides são as comunidades nas quais o indivíduo busca segurança e aceitação. Há assim um paradoxo relacionado à discussão da identidade que, por um lado, exige a singularidade e diferença e, por outro, está relacionado à aceitação à convivência em comunidade.

Na concepção de Bauman (2005) a identidade não pode ser comparada a um quebra-cabeça no qual já se tem uma imagem final para montar. Pensar a questão da identidade, para ele é experimentar com peças que se tem, sem pensar em uma imagem final, mas nos meios que se tem para a montagem das peças, assim como a cartografia existencial realizada na narrativa de Igiaba Scego. Essa cartografia é tecida a partir das imagens dos lugares e das pessoas que dão sentido a sua vida e que estão relacionadas diretamente com a construção da sua identidade, que a levaram a ser quem é. Seu mapa não é construído pelas relações geopolíticas, não é o mapa pré-concebido pelas demarcações feitas pelos Estados que estudamos na escola. É um mapa que representa a experiência de uma pessoa que vive uma relação pessoal e única com duas cidades de distintos continentes. A cartografia de Igiaba Scego não surge na obra

como um instrumento técnico que possa ser visualizado em uma imagem, mas as imagens surgem na mente de quem lê a partir das figuras de linguagem construídas no próprio texto, ou seja, ela “escreve” a sua cartografia existencial.

Com sua cartografia existencial escriturada, Igiaba extrapola a função técnica de um mapa e leva subjetividades, memórias e afetividades para algo que normalmente é frio, objetivo e costuma ser interpretado a partir de parâmetros técnicos e que foi criado especificamente para manter o controle territorial. Ela mostra que pertence a mais de um lugar e que sua identidade não é fixa, não é somali nem italiana e, ao mesmo tempo, é as duas coisas, embora o seu contexto de migração tente levá-la para outro caminho. Ao longo da obra, a narradora autodiegética apresenta diversas situações de como essa tentativa de homogeneização ou mesmo de inferiorização da cultura somali surge no seu próprio cotidiano. O primeiro exemplo surge a partir dos olhares recebidos pela família ao tentar reconstruir sua vida no país.

Vivíamos numa pensão em Balduina, uma área conservadora da cidade de Roma. Eu, meu pai, principalmente a minha mãe, com seu véu islâmico, éramos considerados extraterrestres. Todos nos olhavam e apontavam o dedo, como se faz no zoológico em frente à jaula do leão. (Scego, 2018, p. 74).

O fato de ser uma família de negros e muçulmanos era motivo de estranhamento em um país que, embora tenha sido composto pela mistura de diversos povos, só aceita que pessoas com sangue italiano tenham a nacionalidade. Igiaba vem de uma geração anterior, quando havia uma facilidade maior de obter a nacionalidade pelo tempo de residência no país. Como ela mesma conta, atualmente os grandes fluxos de migrantes têm cada vez mais dificuldade tanto na obtenção de autorização para residir

como naturalização. A Itália adota o *jus sanguinis*, um critério baseado na consanguinidade que garante aos filhos de italianos a nacionalidade e dificulta a sua obtenção por migrantes, já que a naturalização está cada vez mais burocrática. Além disso, há um contexto no qual a ideia de uma comunidade homogênea leva pessoas a tentarem se inserir nessa comunidade com a intenção de serem aceitos. É nesse contexto que Scego menciona a procura por cremes de branqueamento, em uma cultura que considera apenas o branco como bonito:

[...] há um monte de lojas que vendem cremes para branqueamento da pele. Quando vejo esses venenos expostos, o sangue sobe-me à cabeça. Fico muito brava! Somos belos como somos, *black is beauty*. [...] Muita gente sonha, especialmente as mulheres, em ser como a *Posh Spice* ou Beyoncé. Querem ser amadas, mimadas. Os meios de comunicação continuam dizendo a elas que não terão chance alguma na vida com aqueles cabelos encaracolados e seus traseiros poderosos. Que negro não é bonito, que pelo contrário, é feio, é monstruoso. Puras idiotices, mas muitas pessoas acreditam nisso. Caem na armadilha. Resultado? Estragam a epiderme, tornando-a sensível aos raios ultravioletas, e muitas vezes provocam câncer de pele. E o paradoxo é que se enfeiam. Manchadas como zebras, com vitiligo. Com pescoço, rosto e braços claros e o resto do corpo escuro. (Scego, 2018, p. 101).

Aníbal Quijano (2005) menciona um processo de homogeneização cultural promovido massivamente pelos colonizadores (ressaltando que a Somália foi colonizada pela Itália), por meio do genocídio em massa da população e tentativa de aculturação, além da hierarquização que classifica pela raça e pelo gênero, como já mencionado. Essa hierarquização leva pessoas subalternizadas a tentarem se igualar a aqueles que os subalternizam, uma prática assimilacionista que tenta forçar com

que o outro se adeque aos costumes locais e se iluda no sentido de que se o fizer será tratado como igual, o que nunca ocorre. Na obra, uma das formas de assimilação que surge é o fato de precisarem assistir à missa na igreja Católica, mesmo sendo uma família muçulmana, para que pudessem fazer uma refeição ou obter informações sobre emprego:

Não havia voluntários que sorriam e nos sentíamos todos coagidos. Não entregavam nenhuma sacola, quem quisesse comer tinha que lavar as mãos e sentar-se no refeitório. Mas antes tínhamos de aturar a missa toda. Também os muçulmanos, se não o padre não dava nenhuma dica de trabalho. Não nos teria convertido por necessidade. Fomos três ou quatro vezes. Todas as vezes sentia a tentação de dizer para o padre: ‘Olhe que a espiritualidade deve nascer dentro de nós. Não é possível impô-la a força. Se por caridade cristã o senhor quer nos ajudar, faça-o, mas deve fazê-lo sem pedir uma missa em troca’. Mas o padre continuava a nos chantagear. Nenhum pasto, nenhuma dica de trabalho sem a missa. E então todos nós nos adequávamos. (Scego, 2018, p. 117).

A tentativa de conversão explícita é reflexo de uma cultura que mantém a colonialidade do poder (Quijano, 2005) e busca que aquele que é de fora se adeque aos costumes locais. O pensamento colonial impregnado na sociedade se esconde atrás da caridade, porém o preconceito se revela na obra em suas diversas faces e em distintas situações. Outro exemplo do cotidiano é o preconceito sob a forma de “brincadeiras”, como a de um professor de educação física de Igiaba que a pergunta constantemente o que ela faz para ficar sempre tão “bronzeadas”

Uma brincadeira dessas pode até passar pela primeira vez. Mas ele repetiu aquilo durante três anos seguidos. Num dos últimos dias de escola, [...], eu levei graxa marrom de sapatos para o professor. ‘Profe, eu finalmente

lhe trouxe o produto. É isso que eu uso de manhã. Passo bem direitinho por algumas horas. Tem uma fixação maravilhosa.’ Olhei para o rosto do professor, que ficou todo envergonhado. Sentiu-se muito burro. Eu, ao contrário, pensei comigo mesma: ‘Poxa, Igiá, você bem que podia ter feito isso antes’. Minha vida, naquela época, era uma constelação de episódios como esse. Pessoas que faziam brincadeiras de mau gosto sobre a minha cor e a minha religião. (Scego, 2018, p. 142).

Outro exemplo desse preconceito estava na reação dos outros quando tentava falar sua língua mãe, como ela mesma chamava, que se transformaram, especialmente na escola, o que a levou a uma tentativa de apagamento da sua própria ancestralidade. Sobre aprender somali e começar a falar a narradora relata:

Foi lindo, muito lindo, até que comecei na escola e tudo mudou. Lá me diziam: ‘Vocês não falam, vocês emitem os sons dos macacos. Não dá pra entender nada. Vocês são estranhos. São como os gorilas.’ [...] Eu tinha quatro ou cinco anos. Eu ainda não era uma africana orgulhosa da sua pele negra. Eu ainda não havia lido Malcom X. Então, decidi não falar mais somali. Queria integrar-me a todo custo, uniformizar-me com a massa. E a minha massa, naquela época, era toda branca como a neve. Não falar minha língua-mãe tornou-se a minha forma bizarra de dizer: ‘Me amem’. Porém, pelo contrário, ninguém me amava. (Scego, 2018, p. 146).

Ao relatar o preconceito linguístico, a narradora revela outra face da assimilação cultural que está na língua, na convivência com um idioma em casa e outro fora dela, passando por “[...] processos variados de hibridização, o que implica a coexistência de traumas, de choques culturais e de confusão mental.” (Figueiredo, 2010, p. 262). Esse preconceito se dá a partir de um sentido de homogeneidade foi construído dentro do que Hall

chama de sistema de representação, formado a partir de códigos. De acordo com o autor “pertencer a uma cultura é pertencer, *grosso modo*, ao mesmo universo conceitual e linguístico” (Hall, 2016, p. 43, grifo do autor).

Entretanto, no mundo contemporâneo, os deslocamentos territoriais são cada vez mais frequentes por razões alheias à própria vontade como conflitos, problemas de ordem ambiental, perseguição política, religiosa, expulsões provocadas pela exploração de terras para mineração, entre outros fatores. Esses deslocamentos forçados provocam um processo de desenraizamento a partir da chegada a um novo contexto espacial e cultural e um desencaixe espacial, como afirmam Marandola Júnior e Dal Gallo (2010), que leva o migrante a uma série de conflitos e se manifestam nas perdas e na tentativa de reencaixe em um lugar desconhecido. A autora Eurídice Figueiredo descreve o processo, especialmente do narrador que passa pela situação de migrar, da seguinte maneira:

[...] este multiculturalismo pós-moderno também é o espaço do sujeito cindido, no ritual agônico de conflitos psíquicos engendrados pelas sucessivas perdas. O sujeito encontra-se atormentado pelas aporias do mundo em convulsão, pelo descentramento advindo dos deslocamentos e dos confrontos entre sonhos e aspirações e as duras imposições da realidade. [...] O narrador pós-moderno autorreflexivo dá conta desta crise do sujeito, no jogo entre falso e verdadeiro, entre os diferentes níveis da metaficção, colocando em xeque categorias que pareciam estáveis, em novos paradoxos que exprimem um estar no mundo desestabilizado. Autobiografia e/ou autoficção, ficção e/ou metaficção, autor apócrifo e/ou pretense autor, narrativas que se constroem de maneira fragmentária, com estilhaços de sentidos, que o leitor deve pacientemente montar. (Figueiredo, 2010, p. 262).

Esse “diálogo” entre autor e leitor é intermediado por um contexto no qual o nacionalismo e o patriotismo têm voltado à tona com a ascensão da extrema direita inclusive na Itália, que parece querer reviver seu passado fascista, pelo menos uma parte expressiva da população. Isso é mencionado na obra diversas vezes, especialmente quando a narradora fala que na Itália há um silêncio sobre o seu passado, diferentemente do que ocorre na Alemanha, por exemplo. A obra, que traz um ponto de vista historicamente ocultado, tem aqui um papel fundamental nessa lembrança do que o fascismo, o nacionalismo extremista e o pensamento colonial podem significar em um mundo no qual pessoas oriundas de países que sofrem até os dias atuais com as consequências do seu passado colonial só buscam sobreviver. A Somália ainda vive uma guerra civil até os dias atuais que impediu a família da narradora de retornar ao país em 1991, quando foi iniciada após anos de um regime ditatorial que a expulsou.

A escrevivência dessa mulher negra, africana, migrante representam um ato político e uma forma de decolonizar o pensamento de uma sociedade que conheceu apenas um lado da história – o do colonizador. A descolonização da sociedade é o pressuposto e o ponto de partida para Quijano. De acordo com ele: “[...] é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos.” (Quijano, 2005, p. 139). Para isso é importante que comecemos pela nossa própria realidade, como reflete Bautista:

[...] quando um pensador pensa face à realidade que teve de viver, o que surge é um pensamento original, mas não porque se pretende ser original, mas porque

se pretende pensar com seriedade e rigor os problemas centrais que a realidade coloca ou que nela existem e que todos temos de viver no dia a dia. (Bautista, 2014, p. 6).

Isso significa reconhecer a pluralidade e a diversidade presentes na sociedade e que pode nos aproximar de um resgate do real sentido de uma identidade que não é pré-fixada, a partir de uma construção e um sentimento próprio, e não aquele construído como parte de um projeto de dominação. Corporeidades, subjetividades e existências precisam ser resgatadas e visibilizadas em todas as esferas da sociedade e isso inclui a literatura, as artes, o discurso acadêmico, o ambiente escolar, as mídias e o cotidiano das pessoas.

Considerações finais

A partir da sua cartografia existencial, Igiaba Scego reforça que as fronteiras nacionais são divisoras criadas por humanos que podem demarcar diferenças culturais. Ao mesmo tempo, ao escrever sua vida como um mapa ela aproxima e desfaz limites impostos por fronteiras nacionais. O mapa escrito por Scego une Roma e Mogadíscio como uma só cidade, que embora distantes e completamente diferentes, são vinculadas pela experiência e pela corporeidade, pela existência de alguém que se recusa a ser identificada por apenas uma única nacionalidade, por uma única língua, por uma única cultura. Essa afirmação é refletida no último trecho da obra. Sua descrição é que seu mapa “não é um mapa coerente. É centro, mas também é periferia. É Roma, mas também é Mogadíscio. É Igiaba, mas também é você.” (Scego, 2018, p. 156). É escrevendo que Igiaba Scego

se aproxima do seu leitor e faz com que o outro se coloque no seu lugar enquanto ser plural que cada um de nós é.

A obra reflete sobre o fato de que não somos pessoas homogêneas. Somos moldados pelas relações, pelo espaço-tempo, incluindo os deslocamentos nesse espaço. Scego passa a vida em um país onde possui nacionalidade e apesar de, juridicamente, ter o direito de chamá-lo de seu, as situações de racismo e xenofobia do cotidiano fazem com que se afaste da terra onde está fisicamente. Dessa forma, ela busca um reconhecimento da sua pluralidade e de se afirmar como alguém que não é apenas italiana ou apenas somali. Sobre a sua trajetória, ela menciona: “Sou uma encruzilhada, eu acho. Uma ponte, uma equilibrista, alguém que sempre está no limiar e nunca está. No fim, sou somente a minha história. Sou eu e os meus pés.” (Scego, 2018, p. 28-29).

O romance reflete um contexto que apresenta um ponto de vista de alguém que passou pela situação que é contada, mas também que leva outras pessoas a se identificarem com essa história que foi silenciada por décadas. Essa característica, de uma mulher negra que conta a própria história a partir de um olhar colonizado é característico da escrevivência que Conceição Evaristo relaciona diretamente às histórias escritas a partir de vivências das mulheres negras que refletem um passado colonial, patriarcal, que as subjuga. A escrevivência é um instrumento de fala e de posicionamento de pessoas que foram silenciadas e que tomam a palavra para desfazer estereótipos que foram construídos ao longo de séculos.

Igiaba Scego ficcionaliza sua própria história de vida e se torna protagonista em um mundo que, como o próprio romance mostra, a fez pensar que não poderia se destacar por algo que

não fosse a cor diferente da sua pele em um país europeu que faz questão de não enxergar as milhões de peles negras em diferentes tons que participam ativamente da vida em sociedade, mas que são vistos como imigrantes que precisam se adequar aos costumes, não para serem aceitos, mas para serem tolerados por uma sociedade que respira o eurocentrismo. A narrativa busca uma relação com a ideia de pertencimento relacionada às vivências e experiências nos lugares. Scego reivindica a possibilidade de ser múltipla, de se sentir em casa seja em Mogadíscio, seja em Roma. Retomando o pensamento de Bauman apresentado no decorrer do texto, é aqui que a questão da identidade surge como algo que não deve ser rígido, que é construída ao longo da vida e das relações sociais e espaciais.

Uma forma de questionar e demonstrar que identidades não são fixadas por nacionalidades e que o sentimento de pertencer não está restrito apenas ao território nacional. A escrivência reflete não apenas a sua corporeidade, mas também a de outras pessoas que vivem oprimidas pelo pensamento colonial que permeia a sociedade. O eu se revela para o outro de maneira que os colonizados possam se reconhecer e se reconectar com as suas ancestralidades e que os colonizadores possam refletir sobre a multiculturalidade inerente a esse mundo de deslocamentos e de encontros entre diferenças.

A decolonização do pensamento surge como teoria e como prática a partir do resgate de histórias que não foram contadas, que foram silenciadas. Decolonizar é olhar a História sob um outro ponto de vista, que mostra a força e as lutar daqueles povos que foram subalternizados e subjugados. É a possibilidade de desconstruir paradigmas, estereótipos e mostrar a potência que existe na pluralidade e na diversidade

de existências que habitam o mundo. *Minha casa é onde estou* parte do indivíduo, da interpretação de mundo de uma filha de migrantes africanos que vive Europa para mostrar que o racismo e o fascismo continuam presentes nas mentes coloniais europeias e que mais histórias como essa precisam ser contadas de forma a mostrar que as histórias dos colonizados, embora possuam muito em comum, não são homogêneas e cada uma delas precisa ser mostrada para o mundo. O ato político que é a própria obra tem a potência de reverberar em uma coletividade que se identifica com as questões abordadas no romance, aqueles que passaram por situações similares de colonização e migração que se reconhecem, e no grupo daqueles que foram colonizadores e precisam refletir cada vez mais sobre as suas atitudes coloniais para que elas não continuem a se repetir. Dessa forma, a escrevivência revela histórias apagadas pelo pensamento colonial, historicamente imposto e que, ao mesmo tempo em que resgata ancestralidades e identidades que foram assimiladas no contexto colonial, reflete sobre as atuais condições sociais para que esse passado não seja esquecido e, especialmente, para que extremismos fascistas não vençam.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

BAUTISTA S. Juan Jose. ¿*Qué significa pensar «desde» América Latina?* Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A., 2014.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=1549434>. Acesso em 15 mar. 2023.

DUSSEL, Enrique. *Filosofia de la liberación*. Bogotá: Editorial Nueva America, 1996.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

EVARISTO, Conceição. *Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento* [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em out. 2022.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>. Acesso em nov. 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia, 1979.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora

PUC-Rio; Apicuri, 2016.

LORENZETTI, Sara. La mia casa è dove sono: la recherche di Igiaba Scego. In: ACKERMANN, Kathrin; WINTER, Susanne. *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'ottocento a oggi*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2014. p. 127-138.

MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo; DAL GALLO, Priscila Marchiori. Ser migrante: implicações territoriais e existenciais da migração. *Revista Brasileira de Estudos de População*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 407-424, jul./dez. 2010. Disponível em: https://rebecp.org.br/revista/article/view/108/pdf_102. Acesso em: out. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Eduardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

ROMEO, Caterina. Literatura da migração e literatura pós-colonial italiana 1990-2013: uma leitura crítica. In: GONÇALVES, Ana Beatriz; ALMEIDA, Márcia de; FARIA, Alexandre. *Novas cartografias: desafios literários*. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2017. p. 11-37

SAID, Edward W. *Fora do lugar: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Ebook.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Ebook.

SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia poética dos mapas. In: MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (org.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 69-92.

SILVA, Teresa. *Fenómeno migratório: um olhar sobre a transversalidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

VAZ, Caroline Bulhões Nunes. Representações cartográficas enquanto manifestações do geográfico: interseções entre ser geógrafo e fazer geografia. In: SERPA, Angelo (org.). *Representação e Geografia*. Salvador: EDUFBA, 2021. p. 117-136.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 67, p. 139-190, 2006. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/240972225_Representacao_politica_identidade_e_minorias. Acesso em dez. 2022.

A escrita de Sally Rooney e as convergências com o *Flâneur*

Andressa do Nascimento Gonçalves*

Resumo

Este estudo reflete sobre os aspectos estéticos do caminhar na cidade, através das protagonistas femininas de Sally Rooney em *Conversas entre Amigos* (2017) e *Pessoas Normais* (2018). Utilizando uma abordagem fenomenológica, exploramos como Dublin é retratada pelas protagonistas, focando em suas experiências ao andar, à luz da perspectiva de *flâneuse*, de Lauren Elkin (2022). A análise centra-se nas imagens mentais e sensações estéticas narradas pela autora para compreender o impacto do caminhar, na narrativa. Investigamos o imaginário de Dublin construído pela autora, buscando entender esse fenômeno estético em grandes cidades. Fundamentamos nossa reflexão nos estudos de Frédéric Gros (2010), complementados por autores como Edgar Morin (2017) e Walter Benjamin (1989), e conectamos essas ideias com perspectivas estéticas comunicacionais. O resultado revela uma relação íntima entre a cidade de Dublin e as narrativas dessas jovens, buscando identificar conexões literárias e estéticas nas protagonistas femininas e nos ambientes urbanos.

Palavras-chave: Sally Rooney; *flâneur*; cidades; literatura; estética.

* Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Comunicação na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea, jornalista especializada em marketing e mídias digitais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1603-0912>

The writing of Sally Rooney and the convergences with the *Flâneur*.

Abstract

This study reflects on the aesthetic aspects of walking in the city through the female protagonists of Sally Rooney in *Conversations with Friends* (2017) and *Normal People* (2018). Using a phenomenological approach, we explore how Dublin is portrayed by the protagonists, focusing on their experiences while walking, considering Lauren Elkin's (2022) *flâneuse* perspective. The analysis centers on the mental images and aesthetic sensations narrated by the author to understand the impact of walking on the narrative. We investigate the imaginary of Dublin constructed by the author, seeking to understand this aesthetic phenomenon in large cities. We ground our reflection on walking in the studies of Frédéric Gros (2010), complemented by authors like Edgar Morin (2017) and Walter Benjamin (1989), and connect these ideas with communicational aesthetic perspectives. The result reveals an intimate relationship between the city of Dublin and the narratives of these young women, aiming to identify literary and aesthetic connections in the female protagonists and urban environments.

Keywords: Sally Rooney; *flâneur*; cities; literature; aesthetic.

Introdução

No contexto dos estudos literários, a literatura anglófona frequentemente destaca-se, mas é notável que autoras e escritoras nem sempre recebem a devida atenção. Este estudo se propõe a explorar obras escritas por mulheres nesse cenário, proporcionando uma oportunidade de ampliação dos horizontes literários e enriquecimento do panorama literário com novas perspectivas autorais. Ao conferir destaque a essa diversidade literária, que inclui tanto autoras contemporâneas quanto clássicas, almejamos reconhecer a relevância de dar voz a diferentes narrativas e valorizar as notáveis contribuições das mulheres para a literatura irlandesa e anglófona. Com o objetivo de realizar uma discussão acerca de uma abertura nas possibilidades teórico-metodológicas no campo de pesquisa que integra estética e literatura, este artigo propõe uma reflexão a partir da leitura e análise das obras da escritora irlandesa Sally Rooney.

Partimos de uma investigação dos aspectos estéticos do caminhar pela cidade e, para isso, são analisadas as obras *Conversas entre amigos* (2017) e *Pessoas Normais* (2018). Essa abordagem metodológica é guiada, sobretudo, pelo olhar das protagonistas femininas das obras, Frances, de *Conversas entre amigos* (2017) e Marianne, de *Pessoas Normais* (2018).

No domínio literário, é possível considerar que Sally Rooney retrata a realidade dos jovens irlandeses do *Tigre Celta* (1994-2008), seus romances se passam após a queda desse avanço financeiro. A expressão “Tigre Celta” refere-se à economia da República da Irlanda no período compreendido entre 1995 e 2000, quando o país passou por uma fase de crescimento

econômico real rápido, alimentado pelo investimento direto estrangeiro, ao que se seguiu uma bolha imobiliária que minou a competitividade da economia. Entre 1995 e 2000, a economia irlandesa cresceu a uma taxa média de 9,4% e continuou a crescer a uma taxa média de 5,9% durante a década seguinte, até 2008, quando caiu em recessão. Esse período de recessão é mais bem descrito pelas obras da Rooney, que traduzem e encenam esteticamente esse momento.

Segundo Sinéad Kennedy (2018), em seu trabalho sobre as mulheres e o período do Tigre Celta, intitulado *Irish Women and the Celtic Tiger*, “A mudança na posição das mulheres na sociedade irlandesa é um dos aspectos mais negligenciados da recente prosperidade econômica da Irlanda.” (Kennedy, 2018, p.95)¹. Portanto, esse período econômico foi crucial para o desenvolvimento financeiro das mulheres, muitas vezes negligenciado em estudos convencionais.

Ressalta-se a importância da análise literária de Sally Rooney, que destaca o espaço das protagonistas femininas e o processo de amadurecimento em tempos de crise. Além disso, a autora também trata do mito de que as mulheres conseguiram pela igualdade na sociedade durante o período de ascensão financeira: “As mudanças nas vidas das mulheres irlandesas durante a era do Tigre Celta foram diversas e profundas, como vimos, e o mito da igualdade - de que as mulheres conquistaram tudo - domina a sociedade irlandesa.” (Kennedy, 2018, p.103)², sendo assim, este trabalho salienta que as protagonistas da escritora irlandesa se tornam adultas no período após o Tigre Celta, o que levanta a hipótese de que amadurecer em tempos de crise é o fio narrativo de Rooney, a partir das obras analisadas.

1 No original: “The shift in the position of women in Irish society is one of the most overlooked aspects of Ireland’s recent economic prosperity.”

2 No original: “The changes in the lives of Irish women during the Celtic Tiger era were diverse and profound, as we have seen, and the myth of equality - that women have achieved everything - dominates Irish society.”

Tendo isso em vista, é necessário destacar que investigadores como Walter Benjamin (1989) é compreendido, neste trabalho, como um pensador da cidade e do *flâneur*. Neste sentido, este artigo leva em consideração o entendimento da importância da cidade, no caso Dublin, para a narrativa; para isso, partimos dos estudos sobre andar e caminhar em cidades e baseando-se nas observações de Benjamin de *Passagens de Paris* (1927 - 1940). Portanto, essas personagens de Rooney são compreendidas como observadoras da cidade.

A contextualização política desempenha um papel fundamental na compreensão do ambiente em que as personagens vivem nas obras literárias. Especificamente, quando se trata da cidade, esse contexto político se torna ainda mais relevante, pois a cidade é um componente essencial no processo de amadurecimento das personagens. Ao situar as narrativas em um determinado contexto político, Sally Rooney proporciona ao leitor uma compreensão mais profunda das influências externas que moldam a vida das personagens. Além disso, a cidade também desempenha um papel simbólico no amadurecimento das protagonistas. Ela representa um espaço de descoberta, de encontros e desencontros, de conflitos e de aprendizado. É onde as personagens se confrontam com as realidades do mundo, enfrentam desafios e buscam seu lugar nele.

Os personagens enfrentam crises financeiras em um contexto específico, a capital da Irlanda, Dublin. Nesse sentido, percebemos os romances de Sally como uma reinvenção do romance de formação, uma vez que, conforme Franco Moretti (2020) destaca, a juventude é uma determinação substancial e fundamental para os heróis (Moretti, 2020).

A proposta de estudo consiste em uma análise crítico-reflexiva das obras, buscando compreender como o ato de andar, descrito pelas personagens na cidade de Dublin, proporciona momentos de autoconhecimento e amadurecimento, mesmo em meio à crise. Tal ato é analisado a partir das noções da estética da comunicação, sendo assim, a abordagem fenomenológica auxiliou na elaboração dos apontamentos acerca das imagens mentais e das sensações estéticas que a autora, Sally Rooney, narra pelas experiências das personagens na cidade. O propósito é observar como as mulheres vivem para compreender como isso influencia na narrativa e no desenvolvimento de personagem. Essa perspectiva permite explorar o imaginário de Dublin construído pela autora, quando retrata, por meio da ficção, as vivências de jovens adultas, utilizando da noção do *flâneur*. Compreendemos como a autora apresenta a comunicação no ato de caminhar como um elemento chave na formação das personagens.

Nos estudos relacionados à interpretação estética de Sally Rooney, este trabalho fundamenta-se teórica e metodologicamente no conceito do flânar, um fenômeno estético inerente às grandes cidades no século XX. Inicialmente, partimos da perspectiva da *flâneuse*³ conforme concebida por Lauren Elkin, uma redefinição do termo originalmente masculino *flâneur*, buscando reflexões sobre o espaço feminino nas cidades.

É importante ressaltar que o termo popular *flâneur* foi cunhado pelo pensador crítico da linguagem Walter Benjamin; para ele, segundo Freitag (2021, p.33), “o *flâneur* assume a condição de um viajante que explora os não lugares urbanos, metamorfoseando-se em um narrador”.

3 Transcrição fonética em língua francesa: flâneur {m} /flɑ̃œʁ/ e flâneuse {f} /flɑ̃œz/.

Adicionalmente, estabelece um breve paralelo entre o caminhar pela cidade de Sally Rooney e a obra clássica *Ulysses*, de James Joyce. Também podemos aproximar as protagonistas de Rooney com a obra *Dublinenses*, do mesmo autor. A personagem Eveline emerge como uma figura emblemática, que personifica as complexidades da vida urbana em Dublin. Sua perspectiva sobre a cidade é atravessada por um misto de melancolia e reclusão, evidenciando suas reflexões sobre a possibilidade de deixar a cidade em busca de uma vida mais plena. Eveline, enraizada em seu cotidiano e em suas memórias, tece uma visão da cidade como um espaço que, ao mesmo tempo, a restringe e a atrai. A dualidade de sua relação com Dublin é simbólica, representando as tensões entre a familiaridade e o desejo de novas experiências, encapsulando assim as ambiguidades da condição urbana no contexto do início do século XX.

Diante da pouca quantidade de trabalhos que abordassem tal objeto, amparamos a reflexão sobre o caminhar pelos estudos de Frédéric Gros (2010) e outros autores que complementam a pesquisa como Edgar Morin (2017) e Walter Benjamin (1989), além de interfaces com perspectivas estéticas comunicacionais. Sally Rooney ainda é uma autora pouco estudada no Brasil⁴. A jovem irlandesa é um fenômeno nas redes sociais, seus livros estão sempre nas listas de mais vendidos e sucesso pela crítica, portanto esta pesquisa também se encarrega de ressaltar a importância de trazer escritoras da atualidade para a academia.

A relação entre a cidade de Dublin e as narrativas de jovens como Frances e Marianne é notável. Ao examinarmos mais detalhadamente, percebemos o interesse da autora em criar uma experiência sinestésica e imagética por meio das palavras,

⁴ Em uma pesquisa de campo na Biblioteca Digital Brasileira de Tese e Dissertações, com a palavra chave "Sally Rooney", não existem registros de publicações de teses ou dissertações sobre a autora até o momento desta busca em 2023.

construindo imagens, sentimentos e sensações. O propósito subjacente é estreitar as fronteiras entre o literário e a estética das cidades.

2 A voz da nova geração

A jovem escritora irlandesa, Sally Rooney, nascida na pequena cidade de Castelbar, ao norte da Irlanda, em 1991, cresceu em meio a uma vida interiorana. Chegou a Dublin na graduação. Estudou Letras na *Trinity College* e cursou mestrado em literatura americana. Rooney esteve presente em circuito de debates, o que a tornou reconhecida no meio literário, assim que publicou seu primeiro romance fez grande sucesso entre o público e a crítica dos jornais.

Sucesso entre leitores e, principalmente, pela crítica especializada, Sally Rooney é considerada a voz da nova geração, o título vem de jornais renomados como *The Guardian*, que a nomeia como “*Salinger for the Snapchat generation*” (Salinger da geração *snapchat* - tradução nossa) e o *The New York Times* “*the first great millennial novelist.*” (grande romancista millennial - tradução nossa). O título desta parte do trabalho não é meramente ilustrativo ou uma hipérbole, é indiscutível que Sally Rooney se destaca como uma escritora talentosa e influente no cenário literário atual, seus romances têm sido aclamados por sua autenticidade e capacidade de capturar a essência das experiências vividas por jovens em tempos modernos.

Rooney escreveu seu primeiro romance, que descreveu como “lixo absoluto”, aos 15 anos. Começou a escrever constantemente desde o final de 2014. Ela escreveu seu romance de estreia, durante seu

mestrado. Escreveu 100.000 palavras do livro em apenas três meses.⁵

Ela assinou com Tracy Bohan, da *Wylie Agency*, e *Conversas entre Amigos* (no original: *Conversation with friends*) teve seus direitos de publicação leiloados em sete partes, acabando por serem vendidos em 12 países⁶, incluindo o Brasil. O romance foi publicado em junho de 2017, pela *Faber and Faber*. Foi indicado ao Prêmio Dylan Thomas Internacional, da Universidade de Swansea, de 2018⁷ e ao Prêmio Folio de 2018, e garantiu, ainda, a Rooney, em 2017, o Prêmio de Jovem Escritor do Ano do *Sunday Times*.⁸

O segundo romance, *Pessoas Normais*, (no original: *Normal People*) foi publicado em setembro de 2018, também pela *Faber & Faber*.⁹ Rendeu a Sally Rooney os prêmios *Costa Book Awards*, de 2018, e *Irish Book Awards*, do mesmo ano. Em 2020, o romance ganhou uma adaptação como série coproduzida pela BBC e o canal de *streaming* Hulu. Tanto a série quanto o livro colecionam resenhas críticas em publicações como *The New Yorker*, *The Guardian* e *New York Times*.

Em seu primeiro romance, *Conversas entre amigos* (2017), Sally retrata a narrativa da protagonista, Frances, jovem irlandesa que estuda literatura na Universidade de *Trinity College*, Dublin. Narrado em primeira pessoa, acompanhamos as dificuldades de uma jovem adulta que vive na cidade após a queda do Tigre Celta¹⁰. As dificuldades financeiras, problemas para conseguir o

5 Informação retirada da reportagem: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/24/sally-rooney-conversations-with-friends-interview-salinger-snapchat-generation>

6 Informação retirada da reportagem: <https://www.pbs.org/newshour/arts/why-writer-sally-rooney-stopped-tying-up-loose-ends-in-conversations-with-friends>

7 Informação retirada da reportagem: <https://www.thebookseller.com/features/conversation-sally-rooney-761456>

8 Informação retirada da reportagem: <http://www.youngwriteraward.com/book/sally-rooney/>

9 Informação retirada da reportagem: <https://www.irishtimes.com/culture/books/sally-rooney-s-second-novel-normal-people-due-in-september-1.3403083>.

10 O Tigre Celta refere-se a um período de rápido crescimento econômico na Irlanda entre meados da década de 1990 e 2008. Durante esse tempo, a Irlanda experimentou um *boom* econômico notável, impulsionado principalmente pelos investimentos estrangeiros, principalmente no setor de tecnologia. O país passou por uma transformação significativa, saindo de uma

primeiro emprego, dividir apartamento, são questões que a autora por meio da personagem, questiona e problematiza no enredo do romance. Tudo isso, sendo guiado pelo romance com a amiga Bobbi e as relações com o casal de amigos que Frances faz no decorrer do livro. O enredo é sobre relações de poder, amizade e amor que permeiam todas as fases do amadurecimento.

Frances é uma jovem tímida e observadora, estudante de vinte e um anos que vive em Dublin, é escritora e apresenta em público suas peças de poesia. Além disso, lida com questões da bissexualidade ao ter um relacionamento por anos com sua melhor amiga, Bobbi; porém, pouco a pouco se aproxima de Nick, ator, mais velho e casado com Melissa, a relação de poder que se estabelece entre os quatro se torna cada vez mais complexa (Rooney, 2017).

Já a protagonista de *Pessoas Normais* (2018), Marianne, é uma garota rica e solitária. Criada por uma mãe ausente, enfrenta a violência do irmão mais velho, que tenta a diminuir sempre que possível, principalmente em relação ao seu potencial intelectual. Marianne não se adapta à lógica de subordinação do saber, imposta pelos professores, e é tratada como esquisita pelos colegas. O enredo do romance é guiado pelo entrelace amoroso de Marianne e Cornell por alguns anos. Os dois se conhecem ainda na escola e vão se encontrando em alguns momentos da vida, principalmente, na faculdade, na qual as diferenças sociais e financeiras ficam mais aparentes (Rooney, 2018).

Assim como em *Conversas entre amigos* (2017), em *Pessoas Normais* (2018), as questões financeiras, as dificuldades de ser um jovem adulto em uma cidade grande após uma crise

economia agrícola para se tornar um centro de alta tecnologia na Europa. O crescimento econômico trouxe consigo aumento do emprego, uma melhoria nos padrões de vida e uma rápida modernização da infraestrutura. No entanto, esse período de prosperidade foi seguido por uma crise econômica severa, marcada pelo colapso do mercado imobiliário e pelo impacto da crise financeira global de 2008.

financeira também são o que leva a narrativa de Rooney.

A busca dessas duas protagonistas por se adequarem às mudanças na vida de jovens adultas e os envolvimento amorosos que influenciam em seu amadurecimento são os primeiros traços de que a literatura de Sally Rooney se trata de romances de formação, o *bildungsroman*.

O romance de formação, também conhecido como romance de aprendizagem ou *bildungsroman*, é parte de uma tradição literária que se concentra no desenvolvimento moral, psicológico e social de um personagem principal, geralmente um jovem, à medida que ele amadurece e passa por diferentes estágios da vida.

De acordo com Franco Moretti (2020), o termo *bildung* em alemão significa “formação” ou “educação”, e *roman* se refere a “romance”. O romance de formação é tipicamente centrado na jornada interior do protagonista, explorando sua busca por identidade, autodescoberta e seu lugar na sociedade. Apesar de os romances de Sally não acompanharem as protagonistas desde sua infância, enfocam as duas no momento de entrar na fase adulta, o que proporciona momentos de amadurecimento.

Nessas histórias, podemos perceber o desenvolvimento moral, psicológico e social das personagens à medida que elas enfrentam desafios, descobertas e experiências transformadoras. Ao retratar essa fase da vida, Sally Rooney nos apresenta personagens que passam por processos de autodescoberta, busca por identidade e construção de relações significativas, tudo isso contribuindo para o seu crescimento pessoal e amadurecimento ao longo da narrativa.

Nesse contexto, o amadurecimento das jovens em Dublin é uma jornada marcada por aprendizados, superações e descobertas. Elas enfrentam obstáculos, experimentam fracassos e sucessos,

e constroem uma identidade própria ao longo desse processo. O romance de formação é uma forma de explorar e compreender essa trajetória de amadurecimento das jovens adultas na cidade; permite ao leitor acompanhar suas experiências, suas lutas e suas conquistas, e nos envolver emocionalmente com suas histórias; portanto, ao retratar esse amadurecimento, nos oferece um olhar profundo e significativo sobre a vida dessas personagens e nos permite refletir sobre nossas próprias jornadas de crescimento e transformação.

Sally Rooney aprofunda ainda mais este subgênero, na fragmentação iniciada por outros autores. No romance da irlandesa, temos um indivíduo em desenvolvimento, mas sua relação com a cidade e a forma de viver em um espaço que faz da relação dos dois, cidade e protagonista, o catalisador da formação.

Para Moretti (2020), os personagens deste subtipo de romance são multifacetados, e se adaptam aos contextos sociais mutáveis:

A transição do drama ao romance — a representação de uma *Bildung* bem-sucedida — exige, portanto, um personagem plasmável: já não mais sozinho, e cada vez menos em guerra com o mundo, ele será o prisma multifacetado no qual as mil nuances do contexto social constituirão uma “personalidade” harmoniosa (Moretti, 2020, p.45).

Frances e Marianne são parte do romance de formação de Sally Rooney, rompendo com os paradigmas dos clássicos. É pela renovação da linguagem da autora que elas se diferenciam nesse processo; a autora traz, por exemplo, diálogos sem qualquer indicação gráfica como o travessão, sua escrita é direta, quase uma conversa. Sally Rooney traz, por essas personagens, a ideia de que a formação vem das influências de se desenvolver em uma grande cidade como Dublin.

A relação cidade e personagem, no caso desses romances, a cidade é plano de fundo e cenário das narrativas, porém, ela é evidenciada em seus deslocamentos e o andar pela cidade: “Em Dublin, eles podem caminhar juntos por longas ruas majestosas pela primeira vez, confiantes de que ninguém por quem passam sabe ou se importa com quem eles são.” (Rooney, 2018, p. 71). Esse trecho da obra *Pessoas Normais* (2018) destaca informações cruciais para esta investigação, particularmente na escolha dos personagens de se deslocarem a pé, o que sugere que caminhar é fácil e acessível na cidade de Dublin. Além disso, a narrativa destaca as ruas da cidade, proporcionando uma imagem vívida do ambiente dublinense. Notavelmente, a autora enfatiza que nessa cidade, os personagens têm a liberdade de serem eles mesmos, evidenciando um processo de amadurecimento e desenvolvimento ao longo da trama.

Apesar de terem vivências diferentes na cidade, pois possuem recursos financeiros diferentes, a cidade faz parte da formação de Frances e Marianne. Frances, em *Conversas entre amigos* (2017), anda bastante pela cidade, ela o faz tanto se deslocando de um canto para o outro, como também são esses momentos que ela utiliza para pensar, além de ir para outras cidades ao redor da capital. Já Marianne, de *Pessoas Normais* (2018), tem uma relação com a cidade ainda mais profunda, pois é com sua ida de Carricklea para a capital da Irlanda que ela vivencia a universidade e tem outras experiências. A protagonista sofre muito com a exclusão na escola, mas é com sua chegada em Dublin que sua vida muda, o que aproxima a ideia de que a cidade faz parte da formação.

É com este paralelo, cidade e protagonista, que podemos fazer um diálogo entre Sally Rooney e seu conterrâneo, James

Joyce. O ponto comum entre os dois escritores irlandeses é o caminhar. Joyce apresenta em *Ulysses* (2012), o protagonista Leopold Bloom, que anda pela cidade e a narrativa acompanha todos esses acontecimentos em um dia. Assim, similarmente, podemos considerar que o caminhar por Dublin é uma percepção estética na obra de Sally Rooney a partir de suas personagens.

Para Frédéric Gros (2010), o autor define em *Caminhar, uma filosofia* que “Caminhar é estar do lado de fora”. [...] Caminhar provoca a inversão das lógicas do habitante da cidade, e até a inversão de nossa condição mais generalizada” (Gros, 2010, p.37).

Fazendo relação entre a cidade de Dublin e a narrativa dessas jovens, a autora retrata uma nova geração de mulheres irlandesas de maneira sutil, utilizando a cidade e a vida urbana como pano de fundo para as histórias. Esses momentos mostram como a cidade e o estilo de vida urbano têm um impacto direto sobre elas. Dessa forma, é compreendido que Sally Rooney inova o gênero *bildungsroman* ao trazer protagonistas femininas que vivem *na* e *a* cidade. A autora apresenta a comunicação no ato de caminhar como um elemento-chave na formação das personagens.

3 Flâneuse

Com uma leitura crítico-reflexiva das obras da escritora irlandesa, podemos observar como a cidade de Dublin é retratada nos livros. Ao analisar os textos, exploramos, de forma cuidadosa e ponderada, a maneira como a cidade é ilustrada e sua influência nas histórias de Frances e Marianne. Essa perspectiva nos permite examinar os elementos descritivos, as interações

dos personagens com o ambiente urbano e como a cidade molda suas experiências. Além disso, podemos desvendar as nuances e simbolismos presentes nos romances, compreendendo melhor a relação entre a cidade e a narrativa.

Durante a leitura, é possível observar que o foco da autora não é falar da cidade em si, mas contextualizar narrativa, retratando a realidade daquelas jovens que vivem em uma cidade após um momento de recessão econômica. É justamente esse fato que altera o curso narrativo, a exemplo da obra *Conversas entre amigos* (2017), quando a protagonista, Frances, tem dificuldades financeiras “Quando tentei sacar dinheiro para comprar comida segunda-feira de manhã, o caixa eletrônico disse que meu saldo era insuficiente”(Rooney, 2017, p.180). A jovem adulta retratada no enredo experimenta dificuldades financeiras, o que influencia diretamente suas escolhas de deslocamento. Em um esforço para economizar dinheiro, a opção pelo deslocamento a pé pela cidade se revela uma prática frequente, destacando a propensão da cidade para o caminhar como uma forma econômica e viável de locomoção. Além disso, percebe-se uma ironia da personagem, ao narrar que o caixa eletrônico “disse” da insuficiência do saldo.

Rooney tem uma linguagem mais direta e pouco poética em suas narrativas, com isso, apesar de não ser o foco da narrativa, observamos as incursões de alguns lugares que complementam a narrativa como bares, restaurantes, ruas, meios de transportes, estes servem como cenário do andar como deslocamento, uma forma de ir e vir, à exemplo “Continuávamos na cidade, parados no trânsito do lado norte. Era começo de noite, mas já estava escuro. Da janela, olhei para os pedestres e para o véu de chuva que se movia sob os postes de luz” (Rooney, 2017, p.201).

Partindo da percepção de Dublin como cenário e da linguagem mais direta de Rooney, compreendemos que essas descrições da cidade, como pontos em que tudo se passa - por exemplo: endereços, ruas, bares, ir andando - fazem parte das imagens mentais criada pela escritora, formando imaginários da cidade e a sensação estética de estar em uma metrópole. Esse imaginário é de uma cidade antiga, com vida noturna, com meios de transporte como trens o que facilita esses deslocamentos; é possível observar também a diferença de morar em uma casa grande perto do campus como Marianne e de dividir apartamento longe do campus como Frances. Percebemos também uma cidade chuvosa, com um rio que cruza toda a cidade.

Essa sensação estética de ver pequenos espaços de uma grande cidade sendo retratada na obra, é uma percepção que encontra apoio no estado estético. De acordo com Morin (2017), é uma emoção poética provocada por um acontecimento ou obra de arte, então, o imaginário da cidade é uma emoção estética, um maravilhamento com o deslocamento relatado pelas personagens de Sally. Essa emoção é o que nos chama atenção esteticamente: “A emoção estética certamente contém um elemento poético em seu encantamento” (Morin, 2017, p.16).

Em *Conversas entre amigos* (2017), podemos observar que Frances se desloca pela cidade e sempre observar pequenos detalhes, aproximando a linguagem de Sally a esse imaginário da cidade “eu peguei o ônibus de volta para a cidade. Me sentei no fundo, perto da janela, onde o sol investia contra meu rosto” (Rooney, 2017, p.63).

Para Morin (2017), essas emoções são um sentimento estético que fazem parte do estado poético:

O sentimento estético constitui uma modalidade ou um componente do estado poético que, por sua vez, pode ser reconhecido como uma modalidade, ou um componente de estados alterados que, como veremos, podem se intensificar em transe, possessão, êxtase. Entre o estado alterado, o estado poético e o sentimento estético há intercomunicação e Inter contaminação (Morin, 2017, p.23).

Para realizar essas aproximações, esta pesquisa parte da observação dos fenômenos na escrita e linguagem da autora. Essa percepção, metodologicamente, utiliza de uma abordagem fenomenológica. Nesse ponto, analisamos como a escritora irlandesa comunica aspectos estéticos da cidade pelas obras, dando ênfase em suas protagonistas femininas.

Ao explorar as narrativas de Sally Rooney, podemos observar como ela utiliza a linguagem e a descrição simples para retratar a atmosfera e a estética de diferentes espaços urbanos. Através das experiências das personagens femininas, somos levados a uma imersão nas paisagens, nos detalhes arquitetônicos e nas sensações que a cidade proporciona. É por meio dessas protagonistas que Rooney transmite não apenas a ambientação física de Dublin, mas também as emoções e percepções femininas relacionadas ao ambiente urbano. Essa abordagem estética nos permite apreciar a riqueza e a complexidade da cidade, enquanto nos conectamos intimamente com as vivências das personagens femininas em seus contextos urbanos, além disso, a discreta problematização de questões políticas ao retratar essa realidade.

Benjamin identifica, na obra de Charles Baudelaire (1821-1867), a poesia lírica no livro *As flores do mal*, chamada *A passante*, a poesia acompanha o andar na cidade de uma mulher desconhecida. Ele define que “o soneto não apresenta a multidão como asilo do criminoso, mas sim como refúgio do amor que foge ao poeta” (Benjamin, 1989, p.42).

O *flâneur* é conhecido por acontecer pela cidade de Paris, que ainda não tinha ruas largas, uma vez que as transformações urbanísticas realizadas por Haussmann não haviam sido executadas. Este só pôde se realizar em sua plenitude ao se ver nas galerias, passagens revestidas por vidros, cobertas de mármore que protegiam os estabelecimentos comerciais. Tais galerias “são um meio-termo entre a rua e o interior da casa”. Por isso Benjamin considera que:

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivadinha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho observa o ambiente (Benjamin, 1989, p. 35).

O ato de andar na cidade, conhecido como flunar, pode ser vivenciado de maneira diferente por homens e mulheres. As mulheres enfrentam restrições e um histórico de apagamento, o que torna a experiência de estar na cidade mais desafiadora para elas.

Na obra *Flâneuse* (2022), de Lauren Elkin, a autora apresenta o conceito da mulher que flana pela cidade. Para ela, o *flâneur* perambula pela cidade, seria a “Figura de privilégio e ócio masculino, com tempo e dinheiro e nenhuma responsabilidade imediata que demande sua atenção” (Elkin, 2022, p.13). A autora apresenta a própria definição feminina do que seria uma mulher que anda pela cidade, ela apresenta a ‘definição imaginária’ do *flâneuse*, ou seja, *Flâneuse* [fla-nôse]. do francês, substantivo. Forma feminina de *flâneur* [fla-nêur], uma ociosa, uma observadora errante.” (Elkin, 2022, p.17).

Esse andar feminino pela cidade pode ser entendido como a “flâneuse”, portanto, Frances e Marianne são observadoras da cidade, ato que influencia, muitas vezes, o curso da narrativa. Rooney, questiona, com sutileza, esses lugares que as mulheres ocupam na sociedade, principalmente, na cidade.

Para as personagens femininas de Rooney, andar pela cidade não é apenas um meio de deslocamento, mas também uma forma de refletir sobre os momentos de suas vidas, como uma forma de explorar sua própria jornada de amadurecimento e autodescoberta.

Ao trazer essa perspectiva para suas obras, Rooney amplia o escopo do romance de formação, destacando as vivências femininas em um contexto urbano. Essa inovação literária proporciona uma visão mais rica e inclusiva do gênero, ao abordar as experiências e as narrativas das mulheres em um ambiente urbano desafiador.

A escritora irlandesa segue essa tradição literária ao dar destaque ao “caminhar” em suas obras. As personagens observam a arquitetura, os sons, os cheiros e as interações com as pessoas ao seu redor, capturando a essência e o ritmo da cidade, proporcionando ao leitor uma sensação estética da cidade.

Em *Conversas entre amigos* (2017), a cidade mais fácil de ser observada, pois a narradora-personagem proporciona ao leitor uma percepção maior dessas imagens estéticas a partir da visão dela. Já em *Pessoas Normais* (2018), podemos observar uma vivência diferente de Marianne, já que, por ter mais recursos financeiros, desfruta de uma cidade diferente de Frances. Marianne vive em uma casa grande perto da *Trinity College*, a universidade onde estuda, portanto, tem uma experiência diferente da cidade.

Podemos acompanhar uma outra perspectiva da capital irlandesa. “She’s in her apartment with friends” (Rooney, 2018, p.141; Ela estava no apartamento dela com amigos - tradução nossa) - em vários trechos da escrita de Sally, vemos o apartamento de Marianne em evidência, o que evidencia que ela mora em um bom local em Dublin, evocando a ascensão financeira da personagem.

Em uma pesquisa quantitativa conduzida no livro *Pessoas Normais* (2018) de Sally Rooney, a palavra *walk* surge 55 vezes, evidenciando a recorrência da temática do caminhar na narrativa. Analogamente, em *Conversas entre Amigos* (2017), a mesma palavra é mencionada 73 vezes, reforçando a consistência da abordagem sobre deslocamento e caminhar nas obras da autora. Esses dados corroboram a ideia de que o deslocamento a pé é uma temática proeminente nas narrativas de Sally Rooney, contribuindo para a compreensão mais ampla da relação entre os personagens e o espaço urbano, conforme explorado neste artigo.

Essa abordagem estética do caminhar traz uma profundidade adicional à narrativa de Rooney. O leitor é levado a uma imersão sensorial, acompanhando as protagonistas em seus trajetos pela cidade, enquanto refletem sobre suas vidas, fazem descobertas e enfrentam desafios. O caminhar, então, torna-se uma metáfora visual e simbólica do próprio processo de amadurecimento e transformação das personagens.

Assim, o caminhar em Dublin, nas obras de Sally Rooney, vai além de um mero deslocamento físico, tornando-se um elemento estético que enriquece a experiência de leitura: permite que o leitor explore não apenas o ambiente urbano da cidade, mas também os pensamentos, as emoções e as reflexões das personagens, adicionando profundidade e nuances à narrativa.

Considerações Finais

As convergências entre a escrita traçada por Sally Rooney e o *flâneur* apresentadas neste trabalho, são partes de um estudo entre estética da comunicação e literatura, mediante a análise literária de *Conversas entre amigos* (2017) e *Pessoas Normais* (2018), essas obras foram escolhidas por conterem potências interpretativas que permitiram relacionar as personagens, Frances e Marianne, com as experiências estéticas do *flâneur* e às histórias que Sally Rooney conta por meio de suas imagens e imaginários de Dublin. A intenção foi identificar e criar conexões entre as sensações e a cidade, identificando os imaginários absorvidos e empregados por Rooney para a escrita desses romances.

A escrita de Sally Rooney nos transporta para o universo íntimo de suas personagens, permitindo que vivenciemos as emoções, os pensamentos e as transformações pelas quais elas passam. Ela utiliza uma linguagem simples, porém profunda, que nos envolve e nos conecta com as histórias e os dilemas dessas jovens. Podemos identificar a presença do *flâneur* como uma perspectiva narrativa que enriquece a experiência de leitura. Rooney nos convida a caminhar ao lado de suas personagens, a explorar a cidade e a refletir sobre os encontros, desencontros e descobertas que ocorrem nesse contexto. Para tanto, as ideias de Franco Moretti (2020) e do pensador das cidades, Walter Benjamin (1989), tornaram possível compreender a perspectiva de que as obras analisadas reinventam o romance de formação, além de explorar a perspectiva do *flâneur* pela cidade de Dublin. Tais perspectivas foram alinhadas aos estudos de Edgar Morin (2017), Lauren Elkin (2022) e Frédéric Gros (2010). A partir da integração desses conhecimentos foi possível interpretar

cada um dos romances Sally Rooney, tendo a aproximação do caminhar pela cidade, ou seja, a definição de *Flâneuse*, com a escrita da autora como chave de leitura. Considera-se que Sally Rooney desenvolveu um imaginário da cidade de Dublin.

Utilizando dos imaginários do caminhar, do amadurecimento e dos tempos de crise, Rooney aborda tais temas tornando possível a visualização de cada um dos sentimentos despertados pela narrativa lírica, que, por sua vez, são relacionadas a imagens mentais específicas que permitem uma percepção estética da escrita da autora irlandesa. Com sua narrativa simples e direta, oferece neste romance um guia de identificação para os *millennials*. É impossível não sentir esse sentimento ao longo da narrativa, da busca pelo amadurecimento.

Todos os *millennials* estão em busca de seu lugar no mundo e desejam, no fundo, pertencer a algum lugar ou a algo. Sally Rooney, pela sua escrita, dá voz a uma geração em formação, que ainda está procurando seu espaço no mundo. Provavelmente, esses jovens nem sabiam que precisavam dessa voz, mas agora a têm, eternizada neste que pode vir a se tornar um clássico da literatura para jovens adultos.

Por fim, as obras de Sally Rooney podem ser entendidas sob vários ângulos. É plenamente possível a elaboração de outras interpretações das personagens a partir do levantamento de novas teorias, porém esse campo estético comunicacional nos proporciona esse ângulo de colocar a literatura como teórica-metodológica da comunicação, ou seja, pensar a literatura como método de pesquisa em comunicação, o que contribui para a abertura de mais estudos que complementem a transdisciplinaridade comunicacional.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ELKIN, Lauren. *Flâneuse*. São Paulo: Fósforo, 2022.

GROS, Frédéric. *Caminhar; uma filosofia*. Realizações Editora. São Paulo. 2010.

KENNEDY, Sinéad. Irish women and the Celtic Tiger economy. In: COULTER, Colin; COLEMAN, Steve (ed.). *The end of Irish history? Critical reflections on the Celtic Tiger*. Manchester University Press, 2018. cap. 5, p. 95-109. ISBN 9781526137715. Disponível em: <https://www.manchesteropenhive.com/display/9781526137715/9781526137715.00011.xml>. Acesso em: 25 maio 2023.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Rio de Janeiro. Editora O Globo. 2003.

JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo. Penguin Classics Companhia das Letras. 2012.

KILFEATHER, Siobhán. *Dublin: A cultural history*. Oxford University Press. 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

MAZZARI, Marcus V. *Romance de formação em perspectiva histórica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

MORIN, Edgar. *Sobre a estética*. Rio de Janeiro. Editora Pró-saber. 2017.

REITAG, Barbara. *Teorias da cidade*. 4. ed. Campinas - SP: Papirus, 2012

ROONEY, Sally. *Conversas entre amigos*. Editora Alfaguara. Rio de Janeiro. 2017.

ROONEY, Sally. *Pessoas Normais*. Companhia das Letras. São Paulo. 2018.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Martins Fontes Editora. 1976.

“Vó, a senhora é lésbica?”: heterossexualidade compulsória e lesbianidades plurais em Natalia Borges Polesso*

Larissa Dias Barbosa**

Resumo

O presente artigo discute a heterossexualidade compulsória e a inscrição de existências lésbicas plurais, através da análise do conto “Vó, a senhora é lésbica?”, da escritora Natalia Borges Polesso, publicado em *Amora* de 2015. Procuramos compreender a maneira como a autora, por meio da construção das personagens Joana e vó Clarissa, coloca em voga discussões como lesbianidades, heterossexualidade compulsória e família a partir de três eixos analíticos: a relação familiar, a invisibilidade lésbica e, ainda, a intertextualidade da narrativa com *A Metamorfose*, de Kafka. Para isso, nos valem das teorias de gênero e das discussões acerca da lesbianidade, como as cunhadas por Miskolci (2017), Sedgwick (2016) e Rich (2010) e, ainda, das análises sobre literatura brasileira contemporânea e lesbianidades, realizadas por Facco (2004) e Figueiredo (2020). Assim, analisamos, através do entrelace desses teóricos, como a construção dessas personagens formaliza, na literatura brasileira contemporânea, outras inscrições lésbicas, mais plurais e diversas, contribuindo para a veiculação de narrativas dissidentes.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; lesbianidades; heterossexualidade compulsória; família.

* O presente artigo é parte da dissertação de mestrado da autora, Larissa Dias Barbosa, orientado pelo Professor Dr. Mauro Dunder, defendido em 2022 junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Disponível integralmente em: < <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/49694>>.

** Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestra em Estudos da Linguagem pelo PPGEL/UFRN. Doutoranda em Estudos da Linguagem pelo PPGEL/UFRN. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5496-5666>

“Grandma, are you a lesbian?”: compulsory heterosexuality and plural lesbian existences in Natalia Borges Polesso

Abstract

This study discusses compulsory heterosexuality and the inscription of plural lesbian existences through an analysis of the short story “Grandma, are you a lesbian?” by author Natalia Borges Polesso. Based on three analytical axes, we aim to understand how the author, through the construction of the characters Joana and Grandma Clarissa, brings into play discussions such as lesbianism, compulsory heterosexuality, and the family. To this end, we have drawn on gender theories and discussions of lesbianism, such as those coined by Miskolci (2017), Sedgwick (2016), and Rich (2010), as well as analyses of contemporary Brazilian literature and lesbianities by Facco (2004) and Figueiredo (2020). By interweaving these theorists, we analyze how the construction of these characters formalizes other, more plural, and diverse lesbian inscriptions in contemporary Brazilian literature, contributing to the dissemination of dissident narratives.

Keywords: contemporary brazilian literature; lesbianities; compulsory heterosexuality; family.

Diz-me com quem te deitas angélica Freitas
Angélica Freitas em *Um útero é do tamanho de um Punho*

Uma vó e uma neta, ambas lésbicas, lidando com as questões que lhes são impostas pelos outros e por si mesmas. Podemos definir assim o enredo do conto “Vó, a senhora é lésbica?”, do livro de contos *Amora*, de Natalia Borges Polesso, objeto de análise do presente artigo. Em nossa proposta, a análise volta-se sobretudo à sexualidade das personagens principais, avó e neta, e suas implicações na vida cotidiana, principalmente no que concerne o ambiente familiar. Para isso, investigaremos como as personagens são construídas diante de uma situação que as confronta direta e indiretamente: o questionamento de suas sexualidades. Além disso, refletiremos sobre como os estereótipos, advindos de um imaginário deturpado com relação à lesbianidade, às dissidências, à juventude e à velhice acarretam estigmas às vivências dessas personagens, bem como sobre a maneira pela qual a autora inscreve no conto diferentes expressões de lesbianidades.

A narrativa se passa em volta de uma mesa de jantar. Nesta situação, os três primos e a vó estão fazendo a refeição quando Joaquim, neto adolescente, lança a pergunta que intitula o conto: “Vó, a senhora é lésbica?”. O clima de tensão invade o conto, que, narrado por Joana, é sustentado por um fluxo de consciência da protagonista: lembranças da infância na casa da avó, lembranças do passado recente, já na faculdade de Letras, onde conhecera sua namorada, cercam o imaginário da narradora. Em meio às recordações, lemos as aflições da jovem na iminência de ser “delatada” pelo primo para a família, bem como uma espécie de construção do quebra-cabeça sobre a avó: “As coisas começavam a fazer sentido na minha cabeça, agora, quinze anos depois. Minha vó era mesmo lésbica” (Polesso, 2015, p. 39).

Vó e neta: tensões e conflitos ao “sair do armário”

Uma avó lésbica. Essa é uma das construções mais significativas de *Amora* (2015). É certo que a autora inscreve no mesmo livro de contos representações múltiplas de mulheres lésbicas, inclusive personagens que vivenciam suas sexualidades na velhice, como lemos nos contos “Marília acorda” e “As tias” e, ainda, personagens vivenciando uma infância dissidente, como no conto “Amora”, que dá título ao livro. No entanto, o engendramento de uma avó lésbica se corporifica como um ganho de construção estético-política, uma vez que faz questionar os próprios moldes familiares tradicionais – que preveem para a figura da “avó” no mínimo certa continuidade com as relações sociais hegemônicas. Assim, a construção de uma avó lésbica em Polesso (2015), a princípio, pode causar certo estranhamento; visto que desencadeia pequenas subversões, pelas questões que suscita: “por que não ter uma avó lésbica?”, “e se a minha avó fosse lésbica?”, “minha avó sente desejo?”, “minha avó sente desejo por outra mulher?”.

Isso se dá, acreditamos, porque o imaginário a partir do qual lançamos olhares as nossas avós está pautado em construções sociais que operam na lógica da heteronormatividade e da heterossexualidade compulsória – o que não só romantiza a figura da mãe, como também a da avó. Richard Miskolci (2012), discutindo sobre a teoria de gênero, aponta para a diferenciação entre os dois conceitos acima mencionados: segundo o teórico, a heteronormatividade se posiciona enquanto a “ordem sexual do presente” (Miskolci, 2012, p. 43), que estrutura uma organização social a ser considerada natural e, por vezes, intrínseca aos seres humanos, instituindo instâncias de poder reguladoras, a saber: a

família e a reprodução. A heterossexualidade compulsória, por sua vez, configura-se como a reunião das constantes práticas discursivas que veiculam o discurso regulador do desejo e suas muitas manifestações (sexualidades e performances de gênero). Assim, é possível compreender que a heterossexualidade compulsória opera dentro da lógica da heteronormatividade compulsória, isso porque se a primeira corresponde às insistentes investidas discursivo-sociais de regulação dos desejos dos corpos dissidentes, ela o faz através da segunda: a estrutura que justifica a necessidade de uma regulação desses corpos.

Dessa forma, podemos pensar que a heteronormatividade prevê uma padronização reguladora dos corpos, encaixando-os numa lógica heterossexual. É exatamente isso que acontece com as personagens do conto. Da mesma maneira que qualquer pessoa dissidente, avó e neta são inscritas, a priori, numa lógica heterossexual. Isso fica evidente quando a própria narradora, lésbica, só percebe que a avó também é uma figura lésbica quando, ao escutar a pergunta do primo ecoar no ambiente, relembra toda a sua infância na casa da avó e ressignifica a figura cotidiana da tia Carolina. Como narra:

Depois que a nossa babá foi demitida por causa do episódio do fogão a lenha e metade da cozinha foi incendiada, nós começamos a passar as tardes com a nossa avó. Ela e a tia Carolina. Por volta das quinze horas, minha avó punha mesa de chá. A xícara com flores azuis, o jogo de porcelana, os talheres de prata, bandeja. Um pouco depois do almoço, ela nos deixava sozinhos e ia até padaria. Voltava em vinte minutos com uma caixa de delícias que sempre nos fazia curiosos. Quinze e pouco chegava a tia Carolina. Minha avó ficava radiante. (Polessa, 2015, p. 38)

A partir do momento que, na lógica heteronormativa, a heterossexualidade é imposta aos sujeitos e sobretudo às mulheres, agindo como um mecanismo de compulsão (Rich, 2010), torna-se necessário a esses sujeitos, em algum momento de suas vidas, afirmarem-se dissidentes, isto é, “sair do armário”. Esse é o ponto inicial do conto: ambas as personagens, direta e indiretamente, são colocadas em confronto com os seus “armários”. A avó, principalmente, é convocada a sair desse lugar, gerando um desconforto que é sentido pelo leitor por meio do fluxo de consciência da narradora.

No artigo “A epistemologia do armário” (2007), Eve Kosofsky Sedgwick discute como ele se impõe na vida cotidiana de pessoas LGBTQIA+, funcionando como um instrumento regulador das dissidências, um lugar de manutenção da heterossexualidade como uma sexualidade hegemônica. A partir da existência do “armário”, torna-se necessário, para as pessoas dissidentes, sair dele ou estar nele. Aprofundando a questão a partir de análises de casos judiciais envolvendo homens gays e mulheres lésbicas nos Estados Unidos, a teórica aponta para o fato de que não há somente um “sair do armário”: “mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não” (Sedgwick, 2007, p. 22). Assim, para pessoas dissidentes, o armário funciona como um *continuum* estruturado numa relação de poder que trata a sexualidade como um segredo, imposta dentro do binarismo público/privado.

Desta forma, tanto estar quanto sair do armário é uma ação que tensiona a pessoa dissidente. As personagens do conto se estruturam a partir desses conflitos – internos e externos. Na narrativa, ambas as personagens lésbicas se veem questionadas pelas perguntas de Joaquim. Vó Clarissa é confrontada

diretamente pelo neto e responde a ele. Já Joana, a neta, vê-se confrontada indiretamente pela mesma pergunta, o que dá estrutura a uma voz narrativa que, em poucos minutos, sobrepõe os tempos e imerge o leitor num fluxo de consciência. A tensão é, ainda, formalizada pela suspensão da resposta da avó, que não ocorre imediatamente à pergunta, mas é construída com as lembranças da narradora até o momento de voz dado à Clarissa.

Esse confronto, instaurado pela pergunta do primo, gera nas personagens principais um desconcerto iminente. A narradora nos mostra como a avó fica em apuros, “de olhos baixos” (Polesso, 2015, p. 34); na tentativa de demonstrar sua aflição, Joana insere o leitor num fluxo de consciência a partir do qual a percepção da personagem se sobrepõe à situação vivenciada – a angústia da pergunta, os minutos de silêncio da avó: “eu fiquei muda. [...] A vergonha estava na minha cara e me denunciava” (Polesso, 2015 p. 34).

A construção é ainda reveladora: desnuda, como propõe Sedgwick (2007), o quanto os mecanismos do armário – engendrados na lógica heteronormativa – são constrangedores e inibidores em todas as situações em que são colocadas aqueles que estão dentro/fora dele. Polesso (2015) formaliza, através do fluxo de consciência da narradora, o desconcerto iminente de ler “vó” e “lésbica” numa mesma frase. Joana desconcertada (pelo medo da delação e pela possibilidade de a avó ser lésbica) faz com que leiamos o que se passa em sua cabeça (a namorada, a faculdade, as memórias da infância, a imagem da avó com tia Carolina), suspendendo o presente, fazendo com que o próprio leitor fique apreensivo pela resposta da avó.

Ainda sobre os confrontos, é possível pensar que eles possuem naturezas diferentes se olharmos cada uma das

personagens. A avó é diretamente interpelada pelo neto; Joana, por sua vez, é confrontada por si mesma, pelo medo e pelas dúvidas. Polesso (2015) parece narrar as subjetividades de cada sujeito, diante dos confrontos impostos pela heterossexualidade. Uma vez que a avó se assume explicitamente, a neta ainda vacila entre o querer e a impossibilidade, como aponta o diálogo seguinte iniciado por vó Clarissa:

– Joana, quer me perguntar algo? – **A tia Carolina vem aqui hoje?** – A pergunta saiu toda errada, mas a minha avó compreendeu. – Vem sim. Vem hoje, vem amanhã, vem todos os dias, como você sabe desde pequena. Tem alguma outra coisa que você queira me perguntar? – Não. – Tem certeza. **Fiz que não com a cabeça, mas respondi um sim mastigado por um tipo de curiosidade. Na minha casa, todas as conversas sempre eram assim, bem esclarecedoras. Ali aquilo não me agradava.** (Polesso, 2015, p. 40, grifo nosso)

O ato da avó de assumir-se tem uma construção bastante significativa. A mulher, passado o choque, responde de forma direta e “esclarecedora” a pergunta diante dos três netos que estão à mesa:

– Joaquim, terminou de comer? – ela perguntou. – Não. – E onde você viu isso sobre eu ser lésbica? – Ouvi o pai e a mãe falando. – Ah. Minhas mãos gelaram e, por mais que eu mastigasse, a comida não descia. Levantei-me da mesa com meu prato na mão e fui à pia, fingindo desinteresse. – Joana. – Oi. – Eu respondi com a voz mais fraca que tinha. – Me traz a pimenta. – Claro, Vó. Levei o moedor para mesa e, quando ia escapando, ela falou. – Você não vai se sentar para ouvir a resposta do que o seu primo perguntou? Sentei. **Aliás, eu nem percebi que já estava sentada, foi como se o meu corpo tivesse feito aquilo automaticamente. Minha cabeça convulsa dentro, os fatos se conectavam. – Sim. – Disse.** (Polesso, 2015, p. 40, grifo nosso)

A construção da avó é tanto de uma figura de força quanto de autoridade. Ela se mantém séria, mas não mente ou desconversa. Ao contrário, evidencia e conta seus vinte anos junto à tia Carolina – que não está ao acesso do leitor, visto que o que interessa narrar é a subjetividade do desconcerto de Joana diante de toda a situação. Mesmo diante de uma situação de acumamento e de tensão, imposta pelas regulações dos afetos, que oprime mulheres, subjugando-as à heterossexualidade compulsória, a avó se coloca como uma figura dissidente. Reafirma-se, então, como uma referência lésbica para a neta, que vê seus pensamentos sendo invadidos pela imagem da avó e da tia Carolina como um casal.

Os confrontos em Joana, como já apontamos, são de natureza indireta. Ela mesma se sente confrontada diante da pergunta do primo, uma vez que aquela situação significava também uma ameaça ao seu segredo. A situação toda a deixa desconfortável diante da família. Ela narra que se sente sem palavras, com vergonha e tenta fugir da situação, saindo da mesa ou fingindo desinteresse, mas impossibilitada de fugir presencialmente do desconforto, ela foge em consciência, criando um estar/não-estar no presente constrangedor/confrontador:

Enquanto ela falava, eu tinha olhos fixos numa tapeçaria que cobria toda a parede atrás dela, uma tapeçaria com motivos medievais, uma festa num vilarejo [...]. **Enquanto eu olhava a tapeçaria, a Taís invadiu meus pensamentos. Me lembrei da sua mão quente tocando meu corpo, por baixo do blusão, e pensei nas mãos cheias de anéis da tia Carolina percorrendo o corpo da minha avó.** Na tapeçaria, as duas mulheres tocavam as mãos. **Respirei pesado e a Taís voltou, enfiei meu rosto em seus cabelos e aspirei-lhe bem fundo a nuca. Mas quando recuei, eram os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa.** Um caneco de

cerveja se esvaziava num chão de lã amarela numa outra parte da tapeçaria, eu e a Taís dançávamos no quarto dela e depois de um ou dois giros eram corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama. Tive a sensação de ter perdido grande parte da explicação. (Polesso, 2015, p. 40-4, grifo nosso).

Talvez pela descoberta da sexualidade da avó ou talvez pelo fato dela, enquanto uma mulher lésbica, não ter lido a situação fora da lógica heteronormativa, percebemos uma narradora conturbada, mas que consegue identificar seus desejos acerca do relacionamento de Clarissa e Carolina: ela não conseguia perguntar, mas queria saber.

A invisibilidade lésbica e a heterossexualidade compulsória

A pergunta do primo desencadeia em Joana primeiro certo medo da delação, depois as lembranças das tardes junto com a avó e com a tia Carolina. Essas lembranças, à medida que vão se estruturando, tomam um sentido ímpar para a narradora: a avó era mesmo lésbica e ela não havia percebido. Ela. Uma mulher lésbica.

Podemos pensar, numa análise primeira, que a avó teve um relacionamento heterossexual anterior, que gerou filhos – isto se não considerarmos outras maneiras de constituição familiar, como a adoção. No caso de vó Clarissa, mais de um filho, já que o conto menciona primos. No entanto, na narrativa, não é mencionada a figura de um “avô”; a vó Clarissa é construída como uma figura independente, dando suporte à família, uma vez que cuidava dos netos todas as tardes para que os pais pudessem trabalhar. Nesse processo de cuidado, a avó não se deixa perder dos seus desejos. Os encontros com a tia Carolina

não se interrompem diante da presença dos netos, embora a avó os realize de maneira sutil e à parte da família: “minha avó sempre recomendava que não as incomodássemos durante o chá e enchia nosso quarto de tudo que pudesse nos manter ocupados.” (Polessso, 2015, p. 38).

É importante voltarmos um olhar para a construção de “avó” proposta pela narrativa: primeiro, a personagem não é somente referida como “avó”, ela possui nome, Clarissa. Aparentemente inofensivo, o fato de a mulher ser nomeada pela neta, acreditamos, funciona como a impressão da subjetividade da personagem, em contraposição à sua posição diante da família. Ela, para além de “avó”, é Clarissa; uma mulher lésbica e idosa. Na lógica heteronormativa, para a qual as mulheres não têm direito às suas subjetividades e aos desejos, a inscrição de uma avó lésbica nomeada aponta para a possibilidade de novas vivências – potentes representações.

Sobre a personagem, em seus chás da tarde, Joana menciona uma “felicidade radiante” (Ibid., p. 38), já sobre Carolina lemos:

A tia Carolina trazia, quase sempre, **uns olhos de embaraço**, agora lembro, **uns passos incertos**, as mãos cheias de anéis que se torciam em si mesmos, os ombros para cima sempre. Parecia que não queria estar ali. Eu me lembro dela porque era muito bonita e porque eu gostava de imitá-la. Eu achava fascinante como a tia Carolina podia ter cabelo branco, mas não parecer velha. (Polessso, 2015, p.38, grifo nosso).

Carolina é narrada como uma mulher constrangida e temerosa. A narradora recupera em sua memória a angústia da mulher nos encontros furtivos com a vó Clarissa, principalmente quando ela e Joaquim estavam na casa. Mais adiante, Joana relembra que Carolina viveu em um relacionamento heterossexual

ao mesmo tempo que se relacionava com a avó da narradora, o que explica em partes as origens da tensão da mulher:

No final minha vó dizia vinte anos, faz vinte anos. Até que o Joaquim perguntou por que ela e a tia Carolina não moravam juntas. Essa minha avó não respondeu, disse que por hoje estava bom de histórias e resumiu dizendo que não moravam juntas porque não queriam. **Porém me ocorreu lembrar que a tia Carolina tinha sido casada com seu Carlos. Me ocorreu que talvez ela não pudesse ficar com a minha vó.** (Polesso, 2015, p. 41, grifo nosso)

Recuperando esses episódios na memória, a narradora menciona ainda que numa tarde, depois de os netos conseguirem ficar na cozinha junto da avó e da tia, a visita de Carolina foi rareando, ocasionando uma tristeza constante na avó. Clarissa muda de semblante quando a mulher volta a visitá-la, no aniversário do neto:

Mas, depois daquela tarde, as visitas começaram a rarear e a minha avó entristeceu de um jeito que doía ver. Chorava pela casa e fumava escondida num canto da sacada. Acho que bebia também, porque havia cheiros estranhos e uma avó displicente naquele período. Passou um inverno inteiro e mais a primavera para tia Carolina voltar a visitar, eu lembro direitinho, porque foi no aniversário do Joaquim que ela apareceu. **Minha avó parecia outra mulher. Estava bem-vestida, contente e voltou a cheirar a perfume e creme de lavanda.** (Polesso, 2015, p. 38-39, grifo nosso)

Essa memória funciona como uma espécie de epifania que situa a avó enquanto uma mulher lésbica para Joana: pelas memórias que tinha da infância a narradora encontra a resposta da avó antes mesmo dela pronunciá-la. Percebendo que a avó era lésbica, Joana é tomada por um sentimento de tensão que a

convulsiona: tudo muda. Lemos um turbilhão de pensamentos que entoam a perturbação que se forma quando Joana descobre que a avó é, assim como ela, uma mulher lésbica. Olhando para uma tapeçaria na parede, a imagem dela e Taís se mistura com a imagem da avó com Carolina. Essa perturbação da neta, engendrada pela sobreposição conflituosa das imagens de ambos os casais em sua cabeça, desnuda o movimento estético-político pelo qual Polesso (2015) insere as relações sáficas na velhice: tentativa de driblar a invisibilidade.

A heterossexualidade compulsória, reflete Adrienne Rich (2010), organiza-se como um mecanismo de controle das mulheres e das possíveis resistências ao constante controle dos homens sobre elas. A mentira heterossexual se posiciona, então, como a ordem do dia, massacrando as relações entre as mulheres, na tentativa de podar outros tipos de relações, subversivas do poder dos homens:

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a perceber como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. (Rich, 2010, p. 36)

Essa mentira da heterossexualidade compulsória, para a teórica, deturpa a visão das mulheres, ligando-as aos homens. Ela embaça nossos olhos, distorce os campos de visão e da imaginação, para que enxerguemos com mais dificuldade a potência e as possibilidades das relações entre as mulheres – e não somente as relações amorosas/sexuais. Para Rich, a mentira da heterossexualidade:

Absorve a energia de tais mulheres [heterossexuais/heteroafetivas] e drena até mesmo a energia das lésbicas “no armário” – a energia exaurida em uma vida dupla. A lésbica que está presa “no armário”, a ideia que está aprisionada por ideias prescritivas do que é “normal” compartilha as dores das alternativas não alcançadas, das conexões rompidas, do acesso perdido à sua autoidentificação de modo de vida livre e poderosamente assumido. (Rich, 2010, p. 41).

A neta sabia que a avó se encontrava com tia Carolina havia mais de quinze anos, no entanto isso não a fizera crer que a avó poderia ser lésbica. Não entender aquela relação desestabiliza a narradora. A formalização dessa desestabilização, acreditamos, ocorre principalmente quando Joana narra a sobreposição das imagens dela e de Taís com as da avó Clarissa e da Tia Carolina em momentos de intimidade, como citado anteriormente (pag.6, em citação).

As imagens de ambos os casais se fundem e se entrelaçam nos pensamentos da narradora, como uma dança: “[...] eu e a Taís dançávamos no quarto dela e depois de um ou dois giros eram corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama” (Polessso, 2015, p. 41). Esse recurso estilístico formaliza o constrangimento e o desconforto da narradora, assim como tensiona os estereótipos a respeito do exercício de uma sexualidade dissidente na velhice.

Estabelecendo um paralelo com as reflexões cunhadas por Rich (2010), é possível pensarmos que o olhar da narradora é deturpado pela mentira, assim como a performance da avó, influenciada pela heterossexualidade compulsória, se aproxima da heteronormatividade. Anteriormente ao gatilho que representa a pergunta do primo, Joana não consegue compreender a avó como uma mulher dissidente e, somente a partir dos indícios

que sua memória lhe permite acessar no presente narrativo, ela consegue lançar um outro olhar à avó.

É compreensível, que a visão da narradora acerca da relação de Clarissa com a tia Carolina seja embaçada. Na ordem da heteronormatividade e da heterossexualidade compulsória, o exercício da sexualidade é negado às mulheres, principalmente àquelas idosas. O desejo na velhice é invisibilizado, exercê-lo se torna, assim, estranho e perturbador – não à toa, a perturbação da própria voz narrativa. Nesse sentido, a presença de uma avó lésbica na história inscreve no texto representações lesbianas plurais, e se torna, sobretudo, uma maneira de tensionar os estereótipos (mesmo dentro da comunidade lésbica) daquilo que é lesbianidade. A narrativa tanto incomoda o imaginário que prevê às avós o pertencimento à heterossexualidade, quanto o que insere as relações lésbicas num patamar de estilo de vida – o qual menciona Rich (2010).

O que de inseto têm as lésbicas: um olhar sobre a intertextualidade com *A Metamorfose*, de Kafka

A avó é uma professora de história apaixonada por livros. Essa paixão faz com que Joana também se encante pelos livros e ingresse na faculdade de Letras, onde conhece Taís. Na tentativa de fugir da situação constrangedora da mesa de jantar, começamos a ler o fluxo de consciência da narradora:

[...] quando criança, perguntava para ela o que tinha naqueles livros todos e ela me dizia que eram histórias, muitas histórias, de diferentes pessoas, lugares, tempos, com jeitos diferentes de pensar. Ela perguntava se eu queria ouvir alguma, me mandava escolher um livro. Meus olhos pegavam fogo de curiosidade. (Polessio, 2015, p. 35)

A lembrança de uma das histórias que mais a surpreendera quando criança salta à narrativa:

Qual delas você quer? eu apontava para um livro aleatório. Muito bem então. E começava: ah, uma história muito boa! Não me esqueço nunca dessa. É sobre um homem chamado Gregor Samsa, um vendedor. Depois de uma noite cheia de sonhos curiosos, ele acorda se sentindo muito estranho, **tão estranho que não é capaz de se levantar da cama. Eu pensava que já tinha me sentido daquele jeito.** Sua mãe vai ver o que aconteceu com ele, mas ele não abre a porta. Até que seu chefe resolve ir à sua casa, porque, afinal, Gregor nunca tinha se atrasado para o trabalho. **Eu pensava que se a professora batesse na minha porta, eu precisaria de uma ótima desculpa.** Então, ele se vê obrigado a abrir a porta. Todos em choque. Gregor Samsa é um inseto! Um inseto? Minha nossa! eu dizia. Como uma barata. Eu tinha um fio de saliva pendido da boca, fazendo uma pocinha no sofá. (Polesso, 2015, p. 35-36, grifo nosso)

Sobre a relação da narradora com *A Metamorfose*, de Franz Kafka, publicado em 1915:

A Metamorfose foi um dos primeiros livros que li, fora os ditos de criança. Mas acho que só o li aos onze anos de idade. Apresentei o livro na aula de leitura e, embora tivesse lido e tirado as minhas próprias conclusões, na hora de contar a história, contei exatamente como minha vó me contava quando eu te tinha seis anos, fazendo todo o suspense e as revelações nas horas certas. (Polesso, 2015, p.36).

A intertextualidade com *A Metamorfose* (1915) não é aleatória, apesar de ser uma breve passagem no fluxo de consciência da narradora. Introduzindo-a no início do conto, a autora estabelece uma referenciação entre as personagens principais de ambas as narrativas, principalmente pelos seus embates com suas respectivas famílias. Importa salientar que a

parte do enredo narrativo de Kafka resgatada pela narradora do conto é a do embate da revelação, temática sobre a qual o enredo de “Vó, a senhora é lésbica?” se estrutura.

O conceito de intertextualidade sobre o qual estamos nos referindo parte da noção que constrói Julia Kristeva a partir de seus intensos estudos da obra de Mikhail Bakhtin:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto – contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma ou outras palavras (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de um outro texto”. (Kristeva, 1969, p. 145).

Apesar de uma primeira definição ampla do conceito que faz Kristeva (1969), Tiphaine Samoyault aponta, na obra intitulada *A Intertextualidade*, de 2008, para como o termo também referência a memória da literatura. Segundo a teórica francesa:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (Samoyault, 2008, p. 47).

Se pudermos pensar nas modalidades concretas da inscrição da intertextualidade que a autora de “Vó, a senhora é lésbica?” estabelece com *A Metamorfose*, é possível depreender que Polesso a realiza a partir da referência, que é o mecanismo no qual “não [se] expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição em situação específica. Annick Bouillaguet a define como “empréstimo não literal explícito” (Samoyault, 2008, p. 50). A partir da referência é possível estabelecer uma ligação mais sutil entre os textos, até geradora de ambiguidades nas noções interpretativas.

A referenciação de um texto dentro de outro não é uma ação inútil, ao contrário: se estabelece como um recurso narrativo importante uma vez que apela mais explicitamente à memória da literatura. Em “Vó, a senhora é lésbica?”, é importante lembrar, a narradora é estudiosa da literatura, isto impõe certa destreza com aquilo que alude no momento de inserir seu fluxo de consciência. Isto posto, importa pensar a importância e o impacto que essa referenciação possui na narrativa de Polesso (2015).

É evidente o distanciamento entre as obras, tanto em termos temporais, quanto em termos estruturais e estéticos. No entanto, se pensamos em embates familiares e em alienação *A Metamorfose* é rapidamente lembrada. A obra kafkiana, que inaugura um estilo estético único, tematiza, pela perturbação e o estranhamento da normalidade através do absurdo, uma ferrenha crítica às relações cotidianas da sociedade familiar burguesa do século XX. Polesso, quase um século depois, propõe uma narrativa que procura subverter as relações heteronormativas da contemporaneidade, por meio da inscrição das lesbianidades em suas obras – operando a partir de uma narração estritamente ligada à memória e à família. Apesar do distanciamento entre

ambas as narrativas, é possível pensar que a referência à obra de Kafka se dá tanto pelo peso estético que a novela possui na memória da literatura, quanto pelas relações que tematiza e estrutura: a família, no que concerne seus aspectos de alienação e incomunicabilidade.

Gregor Samsa, ao acordar e perceber-se como um gigantesco inseto, sofre uma impossibilidade de se revelar naquela situação para a família, isso inicia a narrativa fantástica de Kafka. É necessário um terceiro membro para arrancá-lo de dentro do seu quarto: o chefe. De certa forma, ambas as personagens, Joana e Clarissa, também sofrem de uma impossibilidade de revelar-se. Em Joana, principalmente, o receio de contar sobre si para a família é explícito: “pensei na minha insegurança de contar isso à família [...]” (Polessio, 2015, p. 41). Elas também se veem confrontadas a falar pela interferência de uma terceira pessoa: é o primo Joaquim que lança o confronto através da pergunta que inicia o conto. Assim como Samsa que, diante da figura do chefe, não vê alternativa senão aparecer, a avó, diante da pergunta do neto, não pode mais esconder-se.

Modesto Carone, em *Lições de Kafka* (2009), conclui a respeito de *A Metamorfose* que:

Fica certamente mais fácil achar que *A metamorfose* deve ser lida em primeira linha (e a partir da primeira linha) não como uma novela fantástica, mas como uma trágica história de família. Pois, esquivando-se à inconsequência da mera diversão, ela condensa, em algumas imagens inesquecíveis, que já fazem parte da literatura universal, o que mais tarde Adorno (1977) exprimiu numa frase lapidar: “A origem social do indivíduo (a família) revela-se no final como a força que o aniquila”. (Carone, 2009, p. 19)

Isto posto, podemos pensar no paralelismo entre a pauta familiar das duas narrativas e, ainda, o sentimento dos personagens principais diante delas. Joana, na rememoração que faz referência à novela kafkiana, sutilmente se aproxima de Gregor Samsa: “Depois de uma noite cheia de sonhos curiosos, ele acorda se sentindo muito estranho, tão estranho que não é capaz de se levantar da cama. Eu pensava que já tinha me sentido daquele jeito” (Polesso, 2015, p. 35). Há, acreditamos, sob toda a angústia e constrangimento da narradora (que se mantém no quarto, ou melhor, no armário diante da família) o medo de, assim como Samsa (evidentemente, por razões diferentes), se tornar uma criatura abjeta à família.

Gregor Samsa se transforma num inseto asqueroso e nojento, digno de horror. Seu corpo, seus hábitos sociais e íntimos, seus desejos, tudo muda. A sua relação com a família é diretamente afetada pela sua nova condição, primeiro porque há uma incomunicabilidade entre ele e a sua família – a linguagem não é mais a mesma. Depois, porque a família acaba negligenciando a presença do homem-inseto. O fato é que o caixeiro viajante se torna uma criatura estranha, horrível, vergonhosa. Um estorvo, um parasita. Nessa situação Gregor se vê alienado ao mundo. O personagem se sente ressentido e culpado por aquilo que aconteceu com ele e, conseqüentemente, com a sua família. Os familiares também imprimem ao homem certa culpa pela sua transformação. Gregor Samsa é um corpo abjeto, na lógica da sua família burguesa. As lésbicas também o são, na lógica da heteronormatividade e da heterossexualidade compulsória.

Marie-Jo Bonnet (1995), em sua tese sobre as relações amorosas entre as mulheres, aponta para o fato de que todo o apagamento e a rejeição secular em torno das figuras das

lésbicas se dão numa tentativa de os homens – pode-se ler da heteronormatividade – manterem-se no domínio das mulheres e das construções sociais que criaram. A lesbianidade desconfigura, desde a Grécia Antiga, as relações hegemônicas de sociedade que preveem a heterossexualidade, a constituição da família, a reprodução e, mais recentemente, a manutenção de uma sociedade burguesa. As lésbicas são, dessa forma, intrinsecamente subversivas. Portanto, para Bonnet, criou-se em torno das mulheres dissidentes, ao longo dos séculos, para além de um apagamento, uma aversão: “não há como fugir à evidência: o amor entre mulheres cheira a heresia.” (Bonnet, 1995, p. 6, tradução nossa)¹. Isto é, a lesbianidade é socialmente ligada ao inadequado, ao sujo, ao grotesco, ao nojento, ao pecaminoso. Nesse sentido, assumir-se lésbica pode ser, também, metamorfosear-se num inseto.

Adrienne Rich em “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (2010), chamando as feministas heterossexuais para exercerem uma nova epistemologia do feminismo a qual se basearia num *continuum* lésbico, discute que a ideologia da heterossexualidade compulsória atinge tanto mulheres heterossexuais, quanto mulheres lésbicas. Isso porque, na lógica heterossexual a mulher é sempre subjugada, sofrendo em virtude da manutenção do poder masculino. Segundo a estudiosa:

Se pensarmos a *heterossexualidade* como a inclinação *emocional e sexual* natural para as mulheres, vidas como essas seriam consideradas desviantes, patológicas e descompensadas em termos emocionais e sensuais. Ou, um jargão mais atual e permissivo, elas são banalizadas como *estilos de vida*. [...], mas quando mudamos o ângulo de visão e consideramos o grau e

¹ No original: “il faut se rendre à l'évidence : l'amour entre femmes sent le soufre.” (Bonnet, 1995, p. 6).

os métodos pelos quais a “preferência” heterossexual tem sido realmente imposta às mulheres, poderemos não apenas entender de modo diferente o significado do trabalho e de vidas individuais, mas começaremos a reconhecer um fato central da história das mulheres: que elas sempre resistiram à tirania masculina. (Rich, 2010, p. 39, grifo do autor).

Rich (2010) aponta para como as relações entre as mulheres foram sendo esmagadas, juntamente com a existência lésbica, em virtude da manutenção do poder dos homens, da heterossexualidade e, sobretudo, da heteronormatividade. A subjugação das relações afetivas entre as mulheres faz com que se comprometa a própria história dessas mulheres, sua existência, sua memória, suas ancestralidades, suas referências:

A existência lésbica tem sido vivida [...] sem o acesso a qualquer conhecimento da tradição, continuidade e esteio social. A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor. (Rich, 2010, p.36).

Ora, se as lésbicas não possuem uma “tradição” concreta que as coloca em patamares de alegria e sensualidade, ao contrário, sofrem e existem dentro de imaginário propositalmente estereotipado e heteronormativo que as liga ao grotesco do mundo, é perfeitamente compreensível a inscrição de Gregor Samsa no conto por parte da narradora. Ela, como a personagem principal de Kafka, sente “vergonha” na iminência da sua delação:

a vergonha estava estampada na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. Apertei os olhos e contraí o peito, esperando o tiro. Atrás das minhas pálpebras, Taís e eu nos beijávamos escondidas no último corredor da área de humanas na biblioteca da faculdade. (Polesso, 2015, p. 34).

A vergonha que a narradora diz estar estampada em sua cara também é um recurso sobre o qual importa nos debruçarmos. Uma vez que Joana leva uma relação natural com Taís fora do ambiente familiar, a vergonha parece funcionar como um mecanismo regulador dentro das estruturas hegemônicas. Refletindo numa ótica mais social das relações familiares envolvendo as dissidências, percebemos que o “sair do armário” para a família é uma das ações mais simbólicas e importantes na vida de um LGBTQIA+, porque o insere numa dualidade: uma “aceitação” ou uma “rejeição”. A aceitação o leva a criar uma atmosfera segura e de apoio. A rejeição, torna a pessoa abjeta dentro do local que outrora, supõe-se, fora de proteção e acolhimento. Ainda refletindo a respeito da relação de Gregor Samsa com a família, Carone afirma:

Na verdade, porém, a despeito dos esforços da família em sentido contrário, a presença do Gregor-inseto não pode ser pura e simplesmente abolida, conservando, em vez disso, uma gritante efetividade, que mina por dentro a vida da família. É como se o inseto, apesar de encarcerado no seu quarto, fosse sentido o tempo todo em cada canto da casa. No final, aliás, a irmã diz isso com todas as letras, quando exclama: “Esse bicho nos persegue, expulsa os inquilinos, quer ocupar a casa inteira e fazer-nos dormir na rua”. Não é preciso dizer que nessa fala se consuma, de maneira cristalina, uma outra metamorfose — a metamorfose da família. (Carone, 2009, p. 13).

O envergonhar da personagem se presentifica talvez porque a vergonha seja uma consequência do medo de, mostrando-se metamorfoseada, torna-se indesejada, abjeta, afinal um “sair do armário” também tira do armário a “metamorfose da família”. Cria-se um silêncio, por parte de Joana, em nome do equilíbrio familiar, silêncio este quebrado pelo “sim” da avó, afirmando sua lesbianidade. Eurídice Figueiredo, analisando a obra de Polesso, aponta para como há, em várias das narrativas de *Amora*, um ponto cego: “a dificuldade de contar para a família” (Figueiredo, 2020, p. 343).

Mas, se em *A Metamorfose*, Gregor Samsa morre alienado pela família; em “Vó, a senhora é lésbica?”, a hegemonia familiar heterossexual é quebrada pela revelação da avó. É simbólico uma avó lésbica, porque gera a possibilidade de uma comunicabilidade (que não é possível na narrativa kafkiana) entre a família: comunicabilidade que inclusive ocorre, porque a avó conta a sua história com Carolina para os netos numa conversa esclarecedora.

A relação que a narradora tem com a avó desde a infância é referência e inspiração – a casa cheia de livros da avó e a contação de histórias faz com que Joana entre no curso de Letras. Essa avó interfere, ainda, na criação dos netos, se configurando como uma figura de autoridade: “minha avó e minha mãe pensavam que era melhor estudar no turno da manhã, porque o cérebro está mais atento nesse período, então desde sempre eu estudei de manhã.” (Polesso, 2015, p. 36). A avó é quase como uma segunda mãe, por isso a iminência de se tornar uma possível “decepção” para a avó desestabiliza a narradora. Perceber que a própria avó é lésbica insere tanto uma confusão, quanto um acalanto, estruturados pela coreografia da sobreposição da imagem dos casais – ela e Taís; Clarissa e tia Carolina.

Assim, o fato de a avó também se mostrar metamorfoseada parece inscrever no conto um ideal mais animador de representações das lesbianidades. Na família de Joana, o desfecho para as figuras metamorfoseadas não é aquele de Gregor Samsa. Polesso (2015) insere no conto, através da construção das personagens principais, o processo de se revelar enquanto sujeitas dissidentes e o quanto essas ações modificam o *status quo*, reestruturando mesmo as relações hegemônicas – como a família. Uma avó lésbica, se assumindo, parece também ser a inscrição da ancestralidade que foi usurpada das mulheres lésbicas, como discute Adrienne Rich no texto analisado. Polesso (2015) inscreve, portanto, através da referência ao texto kafkiano, a existência lésbica. Isto é, a não-universalidade, a abjeção, o que está à margem.

Considerações finais

Na presente análise, identificamos de que maneira Polesso (2015) constrói personagens dissidentes fora da lógica da heteronormatividade. Em *Amora*, o compromisso com a inscrição de personagens lésbicas ou *queers* é uma escolha estético-política da autora (Polesso, 2018). A inserção, em “Vó, a senhora é lésbica?”, da lesbianidade no contexto familiar, através das figuras da avó e da neta, faz com que haja uma ruptura na construção hegemônica e heteronormativa da família, como a concebemos na sociedade heteronormativa. Neste conto, a lesbianidade na velhice é, além de possível, exercida por uma avó. Desmistifica-se, portanto, a construção do imaginário acerca da “avó”: aquela que, além de heterossexual, não exerceria mais desejo.

Vimos, assim, que Polesso propõe essas rupturas por meio da narrativa, evocando situações que são comuns às pessoas dissidentes na própria realidade: embate do sair do armário diante da família é uma temática comum no cotidiano das pessoas LGBTQI+. Esse embate se formaliza no conto através da pergunta do primo, que de cara emprega uma tensão na narrativa, e, ainda, por meio da ambientação familiar que é construída pela voz narrativa: a sala de jantar, a casa da vó, as memórias da infância. A intertextualidade com *A Metamorfose* enriquece essa construção, uma vez que evoca como um tema considerado da literatura universal (o drama familiar) é passível de ressoar em construções narrativas que inscrevem as temáticas das margens. Ainda que os dramas familiares de ambas as narrativas sejam bem diferentes, há uma identificação da narradora, Joana, com a vivência de Gregor Samsa.

Isto posto, é possível refletirmos que, por meio da família e do ato de sair do armário, Polesso também formaliza na narrativa certa continuidade da visibilidade da lesbianidade enquanto uma sexualidade possível em diferentes performances. A invisibilidade lésbica e a heterossexualidade compulsória, que permeiam as construções das personagens dos contos (principalmente a da avó e da tia Carolina) é, portanto, rompida numa iniciativa estética de inscrever existências múltiplas, localizadas e corporificadas – possibilitando a tradição lésbica (Rich, 2010) na literatura.

Referências:

BONNET, Marie-Jo. *Les relations amoureuses entre les femmes: XVIe - XXe siècle*. Paris: Odile Jacob, 1995.

CARONE, Modesto. *Lições de Kafka*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, n. 1, p. 571-591, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/857/433#>. Acesso em: 15 jul. 2023.

FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do Armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice. O continuum lésbico. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 327-351.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikê*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

MILKOSCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

POLESSO, Natalia. B. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora. 2015.

POLESSO, Natália Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estud. lit. bras. contemp.* Brasília, n. 61, e611, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/M6fvQXLjWw8fjzjbCTn8RPv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 18 jun. 2023.

POLESSO, Natália Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. *Criação e Crítica*, São Paulo. São Paulo: USP, v.1, n.20, p. 169-191, abr./2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 24 abr. 2023.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e a existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*. Tradução de Carlos Guilherme Valle. Natal, UFRN, n.5, v.4, p. 14-44, nov./2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 15 jun. 2023.

SAMOYAUULT, Tiphane. *A Intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec 2008.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, [S. l.], n. 28, p. 19–54, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794>. Acesso em: 31 ago. 2023.

“Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre” de Estercilia Simanca Pushaina - o nome próprio como território

Shirlene Rohr de Souza*

Tatiane Silva Santos**

Resumo

Este artigo tem como objetivo a análise do conto “Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre” (2010), da escritora colombiana Estercilia Simanca Pushaina. No referido conto, a autora, indígena wayuu, trata da relação entre seu povo e a exploração estabelecida pelos alijuna, denominação na língua wayuunaiki para os não indígenas. O enfoque deste estudo é a relação entre nome próprio e seu apagamento para a demarcação de um território. Ao denunciar uma prática comum na região – a troca dos nomes originais dos wayuu e padronização das datas de nascimento – o conto escancara os detalhes que colocam a comunidade em situações de desamparo frente à sociedade da época. Para a análise da conexão entre território e nome próprio, nos basearemos nas reflexões de Glissant (2021) sobre os sistemas de hierarquização coloniais, além das relações entre a binariedade e as diferentes formas de exploração existentes para a manutenção do sistema capitalista.

Palavras-chave: Estercilia Simanca Pushaina; wayuu; nome; território; terra.

* Docente do Curso de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7696-7766>

** Docente do Curso de Letras, Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3653-6996>

“Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre” de Estercilia Simanca Pushaina - el nombre como territorio

Resumen

Este artículo tiene como objetivo el análisis del cuento “Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre” (2010), de la escritora colombiana Estercilia Simanca Pushaina. En dicho cuento, la autora, indígena wayuu, trata de la relación entre su pueblo y la exploración establecida por los alijuna, denominación en la lengua wayuunaiki para los no indígenas. El enfoque de este estudio es la relación entre el nombre propio y su borrado para la demarcación de un territorio. Al denunciar una práctica común en la región – el cambio de los nombres originales de los wayuu y la estandarización de las fechas de nacimiento – el cuento pone al descubierto los detalles que colocan la comunidad en situaciones de desamparo frente a la sociedad de la época. Para el análisis de la conexión entre territorio y nombre propio, nos basaremos en las reflexiones de Glissant (2021) sobre los sistemas de jerarquización coloniales, además de las relaciones entre la binariedad y las diferentes formas de explotación existentes para el mantenimiento del sistema capitalista.

Palabras-clave: Estercilia Simanca Pushaina; wayuu; nombre; territorio; tierra.

Introdução

Quando estamos morrendo, quem deveríamos chamar
A polícia? Ou o nosso senador?
Por favor, alguém, chame a minha mãe.
(Diaz, 2022, p. 29)

Em *Discurso sobre o colonialismo* (2020, p. 24), Aimé Césaire apresenta a equação “colonização = coisificação”. Não há meio termo em sua análise contundente sobre a violência perpetrada por este sistema. Tampouco há meio termo no conto “Manifesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre” (2010), de Esterçilia Simanca Pushaina, no qual a autora leva o leitor ao cerne da questão sobre a colonização e suas marcas na população indígena wayuu, a partir da narrativa realizada pelo olhar atento de uma menina. Neste conto, Coleima Pushaina conta sobre a relação de aparências existente entre os políticos da região e seu povo, a violência linguística orquestrada aos indígenas com a troca de nomes no momento do registro em cartório, além de uma padronização realizada com a alteração de suas datas de nascimento. Estas ações colocam seu povo em uma situação de inferioridade frente à falta de reconhecimento da cultura indígena wayuu e ao caráter satírico atribuído aos novos nomes hispânicos escolhidos. O presente artigo tem como objetivo mostrar o processo de recuperação cultural e da terra pelo olhar de uma escritora wayuu, a partir da exposição das ações violentas que acometeram seu povo e deixaram marcas que ressoam na atualidade. Com a explicitação das intervenções depreciativas realizadas, a narrativa de Esterçilia realiza a denúncia da situação de exploração, ao mesmo tempo em que resgata o vocabulário wayuu, retomando a palavra e questionando a demarcação do território.

Estercilia Simanca Pushaina pertence ao povo wayuu e nasceu na reserva Caicemapa, localizada na comunidade indígena *El paraíso na Colômbia*. Além de escritora, é também advogada e estilista. Seu trabalho está publicado em diversas antologias e seus contos estão reunidos no livro *Por los valles de la arena dorada* (2017). Como forma de não ficar restrita às regras do mercado editorial (Winter, Pushaina, 2013), a autora tem um blogue pessoal intitulado “Manifiesta no saber firmar”, onde reúne alguns contos, registros de participações em eventos, dentre outras atividades que realiza na área literária. Baseando-se em sua vivência na comunidade indígena, Estercilia discorre em seus textos sobre diferentes temas relacionados à cultura colombiana wayuu. O destaque de sua produção são os contos “El encierro de una pequeña doncella” e “Manifiesta no saber firmar”, o último transformado em um documentário dirigido por Priscila Padilla.

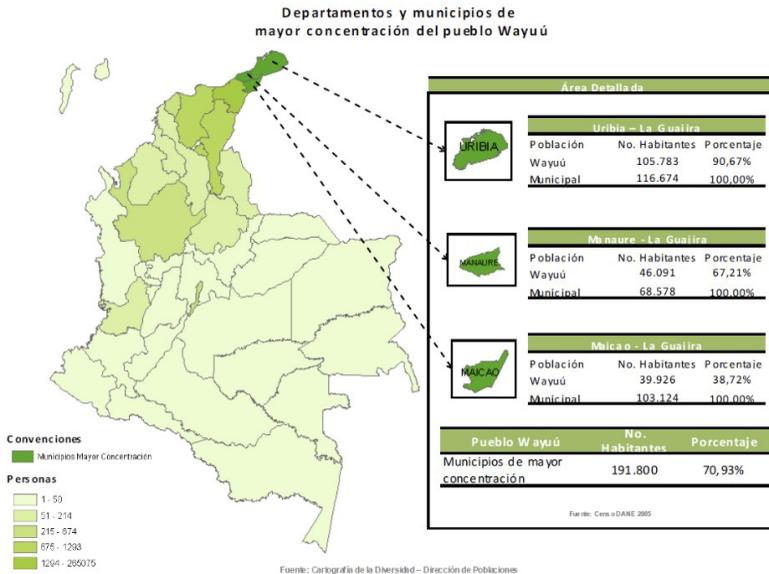
Segundo Vivas (2010, p. 34) os contos de Estercilia promovem o diálogo intercultural; com uma literatura crítica, a autora traz para a cena literária a história de seu povo, contada a partir de suas vivências. Por meio dos diversos relatos em suas publicações, a cultura do povo wayuu passa a ser conhecida no país e fora dele:

Los wayuu, «la gente», están profundamente ligados a la tierra de sus ancestros; sus antiguos muertos, que también son lluvias que fertilizan las semidesérticas sabanas y estepas de La Guajira, la península más septentrional del subcontinente suramericano. Woümain wayuukanainüa wapushuwa'aya, la tierra perteneciente a todos los wayuu, está ubicada entre el actual extremo norte de Colombia y el noroeste de Venezuela. (Vivas, 2010, p. 181).

Essa relação com a terra e com os ancestrais é diferente da relação estabelecida pelos *alijuna* (termo referente às pessoas

que não são da cultura wayuu). Abaixo segue o mapa com a localização do povo wayuu na Colômbia:

Imagem 1: Localização do povo wayuu



Fonte: (Colômbia, 2017).

O documento *Caracterizaciones de los pueblos indígenas de Colombia*, de onde foi retirado o mapa acima, destaca diversos aspectos relacionados ao povo wayuu como localização, organização, demografia, algumas informações sobre os mitos de origem, dentre outros. O relatório apresenta dados do Censo de 2005 evidenciando uma parcela da população que “não sabe” ler. A partir da análise deste documento, já encontramos pistas da importância do trabalho da literatura: questionar este “não saber”, perguntar o que ele significa segundo a lógica de exploração colonial. Como afirma Krenak (2020, p. 20),

a questão do que fazer com a parte da população que sobreviveu aos trágicos primeiros encontros entre os dominadores europeus e os povos que viviam onde

hoje chamamos, de maneira muito reduzida, de terras indígenas, levou a uma relação muito equivocada entre o Estado e essas comunidades.

O “não saber” é referente a um saber estabelecido pelos colonizadores, portanto, os parâmetros que tratam sobre a epistemologia indígena são totalmente questionáveis.

Devido às diversas fragilidades nesta relação entre Estado e comunidades indígenas, Dorrico, Danner e Danner (2020) destacam a importância da autoria para que as questões referentes às pluralidades dos diferentes povos indígenas sejam apresentadas a partir de um relato que leve à prática:

A autoria possibilita, a esses grupos, substituir a mediação institucionalista e o relato extemporâneo por uma voz-práxis direta, carnal e pungente, de cunho eminentemente político e politizante; por conseguinte, a autoria também possibilita um relato em primeira pessoa, do eu-nós lírico-político, em que a descrição caricatural é substituída por essa voz-práxis carnal, vinculada, política e politizante, em que o sujeito-grupo nos apresenta diretamente suas experiências vividas e sofridas e suas singularidades antropológicas. (Dorrico, Danner, Danner, 2020, p. 355-356).

O conto “Manifiesta no saber firmar” (2010) traz a questão política de diferentes maneiras; por possuir a autoria indígena consegue captar muitos elementos sensíveis ao povo wayuu e que eram totalmente ignorados na relação de apagamento estabelecida pela herança colonial. A narrativa inicia-se com um pequeno preâmbulo, uma espécie de contextualização para os feitos que serão apresentados posteriormente, onde a autora faz um relato pessoal sobre a relação entre os Pushainas e a escrita. A autora recupera o imaginário infantil dizendo que daria uma festa para os Pushainas no dia 31 de dezembro porque todos ali

na península *La Guajira* pareciam haver nascido no mesmo dia, fato que será esclarecido ao longo do conto.

Neste primeiro relato, a narradora recorda a tentativa de ensinar o seu avô, Valencia Pushaina (Colenshi) a escrever o seu nome e descreve sua mão grande e enrugada realizando os traços no papel. No dia nacional do campesino, seu avô deveria assinar um recibo confirmando que recebia um diploma. No entanto, quando chegou o momento, ao invés de pedirem a assinatura do documento, marcaram a digital do avô e ele observa o diploma ao contrário sem perceber. Algum tempo depois, quando questionado pela neta, o avô responde que “estaba muy viejo para hablar con el papel (escribir) y tampoco el papel quería hablar con él (leer)” (Pushaina, 2010, p. 412). Esta resposta poética do avô marca a diferença entre as culturas e a sensibilidade da menina em compreender os valores e as distâncias demarcadas entre os dois universos.

A fala do avô “estar velho para falar com o papel e o papel também não querer falar com ele” funciona como um ponto de crítica relacionada a modos diferentes de se lidar com o conhecimento: uma cultura baseada na oralidade e outra que privilegia a escrita. O valor do registro das histórias para os wayuu, segundo Vivas (2010), é que eles enxergam a literatura escrita como forma de ponte entre os indígenas e os *alijuna*.

“Manifiesta no saber firmar” oferece ao leitor a perspectiva de uma visão privilegiada. O olhar milimétrico da pequena menina indígena, Coleima Pushaina, consegue recolher muitas informações sobre as atitudes dos candidatos com relação ao seu povo, talvez por ela não ser observada mais atentamente pelos adultos por não ser considerada, neste momento, como alguém que pode refletir sobre os acontecimentos mais complexos

permeados pela relação de aparências. Deste modo, a pequena encontra facilmente o espaço para sua perspicácia na observação dos fatos cotidianos a seu dispor.

O conto começa levando o leitor a um lugar complexo e, infelizmente, também muito conhecido no Brasil: o dos candidatos que aparecem em uma época determinada para pedir votos, fingindo/forçando uma integração com a comunidade. Coleima Pushaina inicia o seu relato tratando das movimentações de seu povo a partir da relação dessa chegada, que muda algo no cotidiano de sua comunidade por alguns momentos. O contato é estabelecido a partir de uma tratativa de aparências, que desaparece tão rápido quanto chegou. Desta maneira, utilizando o nome Candidato, a menina estabelece a conexão entre os rastros de destruição vindos deste contato problemático e as marcas deixadas pelo sistema por meio dos registros dos nomes e datas de nascimento dos moradores da região. De certa forma, ao empregar o uso da palavra “Candidato”, a narradora impõe ao político profissional o mesmo tratamento dado a seu povo, retirando seu nome e sua identidade; assim, em um discreto revide, na superfície do tecido narrativo, todos os “candidatos” ficam sob um denominador comum.

A maneira como os povos wayuu faziam registros relacionados aos nascimentos era diferente da marcação numérica realizada nos registros. A leitura realizada pelos homens brancos não é capaz de ir para além das limitações estabelecidas pelo status que propõe a sua própria língua. Desse modo, eles escolhem aleatoriamente uma mesma data, o dia 31 de dezembro, para registrar todos os indígenas. Há nesta prática uma total falta de compreensão relativa à marcação temporal realizada pelos povos indígenas, que difere de outras marcações possíveis, conforme assinala Eliane Potiguara (2023):

“Tempo” para nós, povos indígenas ou povos étnicos corresponde ao tempo de gestação de uma criança no útero da mulher, de um momento de um idoso a balançar em sua cadeira de balanço, ao momento precioso e ansioso da cura de uma enfermidade, ao momento de germinação e desenvolvimento de um coqueiro; ao momento das marés, dos ciclos da Lua, da ida e volta do Sol e de um pingar de lágrima... (Potiguara, 2023).

Da mesma forma, a data de aniversário é marcada a partir de um acontecimento importante no dia de chegada da criança e não a data específica do nascimento. Há uma questão de interpretação não considerada no instante em que a leitura é realizada a partir de uma ação de simplificação, que transforma a multiplicidade dos significados do tempo para a cultura indígena em uma unificação reducionista. Em uma leitura enviesada, as ações de expropriação das terras indígenas seriam justificadas frente a um povo que não se orienta por dispositivos ordenadores do tempo como calendários e relógios, nem se organiza pela fórmula política partidária.

Finalmente, o conto apresenta outro ponto central: a mudança dos nomes realizada no momento do registro civil. A falta de compreensão e de interesse por compreender a pronúncia das palavras em wayuunaiki fez com que fossem utilizadas marcas ofensivas em muitos casos. Deste modo, no sentido apontado por Krenak (2020) de que contar uma história é adiar o fim do mundo, Esterçilia conta sobre os nomes dos wayuu para adiar o fim, para recuperar o território e, segundo os sentidos de relação destacados por Glissant (2021), transformá-lo em terra novamente.

1 Lembrar um nome, esquecer um nome

Como apontam Dorrico, Danner e Danner (2020, p. 353): “a escrita literária como instrumento político-pedagógico efetiva a autonomia e a cidadania políticas, exatamente por meio da superação da invisibilização, do silenciamento e do privatismo”. O silenciamento, no caso do conto “Manifiesta no saber firmar” (2010) ocorre de diferentes maneiras. A relação entre os indígenas e os políticos da região é um prenúncio do processo de denúncia realizado pela narradora posteriormente. As marcas que esta encenação deixa já são relembradas com a repetição das ações nas visitas periódicas. Quando os candidatos aparecem na comunidade em seus bonitos carros, a narradora os compara com a precariedade da carroceria do caminhão de seu avô em que o seu povo é levado para a cidade nos dias de votação; há um abismo entre a maneira como os seus viajam e a maneira como os demais encontram-se sob proteção nas estradas, o percurso é um dos primeiros elementos da separação.

Ao avistarem a chegada dos visitantes, muitas pessoas da comunidade começam a se arrumar para recebê-los. E os candidatos não chegam com as mãos abanando, mas trazem pneus para os caminhões do tio Tanko, quem os recebe. O tio, no entanto, resiste inicialmente, pois se lembra das promessas não cumpridas antes: uma ponte que caiu e faz com que não tenham água do local adequado, até a escola das crianças que nunca foi construída. A resposta dos candidatos é que desta vez as coisas serão diferentes e Coleima observa o ciclo se cumprir mais uma vez.

No conto de Estercilia, o nome Candidato aparece escrito com letra maiúscula, generalizando as ações que são tomadas por todos no sistema de governo, sendo que este nome vai tomando

outras formas conforme cada processo. Neste caso, a mudança de nome refere-se à mudança temporária de comportamento: “Pero prefiero a Candidato porque es bueno. Él regala comida y cuando nos lleva al hospital nos atienden; caso contrario cuando se cambian el nombre por el de Gobernador, Alcalde o Senador, ya no nos conocen. Siento que no solo cambian el nombre, sino también el alma” (Pushaina, 2010, p. 415).

As transformações pontuadas pela autora estão relacionadas a uma total indiferença que chega aos povos indígenas após o término das eleições, o que contrasta com as frases lidas por um primo durante a campanha: “primero la comunidad”, “el amigo del pueblo”, “concertación y trabajo”, “la mejor opción”, “por un mejor departamento” (Pushaina, 2010, p. 415). O comportamento de falsos abraços e presentes é somente o início de uma relação que já está fadada ao fracasso por meio da relação assimétrica estabelecida historicamente.

Os convidados fazem uma encenação com a *chicha agría*, bebida típica que os wayuu oferecem aos visitantes, e fingem gostar, jogando fora ou derrubando o conteúdo do copo ao menor descuido dos adultos: “¿Acaso no saben ellos que la chicha agría es la que le brindamos a quienes vienen a nuestra tierra, como muestra de nuestro respeto?” (Pushaina, 2010, p. 413-414). No conjunto da encenação descrita, eles fingem se divertir com as piadas do tio e também o chamam de “meu tio”, fato que causa grande incômodo na criança:

Se sabía el nombre de mi tío Tanko, el de mis primos, el de Toushi y Tatuushi, era como si nos conociera desde hace tiempo. Pero cuando Toushi fue llevada hasta el hospital de Uribia y de ahí a Riohacha, mi primo Alfonso López, aprovechando que estábamos en Riohacha, fue hasta su casa a pedir ayuda porque la enfermedad de Toushi era costosa. El señor Candidato

ya no se acordaba de él y estaba rodeado de hombres que no dejaban que nadie se le acercara. Creo que el señor Candidato tenía problemas, porque los hombres que lo acompañaban estaban armados hasta los dientes. (Pushaina, 2010, p. 415).

A mudança nas relações é marcada rapidamente, não deixando tempo para qualquer tipo de justificativa com relação às atitudes dos candidatos. O apagamento é realizado de maneira muito rápida: “el señor Candidato ya no se acordaba de él”, o extremo oposto da intimidade representada quando um membro da família é chamado de tio. No momento de necessidade, os nomes são esquecidos, ao contrário da intimidade encenada no momento anterior à eleição.

Nos contatos com os moradores da cidade, a pequena Coleima já compreende como ocorre a mudança cultural a partir das novas palavras que são inseridas na vida dos indígenas que vão viver na cidade como “afilhados”. A desculpa para a retirada das crianças de seus lares é a educação que seria ministrada, mas o que o conto descreve é que elas são feitas de empregadas de algumas famílias. A menina questiona a palavra educação; o que acontece na realidade é uma negação de tudo o que se refere à cultura indígena. Um dos instrumentos para a consolidação deste projeto é o apagamento cultural na perspectiva de língua única:

[...] que **uno** no debe andar por ahí con los pies descalzos como los indios, como si no lo fuéramos; que **no es** ay que es «yuca», que **no es** wat-tachón que es «mañana», que **no es** arika que es «tarde», que no es aipá que es «noche» ... que tú no te llamas Tarra Pushaina sino «Sara Ramírez» ...

—¿Ramírez? ¿Por qué?

—Porque eres mi ahijada.

–¿Y mi clan?

–¡Ay, no niña eso solo se usa en el monte!

Y se refieren a nosotros como la chinita o el chinito. Fue por eso que no quise seguir viviendo con mi madrina en su casa de Puerto López. (Pushaina, 2010, p. 414, grifos nossos).

O idioma que é falado pelos Pushaina sofre uma espécie de correção, as palavras em wayuunaiki são censuradas a partir da utilização da expressão “não é” repetida diversas vezes. A todo momento, os saberes do povo wayuu são colocados em um lugar de inadequação, marcado muitas vezes a partir da diferença, pelo silenciamento a partir da inserção do novo vocabulário, por uma hierarquização realizada sem a compreensão da cultura, mas a partir de uma tradução rápida. O sobrenome precisa mudar também, assim como o adjetivo indígena é substituído por *chinito* ou *chinita*. Há sempre um novo processo de mudança para a manutenção da hierarquia. Ocorre, como aponta Glissant (2021), uma recriação do outro, que no caso do conto de Esterçilia, é realizada a partir da transformação do wayuunaiki em espanhol.

Nas próximas visitas, a representação desse mesmo teatro chega com a palavra Candidato, com direito a abraços e presentes a todos. A menina percebe a mudança na relação com cada posto que os políticos vão conseguindo obter: “Caso contrario cuando se cambian el nombre por el de Gobernador, Alcalde o Senador, ya no nos conocen. Siento que no solo cambian el nombre, sino también el alma (Pushaina, 2010, p. 415). A distância, já existente no primeiro caso, é crescente e só faz com que as necessidades de seu povo nunca sejam atendidas:

Al llegar a Uribia escuché que uno de ellos le decía a otro:

–Esta catajarria de indios tienen hambre, ¿qué les damos?

Y aquel le contestó:

–Dales gaseosa roja con un pan de caña. Al indio le gusta todo lo que sea de color rojo –y así lo hizo. Desde ese momento ellos me empezaron a caer mal. (Pushaina, 2010, p. 416).

Não há especificidade ao menos no paladar: resta a cor da bebida para generalizar o gosto do povo wayuu. A postura dos candidatos apresentada no conto é o preâmbulo para as demais relações sociais que serão descritas por Estercilia, sempre a partir da base reducionista que permeia a maioria dos contatos.

2 O nome próprio transformado em território

Como discorre Glissant (2021), em oposto à terra, temos território como uma demarcação realizada pela colonização por meio de inúmeros elementos no cotidiano da vida das pessoas marginalizadas pelo sistema capitalista. A delimitação torna-se, em uma nova vertente, a base para a exploração. Desta forma, as populações indígenas, em grande parte dos países da América, tiveram uma reconfiguração em seu modo de lidar com a natureza, que foi imposta pelos invasores, modos estes atrelados à posse e exclusão. Para que estas terras fossem expropriadas, foi necessária a justificativa atrelada a um esvaziamento total frente ao outro, algo que é denunciado neste conto com a narrativa de um acontecimento frequente na relação social estabelecida naquele território:

Porque tudo está aí, e quase tudo está dito, quando se percebeu que não seria de forma alguma o caso de transformar novamente a terra em território. O território é uma base para a conquista. O território exige que aí se plante e se legitime a filiação. O território define-se por seus limites, que devem ser ampliados (Glissant, 2021, p. 182).

Para esta ampliação, os corpos que ocupam o espaço necessitam ser destituídos de seus direitos. Um desses processos é mostrado no texto de Esterçilia, onde a autora descreve como os indígenas wayuu são inscritos em um sistema de classificação para seu apagamento. Os contratos de posse das terras estabelecidos pelos *alijunas* é firmado com uma assinatura. Neste sistema, os povos indígenas ficam fora desta divisão criada, pois seus nomes desaparecem no carimbo estampado nos documentos a partir da marcação “Manifiesta no saber firmar”.

Quando problematiza a existência de reservas indígenas, Ailton Krenak (Silva, Krenak, 2020) relembra a fala de Mandela sobre o Bantustão, nome da demarcação semelhante ao que seria reserva no Brasil. Krenak assinala que, segundo o ativista, essa seria uma forma de segregação e, da mesma forma, o território demarcado aos indígenas está relacionado a um controle, ao que se pode fazer dentro daquele espaço: “O que é mais curioso é que ao mesmo tempo em que dentro do Estado brasileiro se concebe a ideia de reservar uma terra para os índios, não se admite a ideia que eles têm um trânsito entre aquele lugar e o restante do mundo” (Silva, Krenak, 2020, p. 126).

Este controle apontado pelo autor aparece no conto em diversas situações. A informação sobre a padronização das datas de nascimento começa a dar o tom do processo em que estavam envolvidos: “Todos teníamos dieciocho años, y habíamos nacido

el 31 de diciembre” (Pushaina, 2010, p. 418). Esta pista marca a desconfiança da menina nos momentos de visita dos candidatos e seus posicionamentos, que soavam como uma verdadeira interpretação teatral. A descaracterização de todos os indígenas pela mesma data de nascimento marca as diferenças da relação: uma unicidade necessária para a exclusão.

Em muitas regiões da América, inclusive no Brasil, a antiga prática de se mudar a data de nascimento de pessoas sem registro (para que estes cidadãos pudessem antecipadamente participar do sistema eleitoral) ocorreu como forma de manipulação dos povos menos favorecidos. Estercilia mostra, em sua narrativa, a prática massiva desta infração realizada com o povo wayuu. O interesse por trás deste ato não envolvia ações para a preservação e cuidado da vida dos indígenas, no entanto, estes votos eram importantes para a consolidação de práticas que, no fim, eram prejudiciais, pois levavam à eleição do mesmo tipo de candidato que não se importava minimamente com a população indígena e consequente manutenção das desigualdades.

Segundo o conto, o primeiro modo de apagamento da identidade era realizado a partir do batismo:

Y allí estaba, me bautizaron el 5 de septiembre de 1970 y mi fecha de nacimiento 31 de diciembre de 1965, que yo no era hija de Karouna Pushaina ni de Colenshi Jusayú, sino de María Santa Pushaina con Domingo Santo Jusayú, y que yo no me llamaba Coleima Pushaina, sino Faride Abuchaibe; que todos los chinitos bautizados ese día se llamaban Faride y Eduardo Abuchaibe. Ahora entiendo por qué todos me dicen la Turca. ¿Sabe padrino que tiene usted un colegio en Uribia a donde ni siquiera van sus ahijados a estudiar? (Pushaina, 2010, p. 417).

A mesma data de nascimento e o mesmo padrinho eram dados aos indígenas, a depender do dia em que eram realizadas as certidões. No momento de realizar o registro, a menina diz

que esqueceu o documento para que a sua identidade não seja registrada com o nome de desconhecidos. Vale ressaltar, neste trecho, a igreja e o estado em consonância com a exclusão dos povos indígenas. A prática comum do batismo é um elemento importante mencionado no conto, pois a catequização foi um grande movimento que buscou a consolidação do etnocídio das populações indígenas em muitos países.

Para que este processo fosse completo, o registro também borrava os nomes, o nome indígena é desconsiderado e um outro nome, motivo de burla para os hispano-falantes, é estabelecido. Em seguida, há uma revelação dos nomes escritos nos documentos de cada um:

Ese día me enteré que mi tío Tanko Pushaina se llamaba Tarzán Cotes, que Shankarit se llama Máximo, que Jutpunachón se llamaba Priscila, que Yaya se llamaba Clara, que Castorila se llamaba Cosita Rica, que Kawalashiyú se llamaba Marquesa, que Anuwachón se llamaba Jhon F. Kennedy, que Ashaneish se llamaba Cabeza, que Arepuí se llamaba Cazón, que Waríchón se llamaba Lebranche, que Cauya se llamaba Monrrinson Knudsen, que Cotiz se llamaba Alka-Selkser, Jierranta se llamaba Hilda, el primo Rafael Pushaina se llamaba Raspahierro, mi primo Matto se llamaba Bolsillo, y por un momento temí que conmigo pasaba lo mismo. (Pushaina, 2010, p. 416-417).

Os nomes pejorativos marcam um total desamparo: não há um apoio linguístico para que estes cidadãos tivessem o seu nome correto no registro. Como a definição de “correto” é vista apenas pela lógica colonial, não há uma reflexão sobre o apoio que um colombiano wayuu necessitasse no momento de registrar o seu nome em cartório. Este modo de resolver a questão, mudando os nomes, impactou na vida de muitos indígenas, conforme relata Esterçilia em uma entrevista concedida à revista *Página 80* (2013):

Y “Manifiesta...” lo escribí pensando en mi abuela, también lo hice pensando en una autoridad tradicional que en su cédula lo nombraron “Raspahierro”, pero en verdad se llama “Rafael”. Sucede que el sonido de la F no existe en wayuunaiki, y es remplazado por el sonido de la P. Cuando solicitó su cédula el paisano pronunció “Rafael” como corresponde en wayuunaiki, es decir, “Rapaier”. El alijuna que estaba escribiendo entendió o quiso entender “raspahierro”, y le puso Raspahierro Pushaina. Pero el paisano le decía que no, que ese no era su nombre, porque él sabía lo que era un raspahierro, y él decía es “Rapaier”. Ahorita, el 29 de julio en Bogotá van hacer el lanzamiento del documental Nacimos el 31 de diciembre, dirigido por Priscila Padilla, basado en el cuento.

Cuando se rodó ese documental, la documentalista se sensibilizó mucho con el protagonista, con “Raspahierro” por qué él tenía ya como ochenta años, y él le decía que lo único que quería cuando muriera, era que la lápida dijera su verdadero nombre “Rafael”, porque a él le duele mucho ese irrespeto hacia su nombre. Ella pagó la escritura pública y ahora él se llama “Rafael,” que él, por supuesto todavía lo pronuncia, con todo derecho, “Rapaier” según la pronunciación en wayuunaiki de esos sonidos, pero en su cédula dice Rafael. Bueno, no sé quién gana ahí, yo creo que todos ganamos (Winter, Pushaina, 2013).

A questão linguística relacionada às trocas é complexa, conforme enuncia a autora, mas, como o sistema como um todo trabalha a partir da perspectiva do etnocídio, esta explicação acerca do entendimento da língua não é considerada necessária. Os nomes de registro escrevem a história anterior contada pela criança: a falta de interesse real, as piadas, a transformação do outro; a troca dos nomes é a materialização da hierarquia estabelecida, conforme aponta Glissant:

Acceptar as diferenças é, evidentemente, perturbar a hierarquia da escala. Eu “compreendo” sua diferença,

isso quer dizer que a ponho em relação, em hierarquizar, com minha norma. Eu admito sua existência, no meu sistema. Eu crio você novamente. – Mas talvez devamos acabar com a própria ideia de escala. Comutar toda redução. (Glissant, 2021, p. 220).

A escala é estabelecida pelo nome e neste ponto também é realizada a transformação do nome em território invadido: perde-se a identidade neste contato com os *alijuna*, desta forma, há uma justificativa para um controle exploratório, onde a população wayuu perde os seus direitos a partir de um espaço que é desenhado como cada vez mais confuso. A recriação é cruel desde o processo de renomear uma pessoa com um caráter de burla, em muitos casos, a violência de um nome espanhol não é suficiente, é necessário a designação de um nome que coloque os indígenas em um patamar de inferioridade. Esta tentativa de recriação do outro aparece em praticamente todo o conto e a tentativa de renomear é consequência deste processo, conforme aponta Nuñez (Lessa, Nuñez, 2021, p. 159):

A colonização não acabou. Ela continua, atualizada. Um dos seus eixos centrais é o gesto de nomear o mundo, não em uma designação qualquer, mas uma binária e, portanto, hierárquica. Esta nomeação, embora se proponha descritiva, é inventiva e criativa de uma realidade que lhe é conveniente. Chamamos de autorreferência esta característica colonial através da qual historicamente a positivação de si demanda uma negativação do outro.

A binariedade é reafirmada a todo o momento no conto entre o que está certo e o que está errado, sendo o segundo relacionado sempre aos indígenas wayuu. A recuperação da terra é realizada pela autora com o registro desta história, que

traz o idioma wayuunaiki para o centro da narrativa, a partir de diversas palavras que nomeiam as pessoas e os objetos no tecido do próprio conto.

Na publicação do conto no blogue “Manifiesta no saber firmar”, há ao final um glossário, destacando o idioma wayuunaiki, colocando em evidência nomes comuns e próprios dos indígenas, trazendo novamente o significado para estas palavras e a materialização das próprias palavras que contam as histórias dos povos wayuu:

GLOSARIO

Wayuu: Tribu indígena localizada en la península de La Guajira Colombo-Venezolana

Wayuunaiki: Idioma de los Wayuu, familia etnolingüística Arawak

Alijuna: No wayúu, sirve para identificar al negro, al blanco, al forastero.

Alijunaiki: Idioma de los Alijunas

Paraíso: Rancherías indígenas wayúu.

Rancherías: Lugar donde habitan los wayúu, por grupos familiares. Asentamiento indígena. Hoy gozan de protección mediante la constitución de los resguardos.

Toushi: Mi abuela.

Tatuushi: Mi abuelo.

Pushaina, Jusayú: Clanes indígenas wayuu.

Tanko, Shankarit, Jurtpunachón, Yaya, Kawalashiyú, Anuwachón, Ashaneish, Arepuí, Warichón, Cauya, Cotiz, Kierrantá, Alúwanuí, nombres propios en wayuunaiki, lo que hablamos. Estos no tienen traducción.

Wayunkeras: Muñequitas elaboradas en barro.

Catajarria: Guajirismo, significa cantidad, multitud. (Pushaina, 2007).

Pelo próprio tema do conto, a escrita dos nomes neste glossário: Tanko, Shankarit, Jurtpunachón, Yaya, Kawalashiyú, Anuwachón, Ashaneish, Arepuí, Warichón, Cauya, Cotiz,

Kierrantá, Alúwanuí, ganha uma grande importância, juntamente com as demais palavras em wayuunaiki que aparecem nesta e outras partes da narrativa. O glossário apresentado pela autora em algumas versões do conto traz o valor que foi perdido devido ao grande número de violências destinadas ao povo wayuu.

Considerações finais

Grada Kilomba, em *Memórias da plantação* (2019), realiza algumas questões relacionadas aos processos de colonização: “Nesse sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/ os ‘Outras/os’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar?” (Kilomba, 2019, p. 330). Alguém que nem ao menos possui um nome não encontrará a voz para sua expressão, esse “outro” que muitas vezes denomina os grupos excluídos socialmente, como os povos racializados, que tenderiam a continuar a ter os seus anseios representados segundo a perspectiva de quem detém o poder econômico.

Em “Manifesta no saber firmar”, no momento em que a menina Coleima vai pedir a cédula de sua identidade no cartório, diz que perdeu sua certidão de batismo para que não lhe colocassem o nome incorreto de seus pais. Essa mentira foi uma forma de se proteger para que as informações falsas inseridas anteriormente não afetassem novamente seus registros. A narradora, nesta parte final do conto, relata sobre a frieza do momento em que as perguntas lhe são direcionadas com respostas dadas pelos funcionários do local e quase nunca pela menina atrás do balcão: “Y de nuevo la voz que salía de alguna

parte dijo: –No pierdas tanto el tiempo, tómale la huella. Tomó mi mano derecha y estampó mi dedo índice en el papel. –Ya eres ciudadana –me dijo–, pero manifiesta no saber firmar.” (Pushaina, 2010, p. 419). Esta cena marca o sistema de binariedade como forma de comodidade para abordar a trama, processo assinalado por Glissant (2021, p. 231); neste caso do conto de Estercilia, localizado em muitos momentos entre o saber *versus* não saber. No acontecimento descrito acima está marcado pelo “não saber” carimbado no documento e repetido de muitas maneiras em todas as relações estabelecidas.

Ao contar a história, revelando os detalhes dos acontecimentos e cultura de seu povo, Estercilia faz um movimento contrário à violência direcionada aos indígenas e retoma a palavra/território, transformando-a em terra, em uma ação que busca derrubar as fronteiras e ampliar os horizontes. Neste novo espaço estabelecido pela escritora, o saber indígena é colocado em evidência: por meio do olhar da própria criança que observa o comportamento dos adultos e do contraste entre as culturas que revela outras formas de contar histórias, de mensurar o tempo, de produzir conhecimento.

Como advogada, a autora esclarece em diversas entrevistas a relação entre a narrativa do conto e a prática de entrar com um processo para que cada cidadão tenha direito à recuperação de seu nome original. Atualmente, a situação não é muito diferente do que a autora demonstra em seu conto: os locais continuam sem preparo para os atendimentos e não há serviços de tradução. O que seria um direito, expressar-se na própria língua, ainda é posto como uma dificuldade frente ao sistema que dá as costas para as exigências de uma realidade multicultural, onde cada cidadão deveria ser respeitado com acesso digno a todos os

serviços sociais. Dorrico, Danner e Danner (2020, p. 354), ao discutirem sobre a literatura brasileira indígena contemporânea, destacam a questão “voz-práxis ou fala-práxis ou obra-práxis”, o que se encaixa na produção literária de Esterçilia com a escrita de contos que entram neste circuito entre a produção literária e a prática para a mudança na legislação que garanta mais direitos aos povos indígenas.

No conto de Esterçilia, as bonecas que os *alijuna* levavam para exibir entre os povos falavam espanhol, entretanto, a própria narrativa transforma a lógica em um movimento contrário ao que é imposto pelo sistema; o que é destacado em “Manifiesta no saber firmar” é o wayuunaiki, dessa forma, as bonecas passam a ser multilíngues. Na estrutura do conto, temos a língua indígena em diversas palavras escritas em wayuunaiki, além do glossário, destacando a importância da leitura, mas que não seja a mesma leitura que fizeram anteriormente, a necessidade é de uma leitura de reconhecimento não para mudar o “outro”, como aponta Glissant (2021) quando denuncia os processos de exploração, mas uma leitura para compreender e agregar. A existência de um glossário ao final de algumas das publicações do conto atesta o valor da língua, ao contrário da simplificação sugerida pelo sistema capitalista ocidental, a proposta da narradora é plural. Suas histórias são outras: as muñecas que falam espanhol voltam a ser *wayunkeras*, as bonecas de barro tradicionais com as quais as crianças costumavam brincar.

Referências

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

COLÔMBIA. Ministerio de Cultura. Dirección de Poblaciones. Caracterizaciones de los pueblos indígenas de Colombia: WAYÚU. *Gente de arena, sol y viento. El pueblo indígena Wayuu*. Poblaciones, 2017. Disponível em: <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20WAY%20AU.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2023.

DIAZ, Natalie. *Poema de amor pós-colonial*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco. Autoria, autonomia, ativismo: Educar e politizar pela e para a escrita – notas sobre a literatura indígena brasileira contemporânea. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Eduardo Jorge Oliveira e Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jorge Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

LESSA, Luma; NUÑEZ, Geni. Luta e pensamento anticolonial: uma entrevista com Geni Nuñez. *Epistemologias do Sul*, v. 5, n. 2, p. 38-57, 2021. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3482>. Acesso em: 20 ago. 2023.

NÚÑEZ, Geni *et al.* Partilhar para reparar: tecendo saberes anticoloniais. In: FERNANDES, Rosa Maria Castilhos; DOMINGOS-KAINGANG, Rosangela (org.). *Políticas Indigenistas: contribuições para afirmação e defesa dos direitos indígenas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2020. p. 153-167. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/218334/001123165.pdf?sequence=1#page=153>.

Acesso em: 20 ago. 2023.

POTIGUARA, Eliane. *Abril Indígena: nada mudou? O que mudou? Ecoa UOL*, 21 abr. 2023. Opinião. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/opiniaio/2023/04/21/nada-mudou-o-que-mudou.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 20 ago. 2023.

PUSHAINA, Esterçilia Simanca. *Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre*. In: PUSHAINA, Esterçilia Simanca. *Manifiesta no saber firmar*. [S. l.], 19 jul. 2007. Disponível em: <http://manifiestanosaberfirmar.blogspot.com/2007/07/la-terrible-realidad-de-los-inocentes.html>. Acesso em: 20 ago. 2023.

PUSHAINA, Esterçilia Simanca. *Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre*”. In: VIVAS, Miguel Rocha (comp.). *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

SILVA, Jailson de Sousa e; KRENAK, Ailton. A potência do sujeito coletivo. In: KRENAK, Ailton; EVARISTO, Conceição; NÊGO BISPO; FRANCO, Marielle. *Mestre das Periferias*. Rio de Janeiro: Periferias, 2020.

VIVAS, Miguel Rocha. Península La Guajira. In: VIVAS, Miguel Rocha (comp.). *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

WINTER, Juan Duschene; PUSHAINA, Esterçilia Simanca. *Yo no quiero ser un buen ejemplo. 80 grados*, Puerto Rico, 17 maio 2013. Columnas. Disponível em: <https://www.80grados.net/yo-no-quiero-ser-un-buen-ejemplo/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

O Gótico Contemporâneo: Maternidade às avessas no conto “Conservas”, de Samanta Schweblin

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro*

Marisa Martins Gama-Khalil**

Resumo

Este artigo dedica-se a uma leitura crítico-analítica da escrita feminina no conto “Conservas” (2022), de Samanta Schweblin, em articulação com a vertente da literatura gótica produzida no século XXI. Vê-se que, na atualidade, as narrativas góticas ou as que guardam resquícios do maquinário gótico não mais inserem em seus textos elementos convencionais como espectros, cenários aterrorizantes e decadentes, terror, sangue e afins. No entanto, algo próprio da poética gótica parece se manter, a saber: a angústia. Em “Conservas”, a angústia se dá por conta de um questionamento que permeia a vida de muitas mulheres: a recusa à maternidade. O século XXI vê certas conquistas femininas alcançadas, no entanto alguns infortúnios permanecem, conforme se problematiza neste trabalho. Os resultados devem apontar para a importância das narrativas de horror para dar forma aos nossos questionamentos, bem como à inserção feminina em uma sociedade que mantém as peias do passado patriarcal.

Palavras-chave: Literatura gótica contemporânea; patriarcado; Samanta Schweblin.

* Universidade Federal de Catalão (IEL/UFCAT-GO). Docente Adjunta do Instituto de Estudos da Linguagem. Pós-Doutoranda em Estudos Literários (Universidade Federal de Uberlândia, 2023-2024), sob supervisão da Profa. Marisa Martins Gama-Khalil. Pesquisadora do Grupo: Estudos do Gótico (CNPq) e Pesquisadora do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. <https://orcid.org/0000-0002-8600-2765>.

** Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG). Professora titular aposentada. Pós-doutora pela Universidade de Coimbra (2014). Pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq. Professora Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários de Tangará da Serra/UNEMAT. Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIR. Líder do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas. Investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. <https://orcid.org/0000-0003-2236-4334>.

The Contemporary Gothic: Backwards Motherhood in the Short Story “Conservas”, By Samanta Schweblin

Abstract

This article focuses in a critical-analytical reading regarding the female writing in the narrative “Conservas” (2022), by Samanta Schweblin, linking it to the gothic literature written in the 21st century. It can be seen currently that gothic narratives or the ones that preserve remains of gothic features no longer employ traditional elements such as specters, terrifying and decadent scenery, terror, blood and alike. However, something characteristic of the gothic poetry seems to be kept: the anguish. In “Conservas” the anguish occurs due to a questioning that imbues the life of many women: the refusal of motherhood. The 21st century sees certain female achievements met, although some misfortunes remain, as debated in this work. The results should point out to the importance of horror narratives in order to foment our questions, as well as the female insertion in a society that keeps the conflicts of its patriarchal past.

Keywords: contemporary gothic literature; patriarchy; Samanta Schweblin.

Mas é justamente assim. O anjo decaído torna-se demônio. Entretanto, mesmo aquele inimigo de Deus e do homem tinha amigos e seguidores. Eu estou sozinho.

Mary Shelley
(*Frankenstein*, 1831/2015, p. 204).

Breves notas introdutórias

Por volta dos anos setenta do século XX, desponta no cenário artístico e cultural um grupo de autores empenhados em evocar uma escrita que colocasse países da América do Sul no *hall* da notoriedade até então presenciada por países do eixo euro-americano. Nomeado por Angèl Rama ([2005]) como o *boom* de escritores latino-americanos, vê-se que esses autores não se eximiram de denunciar as mazelas daquele momento, marcado pelos horrores do regime ditatorial que atingia a maior parte dos países do referido continente. Pelas vias da vertente do fantástico, autores como Miguel Ángel Asturias, na Guatemala; João Guimarães Rosa, no Brasil; Jorge Luís Borges, na Argentina; e Arturo Uslar Pietri, na Venezuela, conseguiram mimetizar a realidade que assolava os países sul-americanos durante o “período de chumbo”.

Passadas mais de cinco décadas, as perversidades e incertezas que assolam a América do Sul são de outra ordem. Apesar do aumento da expectativa de vida, crianças ainda morrem de fome e milhares de idosos continuam em situação de abandono; dominamos a tecnologia, porém muitas pessoas continuam excluídas dos espaços escolares; produzimos lares inteligentes, contudo cada vez mais pessoas entram nas fileiras

dos “sem teto”; a medicina avançou a passos largos, porém as doenças virais mostram seu poder de extermínio; estatutos e leis foram criadas para protegerem grupos que sofreram exclusão por séculos, no entanto casos de atentados contra povos originários, mulheres e homossexuais continuam aparecendo nos relatórios latino-americanos.

Dentro desse contexto, surge uma notória produção feminina da literatura de horror, o que é bastante sintomático em se tratando de um continente que ainda guarda resquícios do maquinário patriarcal que perdurou por vários séculos. Nesse “novo *boom*” latino-americano, vozes antes silenciadas passam a ser ouvidas através da literatura marginal ou periférica (Karam; Espíndola, 2020). No caso específico da questão feminina, temas até então trabalhados majoritariamente sob a pena masculina passam a ganhar destaque sob a assinatura de mulheres, que usam as palavras

para jogar luz sobre conflitos sociais, às vezes nomeando o que não tinha sido dito, às vezes escrevendo as bandeiras das próprias manifestações. Isso é bem marcante em uma geração. O sucesso da literatura escrita por mulheres também está ligado ao fato de que, até muito recentemente, apesar de representar quase metade da população, ainda éramos minoria na ocupação de espaços nas prateleiras das livrarias. E quando as minorias finalmente chegam ao cânone elas formam um balde de água refrescante. São sempre novas informações, novas maneiras de ver o mundo, novas formas de nomear as coisas. (Marcelo, 2022, s/p)

Hodiernamente, percebe-se que os medos e recalques femininos são de outra ordem – se antes as mulheres eram submetidas a um pai ou marido tirano, hoje são submetidas a duplas ou triplas jornadas de trabalho, chefes abusivos, incertezas

de ordem financeira, remuneração desigual. Embora existam leis, as mulheres continuam recalçando incertezas e mal-estar perante um mundo que ainda as subjuga e as violenta. De acordo com as principais conclusões da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (*apud* Betim, 2014, s/p):

A igualdade de gênero está ganhando força no debate público na América Latina. Quase 23 milhões de mulheres entraram para o mercado de trabalho nos últimos dez anos, conquistaram um maior espaço na sociedade e estão mais protegidas pelas leis. Entretanto, 50% dos empregos delas ainda são precários, 28% das latino-americanas com menos de 20 anos já são mães e a violência machista está incrustada na sociedade. Os avanços, lentos e heterogêneos, tiveram resultados diferentes em cada país e, principalmente, no meio urbano e rural. Falta, sobretudo, criar melhores condições para que exerçam os direitos conquistados.

Nota-se, então, que as tiranias e repressões ainda recaem sobre as mulheres latino-americanas no século XXI, e a produção literária que guarda reminiscências do gótico não se abstém de retratar personagens violentadas e psiquicamente arruinadas, conforme podemos notar na escrita de Samanta Schweblin. Esta é pautada por relatos fortes e corajosos de personagens que são violentadas e injustiçadas, daí novamente a importância da literatura gótica que, ao se renovar e traduzir os anseios culturais da época vigente, nos faz importantes alertas sobre nossas inserções em sociedade.

O conto analisado neste trabalho, “Conservas”, publicado na coletânea *Pássaros na boca e Sete casas vazias: contos reunidos* (2022), traz a história de uma mulher grávida em situações atravessadas ora pelo medo, ora pelo estranhamento, mas que não deixam de mobilizar o leitor a levantar certos

questionamentos escondidos ou abandonados no inconsciente, afinal o gótico é capaz de acordar os monstros que há muito tentamos esquecer: “A não ser que seja trabalhado, um trauma, um segredo, será passado à próxima geração na forma de fobias, gestos, sintomas incompreensíveis que não resultaram de experiências individuais, mas de transmissões inconscientes” (Berthin, 2010 *apud* Paz, 2019, p. 11-12), conforme a seguir atestaremos.

Pressupostos teórico-analíticos

Do século XVIII ao século XXI, a escrita feminina que resgata o horror traz protagonistas ansiosas por mostrarem seu lugar, sua voz e identidade. Se hoje as mulheres ainda precisam afirmar a veia literária com muito mais afincamento que os homens, há alguns séculos elas mal podiam escrever ou publicar. Muitas mulheres precisaram usar pseudônimo ou tiveram que escamotear temas como tirania e opressão por meio de personagens e situações insólitas, e aqui destacamos a importância da literatura de horror ao denunciar as mazelas das mulheres contemporâneas: “Assim como as crianças precisam de histórias para se compreender e se constituir, as mulheres também se beneficiam das narrativas de ficção para traçar sua própria identidade.” (Corso; Corso, 2011, p. 87).

Nascida no ano de 1978, em Buenos Aires, Samanta Schweblin já foi agraciada com os prêmios *Juan Rulfo* e *Ribera de Duero de Narrativa Breve*. A autora publicou as coletâneas *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009), *Siete Casas Vacías* (2015); o romance *Distancia de rescate* (2014), e o recém-lançado *Kentukis* (2018). Schweblin desponta no

cenário literário argentino trazendo um tipo de escrita muito fiel à questão feminina na modernidade e ainda nuançada com a presença de situações insólitas – utilizamos o termo “nuance”, uma vez que não é o fato de uma criança comer pássaros vivos ou uma mulher invadir uma casa à procura do nada, fatos que possivelmente inquietam o leitor, conforme notamos nos contos “Pássaros na boca” e “Nada disso tudo”, respectivamente. Na contística de Schweblin, são as situações mais rotineiras que provocam densos questionamentos, e aqui podemos destacar um dos pontos de contato de sua produção com as narrativas góticas tradicionais. As personagens de Schweblin, cada uma a seu modo e sob vieses diferentes, trazem à tona mulheres com seus traumas e medos, cabendo a nós, leitoras e leitores, lidarmos com dores que também podem ser as nossas. Interessa-nos, então, realizar uma análise do conto “Conservas”, ressaltando não só a presença dos traços góticos, mas também uma problematização a respeito de questões femininas atuais.

“Conservas” tem como temática a maternidade. Em linhas gerais, o conto apresenta uma narradora autodiegética (sem nome definido), grávida e que já explicita no primeiro parágrafo que não deseja ter um bebê: “Assim se passa uma semana, um mês, e vamos nos familiarizando com a ideia de que Teresita se adiantará aos nossos planos. Terei de renunciar à bolsa de estudos, pois dentro de um mês não vai ser fácil viajar.” (Schweblin, 2022, p. 142). Desde o início, percebe-se que a futura mãe não se sente à vontade ou feliz com a ideia de ter uma filha, ao menos por enquanto. Essa sensação de tristeza e apatia também é corroborada por Manuel, o esposo: “Sei que Manuel me adora e sei que, como eu, nada tem contra nossa Teresita, que vai ter. Mas é que havia tanto a fazer antes da chegada dela.”

(Schwebelin, 2022, p. 143). Ao longo do conto, o casal se prepara para um tratamento médico inusitado, em que ao invés de se preparar para dar à luz, a mãe se volta para o “não-nascimento”.

A maternidade, tema presente ao longo da história da arte mundial, ganha contornos inquietantes nas narrativas góticas. Obras como *O bebê de Rosemary* (1967), de Ira Levin, por exemplo, exploram o medo e horror associados à gestação e ao parto de uma criança demoníaca. Mais recentemente, o filme *I am mother* (2019), dirigido por Gran Sputores, exhibe tanto a mãe que nutre, quanto a mãe que destrói, mostrando assim que a maternidade tem suas angústias e complexidades, podendo não ser algo tão idealizado como foi passado para as mulheres ao longo dos séculos. O gótico, então, ao inverter o pressuposto de que a maternidade é um ato de amor incondicional, nos faz pensar sobre as consequências emocionais (nem sempre devidamente debatidas) que acompanham a parturiente. A inversão operada, então, pelo gótico, valida-se como gesto crítico, em meio a uma sociedade que, ainda no século XXI, insiste em cultivar o mito do amor materno, como se este fosse imanente e exclusivo à natureza feminina. Elisabeth Badinter (1985) trata do referido mito, mostrando-nos que o amor materno é um sentimento e por isso contingente; assim, ele pode ou não existir, porque tudo dependerá “de sua história e da História” (Badinter, 1985, p. 365) que envolve a mulher. Nesse sentido, o amor materno não seria inerente às mulheres, mas adicional:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. (Badinter, 1985, p. 22)

Interessante notar a sutileza presente na escrita de Schweblin ao falar de um tema caro às mulheres. A autora explora a recusa à maternidade de maneira profunda e um tanto quanto desconcertante, porém através de situações rotineiras e aparente calma, conforme notamos no excerto:

Sofro de insônia. Passo as noites acordada, na cama. Olho o teto, minhas mãos sobre a pequena Teresita. Não posso pensar em mais nada. Não entendo como em um mundo em que acontecem coisas que ainda me parecem maravilhosas, como alugar um carro em um país e devolvê-lo em outro, descongelar um peixe fresco que morreu há 30 dias, ou pagar as contas sem sair de casa, não se possa solucionar assunto tão trivial como uma pequena mudança na organização daquilo a ser feito. Simplesmente não me conformo. (Schweblin, 2022, p. 143)

A partir daí, a narrativa tangencia um assunto muito complexo, a saber: o tema do aborto. A protagonista não quer ter a criança, no entanto não quer interromper a gravidez de forma abrupta, pois não quer machucar Teresita. A futura mãe conversa com obstetras, curandeiros, com uma parteira e até com um xamã, porém todos lhe oferecem soluções conformistas ou “perversas” (Schweblin, 2022, p. 143) que nada têm a ver com o que ela procura. A protagonista, então, procura o Dr. Weisman, que lhe oferece uma saída menos agressiva para interrupção de sua gravidez. Nesse momento, a protagonista coloca em pauta toda a complexidade que envolve o tema do aborto e que põe as mulheres em um dilema: interromper a gestação sem ter que passar pelo crivo moral, pela culpa e, em muitos casos, pelo trauma presente em uma situação como essa. Aqui cabem algumas considerações de cunho sócio-político acerca do aborto, em especial na Argentina.

Na Argentina, a lei de número 27.610 (criada em 2020) legaliza o aborto até a 14ª semana de gestação e o torna gratuito, o que se mostra um grande passo em se tratando de um país muito afeito ao catolicismo. Indubitavelmente, não se trata de incentivar o procedimento, conforme esbravejam grupos autodenominados “pró-vida”, que tentam criar obstáculos ao processo. Ao promulgar a lei, a Argentina traz à baila o fato de que o aborto sempre ocorreu, porém de forma clandestina, o que levou muitas mulheres a óbito. Cumpre destacar que junto à legalização, o país promove políticas de saúde reprodutiva, como programas de contracepção gratuitos, educação sexual, apoio às gestantes, de forma a prevenir a necessidade de aborto e caso este aconteça, que seja garantida a escolha da gestante. Conforme pontua Germaine Greer (2001), o feminismo, ao contrário do que pessoas menos esclarecidas proclamam, antes de ser pró-aborto é pró-mulheres.

Voltando ao conto, na primeira consulta com o Dr. Weisman, este se mostra muito amável e atento ao relato do casal. São feitas perguntas como: o tipo de família que formam, a relação que possuem com seus progenitores, as relações particulares que desenvolvem e como se relacionam entre si: “Weisman parece à vontade com nosso perfil. Conta algumas coisas de sua trajetória, o êxito de suas pesquisas e aquilo que pode nos oferecer, porém parece intuir que não precisa nos convencer, e passa diretamente a explicar o tratamento.” (Schweblin, 2022, p. 144). Inicia-se, então, um estranho tratamento que inclui mudanças na alimentação, exercícios de respiração, medicação específica e mudanças no sono. Tudo isso precisa ter a anuência e envolvimento dos pais do casal. Ao longo dos meses, a barriga começa a diminuir de tamanho, enjoos decrescem e a gestante emagrece, em uma espécie de “gravidez às avessas”.

Necessário destacar uma das premissas que chancela uma narrativa nos moldes fantásticos de Tzvetan Todorov (2008): a hesitação do leitor perante um fato estranho à realidade empírica, e aqui sublinhamos a escrita de Schweblin no plano semântico. Vemos, em “Conservas”, que as personagens vivenciam situações muito rotineiras: acordam, preparam-se para o dia, a protagonista mantém seu tratamento, o esposo sai para o trabalho e a vida segue dentro de uma certa normalidade. Todavia, pequenas e quase imperceptíveis ambiguidades vão irrompendo ao longo do conto, causando dúvidas no agenciamento interno e assim levando não apenas o leitor implícito, mas também as personagens à hesitação, conforme se nota no trecho a seguir:

No dia seguinte Manuel não vai ao serviço. Nos sentamos na mesa da sala, rodeados de gráficos e papéis, e começamos a trabalhar. Anotamos o mais fielmente possível como foram acontecendo as coisas desde o momento em que suspeitamos que Teresita se adiantara. Encontramos nossos pais e fomos claros com eles: o assunto está decidido, o tratamento em marcha, e não há o que discutir. Papai está para perguntar alguma coisa, mas Manuel o interrompe: “Vocês têm que fazer o que pedimos”, ele diz, e os encara como que implorando pelo compromisso deles. “Na hora e no tempo certos.”
Estão preocupados, e acredito que não entendem do que se trata, mas se comprometem com as instruções a seguir e cada um volta para casa com sua lista. (Schweblin, 2022, p. 144)

Assim, a hesitação se faz presente de modo incontestável, durante alguns momentos da narrativa, em algumas personagens, espelhando esse sentimento/efeito no leitor implícito, ainda que a narrativa posteriormente desenvolva em sua trama eventos que não deixarão margem à hesitação, como o nascimento às avessas da filha, em tamanho de uma amêndoa, expelida pela boca e

posteriormente depositada em um copo. O nascimento inverso ocorre e rasura nesse instante a hesitação.

Em “Conservas”, o descentramento ou essa sensação de que as coisas estão “fora do lugar” reforça algo necessário às narrativas fantásticas: causar inquietação e assim fomentar o senso crítico no leitor, pois “a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar.” (Roas, 2014, p. 32). Ainda mais instigante torna-se a inserção do fantástico em “Conservas”, pelo fato de a narrativa hibridizar tanto a vertente do gótico, quanto a vertente da ficção científica – algo não tão incomum na tessitura contemporânea, uma vez que “outras tendências contemporâneas [da crítica admitem] [...] a sobreposição da ficção científica, do horror e do fantástico como um meio para reunir novas audiências, novas variedades de literatura de fantasia nacionais ou ‘globalizadas.’” (Ginway, 2010 *apud* Garcia, 2016, p. 69).

Xavier Aldana Reyes (2018), ao tratar do gótico contemporâneo, também o explica com a ideia de sobreposicionamentos, e por esse motivo torna-se plausível considerar o gótico não como um gênero em si, mas como um qualificador estético ou temático, a açambarcar modalidades ou subgêneros híbridos – como a ficção científica gótica –, ou mesmo em subdivisões metodológicas, a depender da opção crítica cultural/social realizada, como o gótico pós-colonial, o gótico feminista ou o gótico *queer*. No conto em análise, podemos dizer que há marcas efetivas do trabalho com a ficção científica gótica e com o gótico feminista.

Steven Bruhm (2002) também se aproxima dessa ideia de sobreposição. Aliás, o autor vai além ao salientar que o gótico

contemporâneo insere a psicanálise de forma mais direta e consciente que o gótico tradicional, ou seja, as intercepções das teorias freudianas são mais do que um instrumento de discussão; são, na maioria das vezes o tema da própria narrativa. Bruhm aprofunda suas premissas ao ponderar que o sujeito gótico contemporâneo é um sujeito psicanalista, tornando-se então o campo “em que as ansiedades nacionais, raciais e de gênero configuradas como os impulsos freudianos são jogadas e simbolizadas uma e outra vez.” (Bruhm, 2002, p. 262, tradução nossa)¹.

Base da teoria psicanalítica, os impulsos freudianos estão presentes na estrutura da *psique* humana, relacionando-se aos nossos desejos mais básicos, pulsões, recalques e afins. Esses impulsos básicos, se não forem devidamente canalizados e controlados pelo ego e pelo superego, podem levar a conflitos internos e distúrbios psicológicos. Tal nos leva ao seguinte axioma: sendo o sujeito gótico contemporâneo um sujeito psicanalítico, fica mais perceptível analisarmos situações e personagens sob esse viés, ou seja, como que certos desejos não atendidos (levando a uma falta) operam na mente das personagens góticas, e como tais possibilitam importantes críticas. No conto “Conservas”, as questões psicoemocionais manifestam-se desde as faltas e desejos não atendidos mais primordiais, como a perda da bolsa de estudos, mudanças no corpo, o cuidado com outra vida, a não afeição à criança que está prestes a nascer; até o mais complexo: a perda da identidade pessoal. Ainda citando Bruhm (2002, p. 263, tradução nossa):

O que torna o gótico contemporâneo particularmente contemporâneo tanto nos seus temas como na sua recepção, porém, é que estes desejos inconscientes

¹ No original: “on which national, racial, and gender anxieties configured like Freudian drives get played out and symbolized over and over again”.

se centram no problema de um objeto perdido, a base mais preponderante da nossa necessidade do gótico e de quase tudo que o cerca. Essa perda é geralmente material (pais, dinheiro, propriedade, liberdade de circulação, um amante, ou membro da família), mas a materialidade dessa perda tem sempre uma dimensão psicológica e simbólica.²

É justamente a possibilidade de recuperar a liberdade que faz com que a protagonista vá ganhando mais ânimo, o que acontece logo no início do tratamento:

Passados os primeiros dez dias, as coisas já estão um pouco mais nos eixos. Tomo meus três comprimidos diários no horário e respeito cada sessão de “respiração consciente”. A respiração consciente é parte fundamental do tratamento e é um método de relaxamento e concentração inovador, descoberto e professado pelo próprio Weisman. (Schweblin, 2022, p. 145)

Retomando as considerações a respeito das sobreposições nas narrativas fantásticas, nota-se que o conto “Conservas” traz elementos da vertente da ficção científica. Para além dos elementos narratológicos comumente trabalhados nesse tipo de texto como futuros distópicos, tecnologia, robôs, realidades alternativas, o que mais sobressai são as consequências sociais, éticas e filosóficas que os avanços científicos e tecnológicos podem ter na humanidade. Mais ainda: pelas vias de uma vertente tão específica como a ficção científica, o leitor pode refletir sobre a natureza humana, o que é algo inerente ao próprio fazer literário: “A vida humana se desdobra em complexidade, e não espera sentada por nenhum gênero literário.” (Causo, 2009, p. 22). Ratifica-se, assim, a interação entre o gótico e a ficção científica

2 No original: “What makes the contemporary Gothic particularly contemporary in both its themes and reception, however, is that these unconscious desires center on the problem of a lost object, the most overriding basis of our need for the Gothic and almost everything else. That loss is usually material (parents, money, property, freedom to move around, a lover, or family member), but the materiality of that loss always has a psychological and symbolic dimension to it”.

na medida em que as duas vertentes conseguem despertar terror e emoções profundas. Podemos notar características da vertente no conto “Conservas”.

Passados os primeiros dez dias desde que o tratamento começara, a protagonista entra em uma espécie de gestação ao contrário. Os comprimidos, junto com a respiração consciente, fazem a energia corporal girar em sentido contrário, causando o primeiro sintoma “inverso” no corpo da moça: diminuição da ansiedade. Isso é bastante simbólico, uma vez que mulheres grávidas relatam que uma das primeiras mudanças que sentem no início da gravidez é a exacerbada ansiedade. Essa ansiedade “invertida” se estende também à família do casal: “[...] a mãe de Manuel se esforça ao máximo e trata de, gradualmente – isso é importante e o sublinhamos diversas vezes –, gradualmente, dizia, ir escasseando os telefonemas para casa e baixar a ansiedade por falar o tempo todo sobre Teresita.” (Schweblin, 2022 p. 146). O tratamento, então, começa a se mostrar mais eficaz na medida em que o decorrer de uma gravidez regular se mostra, no corpo da protagonista, de forma invertida:

O segundo talvez seja o mês com mais mudanças. Meu corpo não está mais tão inchado, e para surpresa e alegria de ambos, a barriga começa a diminuir. Essa mudança tão notável alarma um pouco nossos pais. Quem sabe agora entendam, ou intuam, no que consiste o tratamento. A mãe de Manuel, sobretudo, parece temer o pior e, embora se esforce para se manter à margem e seguir sua lista, sinto o medo e suas dúvidas, e temo que isso afete o tratamento.

Durmo melhor à noite, e já não me sinto tão deprimida. Conto a Weisman meus progressos com a respiração consciente. Ele se entusiasma, parece que estou a ponto de conseguir minha energia invertida,

tão perto, mas tão perto que somente um véu me separa do objetivo. (Schweblin, 2022, p. 146)

O terceiro (e penúltimo) mês traz os pais do casal como os protagonistas do tratamento, quando eles precisam se “despedir” da criança que não nascerá. Passagens delicadas e melancólicas pontuam o ânimo daqueles que não mais serão avós, como a devolução do enxoval, o último gesto de afeto na barriga e a última conversa com Teresita no ventre da grávida: “Mamãe pede para acariciar minha barriga pela última vez. Sento na poltrona, ela senta ao meu lado e fala com voz carinhosa. Acaricia minha barriga e diz, esta é minha Teresita, como vou sentir falta de minha Teresita [...]” (Schweblin, 2022, p. 146-147).

Entre o penúltimo e o último mês, o leitor consegue entender melhor o que está por vir. Tal se aplica também à família do casal, que até então não estava muito ciente em que consistia o tratamento. Essa importante rede de apoio também carrega a carga emocional e sente a tristeza por causa de uma gravidez que será interrompida, que, no conto, se dá de forma insólita. Interessante perceber como o recurso ao fantástico vai sendo estabelecido de forma gradual e possivelmente como atenuante ao ato agressivo do aborto, ratificando dessa feita a visão de Schweblin sobre o fantástico: “A literatura fantástica lida com o impossível, embora eu colocasse o impossível entre aspas. A literatura do estranho, com a qual me identifico mais, trata do possível, mas pouco provável de acontecer”³. Não há como reverter uma gestação da forma como se faz no conto “Conservas”, muito embora alguns países disponibilizem medicação capaz de interromper uma gravidez. Contudo, o que se problematiza é a culpa, ou talvez uma forma de amenizar a

³ Entrevista concedida por Samanta Schweblin ao jornal independente *Plural*. A entrevista completa encontra-se disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/contos-de-samanta-schweblin-sao-pesadelos-que-fazem-sorrir/> Acesso em: 22 mai. 2023.

culpa, o medo e o tabu – sensações muito comuns às mulheres em situações como a da protagonista.

A grávida, então, atinge o quarto mês (última etapa do tratamento). Sua barriga já voltou ao tamanho original após a “energia invertida”, os pais do casal perguntam por Teresita com menos frequência e Manuel, até então distante da esposa, se reaproxima. As últimas etapas do tratamento se assemelham aos dias que antecedem um parto convencional, a começar pela descrição de itens como bolsa térmica (usada para amenizar as dores do parto) e água espessa (lembrando o líquido amniótico):

“O momento se aproxima”, ele diz, e empurra sobre a escrivaninha em minha direção o frasco de *conservação*. Está congelado, e assim deve ser mantido, por isso trouxe comigo a bolsa térmica, como Weisman recomendou. Devo guardá-la na geladeira quando chegar. Ergo-a: a água é transparente, porém espessa, como um frasco de xarope incolor. (Schweblin, 2022, p. 147, grifos da autora)

Nas últimas passagens do conto, a moça entra em uma espécie de trabalho de parto também “invertido”. Ao invés das tradicionais contrações e dores dilacerantes, a protagonista sente náuseas e forte incômodo no estômago, a ponto de quase desmaiar. Tal como no parto de um bebê, a protagonista teme que algo possa acontecer com a criança: “Temo que algo possa sair mal e machuquemos Teresita. Talvez ela saiba o que está acontecendo, talvez tudo esteja péssimo. Manuel entra no quarto e corre até mim.” (Schweblin, 2022, p. 148). As náuseas atingem seu ponto máximo, e então quando a protagonista sente que vai vomitar, Manuel corre até a cozinha, busca o vasilhame com o líquido translúcido que havia sido entregue ao casal pelo Dr. Weisman e o verte em um copo:

As náuseas passam e algo fica preso em minha garganta. Fecho a boca e agarro a mão de Manuel. Então sinto algo pequeno, do tamanho de uma amêndoa. Acomodo sobre a língua, é frágil. Sei o que tenho a fazer, mas não posso fazê-lo. É uma sensação inconfundível que vou guardar durante alguns anos. Olho para Manuel: parece aceitar o tempo que necessito. Depois aproxima o copo de mim, e afinal, suavemente, eu a cuspo. (Schweblin, 2022, p. 149)

Assim como o nome do conto, “Conservas”, pode-se inferir que o casal insere o pequeno feto no vasilhame afim de conservar Teresita até o momento em que estejam prontos para a maternidade e paternidade. Isso nos leva a concluir que, ao contrário das várias personagens literárias que tiveram finais trágicos ao optarem por interromper suas gestações, em “Conservas” temos outro final, que inclusive mimetiza com nossa realidade, quando muitas mulheres optam por congelar óvulos, por exemplo.

Não sabemos se a protagonista levará a cabo uma futura gestação, aliás nem nos cabe conjecturarmos a respeito disso. As mulheres foram, durante séculos, cobradas por suas “obrigações” como progenitoras e cuidadoras da prole, e as que se rebelaram contra esse papel foram execradas de suas sociedades, “[...] além de terem seus corpos e suas vidas vasculhadas por juristas, médicos e até ‘curiosos’.” (Vásquez, 2014, p. 168). Assim, reforçamos a escrita densa de Schweblin, que pelas vias do fantástico problematiza um assunto de extrema importância às mulheres no século XXI: a autonomia sobre seus corpos. “Conservas” coaduna-se às questões que cercam o universo feminino na atualidade, em especial no tocante à maternidade, e a escrita de autoria feminina está muito atenta a isso. Consoante com Hélène Cixous (2017, p. 129): “É preciso que a mulher se

escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto.”. Embora Cixous (2017) não esteja se referindo à escrita gótica, suas considerações cabem para a vertente, e a historiografia nos mostra que muitas escritoras levaram suas mazelas para narrativas do tipo.

Catherine Spooner (2006, p. 63, tradução nossa), em *Contemporary gothic*, assevera que “[o] gótico contemporâneo é mais obcecado por corpos do que em qualquer uma de suas fases anteriores”⁴. Entendemos, com Spooner, que o corpo se torna o grande veículo, a um só tempo crítico e metafórico, das experiências do sujeito na sociedade contemporânea, sociedade na qual há uma “tentativa de restabelecer a fisicalidade do corpo em um ambiente cada vez mais descorporalizado.”⁵ (Spooner, 2006, p. 65, tradução nossa). Vivemos em um tempo em que corpos se desdobram em múltiplos afazeres e experiências, corpos são reinventados pelas indústrias farmacológicas e estéticas, bem como reinventados pelas mãos de cientistas/cirurgiões. Os corpos, nesse contexto, podem ser entendidos, em nossa compreensão, como plenos de heterotopia: corpos heterotópicos. Michel Foucault (2001, p. 415) explica que as heterotopias se configuram como

contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais os posicionamentos reais [...] que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.

4 No original: “*The contemporary gothic is more obsessed with bodies than in any of its previous phases*”.

5 No original: “*attempt to reinstate of the physicality of the body in an increasingly decorporalized*”.

Esses corpos contemporâneos abarcam, então, contrapositionamentos, que não só se (re)apresentam como contestam e invertem valores, conforme ocorre com o corpo da mulher do conto em pauta. Seu corpo é heterotópico especialmente por ser espaço onde se realizará, através de experiência científica inventada e supervisionada pelo Dr. Weisman, o processo de inversão do parto/vida, mas não por meio de uma simples troca pela morte, a situação é mais complexa, porque o corpo de Teresita não passa do estado de um corpo vivo para o estado de um corpo morto; ao contrário, esse corpo, que já estava num processo de crescimento no interior do corpo da mãe, começa, após a experiência científica, a apequenar-se, tornar-se cada vez menor, mais embrionário, menos corpo em condições de nascer, chegando a um tamanho propício a ser expelido pela boca de sua mãe. O que temos é um corpo que vira semente e poderá ser gerado novamente? Essa interpretação não fica explicitada, o que o leitor encontra, de fato, é um corpo que se reduz a ponto de ser cuspidor em um copo. O final do conto traz essa informação e abre um vazio que possivelmente instigará o leitor a pensar acerca da natureza daquele pequeno corpo do tamanho de uma amêndoa, ou até no destino que ele terá.

O vazio textual, de acordo com Wolfgang Iser (1979), gera a contingência e esta possui uma ambivalência produtiva, uma vez que ela nasce da interação, sendo a um só tempo também sua propulsora. Iser (1979, p. 91) esclarece que “[o] texto é um sistema de combinações em que deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor.”. O texto rico de lugares vazios, como o de Schwebelin (2022), não responde, mas lança possibilidades de respostas. Aliás, desde o início do conto

somos apresentados ao nome Teresita e, por algumas situações discursivas iniciais, não temos a clara ideia de quem se trata. É através de discursos indiretos que vamos deduzindo que se trata de um ser que está sendo esperado; depois, de um corpo que lentamente se desenvolve; por último, percebemos que esse mesmo corpo inverte o desenvolvimento e inicia o processo de apoucamento, encolhimento, involução.

Em se tratando do corpo de Teresita, podemos ainda interpretá-lo partindo da perspectiva da abjeção, na medida em que ele se apresenta como um corpo expelido. Julia Kristeva (1980), no seu livro *Pouvoirs de l'horreur*, elucida a acepção de abjeto como aquilo que é ejetado, expulso para fora do limiar do corpo, para o exterior do corpo, entretanto, concomitantemente, ele ainda pertence ao corpo do sujeito. Kristeva explica que a abjeção geralmente desencadeia efeitos/sentimentos como o horror ou o riso. A abjeção é capaz de desvelar o impossível e pulverizar o corpo, espaço aparente e utopicamente indissolúvel:

Se é verdade que o abjeto solicita e pulveriza ao mesmo tempo o sujeito, compreende-se que ele se experimenta em sua força máxima quando, farto de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito se depara com o impossível nele mesmo: no momento em que entende que o impossível é o seu próprio ser, descobre que ele não é outro senão o abjeto (Kristeva, 1980, p. 12, tradução Nilton Milanez)⁶

O corpo de Teresita, no final de todo o processo de inversão da gravidez, assume-se como um corpo impossível, um corpo quase desumanizado, apequenado, corpo-amêndoa. Toda a empreitada que torna admissível o surgimento de um corpo impossível é desencadeada por um outro corpo, feminino e

⁶ No original: "S'il est vrai que l'abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu'il s'éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, Le sujet trouve l'impossible en lui-même: lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject".

transgressor, desobediente às regras de uma sociedade machista na qual ao corpo da mulher é dado apenas o direito de abrir-se à fecundação e de procriar, como uma mera máquina de fazer filhos. A protagonista do conto desordena a “ordem”, seu corpo recusa a posição de corpo dócil. Corpos dóceis são corpos disciplinados pela sociedade, que cria corpos-objetos:

A disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta a força do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminuem essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (Foucault, 2002, p. 119)

Mas o corpo da mãe de Teresita, que recusa a maternidade, rejeita com isso a docilidade e se assume como um corpo indisciplinar. O que ela torna possível não é apenas o surgimento de um corpo impossível, abjeto e pulverizado, mas uma atitude revisionista. O revisionismo é uma modalidade de reescrita estética que dialoga com os contos de fadas, relendo-os a partir de uma ótica feminista, em um processo criativo que efetua o questionamento dos valores patriarcais. Não se trata, exatamente, no conto de Schweblin (2022) de um conto de fadas revisitado, entretanto, trazemos o revisionismo para estas reflexões, tomando a liberdade – crítico-poética – de tomar a revisão não a partir das histórias dos contos de fadas, mas do texto da História tradicional. Em “Conservas”, ocorre um revisionismo bem explícito, se considerarmos alguns aspectos, como os que enunciaremos a seguir.

O revisionismo, na ótica de Adrienne Rich (1985, p. 2045), constitui-se como “o ato de olhar para trás, de ver com novos

olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica”. Uma escrita revisionista realiza um reexame cultural do passado das mulheres e instiga o seu leitor a pensar na criação de uma nova história da mulher. Assim, uma estratégia revisionista é a deslegitimação da história (no caso aqui analisado: da História) conhecida, tendo por princípio a mudança do enredo, ou do encaminhamento dos fatos e verdades, e deflagrando o processo de releitura por uma perspectiva não canônica. Algumas vezes, tal procedimento de deslegitimação ocorre implementado pelo procedimento da carnavalização. Ao negar a gravidez e conseqüentemente o parto, a protagonista do conto de Schweblin deslegitima o papel passivo esperado das mulheres nessa condição e concretiza um insólito parto invertido, que acontece como uma imagem/acontecimento construído por uma lógica da carnavalização. Com o processo da carnavalização centrado no transgressor parto às avessas, a autora nos propicia “olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.” (Bakhtin, 1987, p. 30). Entendemos, por fim, que o conto propõe uma reflexão acerca da feminilidade passiva e da sexualidade feminina sempre reduzida ao que é permitido nos preceitos patriarcais e cristãos.

Considerações finais

Vimos, ao longo deste artigo, que o conto de Schweblin (2022) traz em discussão valores sociais por meio da mãe que luta pelo seu direito de não querer parir. Para a sociedade patriarcal, nesse caso, há apenas uma saída, o parto, ou seja, cabe à mulher

cumprir as etapas da gravidez de modo a propiciar a saúde para a criança. Possibilitar a vida é, assim, a tarefa da mulher nesse tipo de sociedade e, nessa linha de entendimento, o aborto, a interrupção do parto, é considerado um ato pecaminoso, muitas vezes demoníaco. E, ainda hoje, em pleno século XXI, esse esquema patriarcal relacionado à gravidez se mantém com alguma força, prova disso são manifestos de grupos radicais contra mulheres e até mesmo contra decisões judiciais que decidem pelo aborto.

No entanto, no conto de Schweblin (2022), é a mulher quem define o destino de um ser que se encontra instalado em seu corpo; ela é o centro por meio do qual todos os outros devem agir para possibilitar o parto reverso. A grávida se recusa a cumprir as etapas de uma gravidez normal, ao realizar, por meio de um experimento científico, um nascimento às avessas. E para que o experimento seja bem-sucedido, é preciso que todos da família apoiem a postura transgressora da mãe.

Essa transgressão se deu pelas vias da instauração de algo inaudito à nossa realidade empírica, com especial atenção para a vertente do gótico. Xavier Aldana Reyes (2018) afirma que o gótico abrange um conjunto grande de escritas variadas em estilos, temáticas e efeitos narrativos, e, por essa razão, sua definição é complexa. Quando se trata do gótico contemporâneo, Reyes afirma que não se pode dizer que se trata de um gênero, mas de uma espécie vestigial de literatura que faz renascer antigos horrores, fórmulas e recursos, filtrando-os pela perspectiva contemporânea de uma preocupação com os valores sociais e transgressores, e é exatamente o que o leitor encontra no conto em análise, uma vez que a temática ali abordada, como já evidenciamos anteriormente, sugere a reflexão sobre a condição

da mulher grávida. Ainda mais instigante torna-se a leitura do conto ao percebermos que o resultado da “transgressão” da protagonista é uma espécie de corpo abjeto, conforme também foi evidenciado em nossas análises.

A abjeção, de acordo com Kristeva (1987), figura como uma das causas da opressão contra as mulheres. De acordo com a pesquisadora Maria Cristina Martins (2015, p. 71), “[n]as culturas patriarcais, as mulheres são reduzidas à função materna, [...] à reprodução. O problema da abjeção reside no fato de que, ao rejeitarem a função materna, estariam também sendo rejeitadas as mulheres, a maternidade e a feminilidade”. Em nosso ponto de vista, a protagonista do conto analisado não fica menos mulher, nem menos feminina pelo fato de recusar-se a ter o parto normal naquele momento de sua vida, contudo, de um modo geral, a lógica da sociedade patriarcal reduz a mulher a um ser sem sentido pela recusa à maternidade, ou mais ainda: por procurar formas de interromper a gravidez. No conto, essa interrupção, como já vimos, acontece pelas vias de um experimento que um médico inventa, por meio da inversão da gravidez.

Para além de um conto que tangencia o inaudito ao mostrar uma gravidez “às avessas”, fica uma importante reflexão: a própria inversão (contestação) da visão reducionista da feminilidade que sempre negou a complexidade e a diversidade das experiências e potenciais das mulheres, limitando sua autonomia e liberdade. É importante lembrar que a compreensão da feminilidade possui características variadas e se transforma, se renova, muda com o tempo. À medida que as sociedades caminham, esperamos ver uma representação mais inclusiva e respeitosa das escolhas femininas. As artes, em especial a literatura, já apontam para isso.

Referências

ARGENTINA. Ley nº 27.610 de 15 de Enero de 2021. La presente ley tiene por objeto regular el acceso a la interrupción voluntaria del embarazo y a la atención post aborto. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, 15 enero 2021. Disponível em: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/239807/20210115>. Acesso em: 22 abr. 2024.

BADINTER, Elisabeth. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BETIM, Felipe. O lento caminho das latino-americanas rumo à igualdade. *El País*, Madri, 05 dic. 2014. Internacional. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/04/internacional/1417722300_905578.html. Acesso em: 06 jun. 2023.

BRUHM, Steve. The contemporary Gothic: why we need it. In: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 259-276.

CAUSO, Roberto de Sousa. Introdução: intersecções na ficção científica brasileira. In: CAUSO, Roberto de Sousa (ed.). *Os melhores contos brasileiros de ficção científica: fronteiras*. São Paulo: Devir, 2009. p. 11-24.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017. p. 129-155.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. *A Psicanálise na Terra do Nunca*: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422. (Ditos e escritos III).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2002.

GARCIA, Flavio. “Na estepe”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar. *ALEA*, Rio de Janeiro, v.18, n 1, p. 65-80, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/PLj9LCd97H9qxTHZPy7HFJj/?lang=pt>. Acesso em: 21 mai. 2023.

GREER, Germaine. *A mulher inteira*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* (org.). *A literatura e o leitor*: textos de Estética da Recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 17-132.

KARAM, Henriete; ESPÍNDOLA, Angela. O direito e literatura pelas margens: o novo boom latino-americano e a literatura dos silenciados. *Revista Opinião Jurídica*, Fortaleza, ano 18, n. 29, p. 221-242, set./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unichristus.edu.br/opiniaojuridica/article/view/3158>. Acesso em: 18 mai. 2023.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*: Essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Tales of love*. Tradução inglesa de Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987.

MARCELO, Carlos. Samanta Schweblin: ‘O medo me fascina porque exige atenção absoluta’. *Estado de Minas*, Belo Horizonte,

24 jun. 2016. Pensar. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/06/24/interna_pensar,1375522/samanta-schweblin-o-medo-me-fascina-porque-exige-atencao-absoluta.shtml. Acesso em: 06 jun. 2023.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

PAZ, Fábio Ramos. *Psicodinâmica no gótico contemporâneo: psicopatologias em “O iluminado”*, de Stephen King. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) –Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2019.

RAMA, Ángel. *El Boom en perspectiva. La crítica de la cultura en América Latina*. Tradução de Susana Kerschner. Biblioteca Ayacucho, p. 266-306, [2005]. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/rama/rama.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2023.

REYES, Xavier Aldana. *The Contemporary Gothic. In: OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

RICH, Adrienne. *When we dead awaken: writing as re-vision. In: GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan (ed.). The Norton anthology of literature by women: the tradition in English*. New York: W. W. Norton, 1985. p. 2044-2056.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHWEBLIN, Samanta. *Conservas. In: SCHWEBLIN, Samanta. Pássaros na boca e Sete casas vazias: contos reunidos*. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 142-149.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Penguin-Companhia, 2015.

SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. Londres: Reaktion Books, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VÁSQUEZ, Georgiane. Maternidade e Feminismo: notas sobre uma relação plural. *Revista Trilhas da História*, Três Lagoas, MS, v. 3, n. 6, p. 167-181, jan.-jun. 2014. Disponível em: <http://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/472>. Acesso em: 10 ago.

Ângela Lopes Galvão e Celinha: mulheres pioneiras de *Cadernos Negros*

Ricardo Silva Ramos de Souza*

Resumo

O presente artigo pretende abordar as participações de Ângela Lopes Galvão e Celinha, nome de Célia Aparecida Pereira, no primeiro volume da série *Cadernos Negros*, ao analisar os poemas “Retratção” e “Interrogação”, respectivamente, publicados em 1978. A investigação busca demonstrar o quanto esses poemas já apresentavam características formuladoras da poesia de autoria feminina negra nos volumes posteriores, tais como a presença da subjetividade da mulher negra e as questões pertinentes às intersecções de gênero, raça e classe, realizando no ato da escrita um compromisso estético, ético e político de transformação de si e da sociedade. Ainda que essas duas poetisas possuam parca fortuna crítica e escassos dados biográficos, investe-se nessas duas autoras para mostrar a diversidade entre as escritas de mulheres negras evitando, assim, o memoricídio nas histórias literárias negra e brasileira contemporâneas. Para alcançar esse intento, demonstra-se o contexto histórico capaz de propiciar o surgimento de *Cadernos Negros*, a relação de seus participantes com a imprensa negra e o movimento negro durante o ano de 1978. O suporte teórico para as reflexões sobre a produção literária de mulheres negras tem, dentre outras, Florentina da Silva Souza, Miriam Alves, Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro. Já para as questões referentes ao gênero feminino e à raça, o artigo vale-se das elaborações de bell hooks, Lélia Gonzalez e Patricia Hill Collins.

Palavras-chave: autorias negras; literatura negra brasileira; mulheres negras; memoricídio.

* Doutorando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Coordenador editorial da Kitabu Livraria Negra e Editora (RJ) e colaborador da Ciclo Contínuo Editorial (SP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5895-6046>.

Ângela Lopes Galvão and Celinha: pioneering women of *Cadernos Negros*

Abstract

This article intends to approach the participation of Ângela Lopes Galvão and Celinha, name of Célia Aparecida Pereira, in the first volume of the *Cadernos Negros* series, by analyzing the poems “Retratação” and “Interrogação”, respectively, published in 1978. how much these poems already presented formulating characteristics of the poetry of black female authorship in the later volumes, such as the presence of the subjectivity of the black woman and the questions pertinent to the intersections of gender, race and class, realizing in the act of writing an aesthetic, ethical commitment and political transformation of self and society. Although these two poets have little critical fortune and scarce biographical data, it is invested in these two authors to show the diversity between the writings of black women, thus avoiding memoricide in contemporary black and Brazilian literary histories. To achieve this aim, the historical context capable of propitiating the emergence of *Cadernos Negros*, the relationship of its participants with the black press and the black movement during the year 1978 is demonstrated. The theoretical support for the reflections on the literary production of black women include, among others, Florentina da Silva Souza, Miriam Alves, Conceição Evaristo and Esmeralda Ribeiro. As for questions related to female gender and race, the article draws on the elaborations of bell hooks, Lélia Gonzalez and Patricia Hill Collins.

Keywords: black authors; brazilian black literature; black women; memoricide.

Introdução

Em 2023, a série *Cadernos Negros*, organizada pelo Quilombhoje Literatura, atingiu o 46º volume. Desde 1978, quando saiu o primeiro volume, a série vem intercalando um volume dedicado à poesia e no ano seguinte, o próximo é dedicado ao conto. Já com essa longa trajetória e com a consolidação da autoria feminina no Brasil, consideramos pertinente recordar aquelas que foram as pioneiras em *Cadernos Negros*: as poetas Ângela Lopes Galvão e Celinha, nome de Célia Aparecida Pereira; as únicas mulheres entre oito autores presentes no primeiro volume da série. São duas poetas recordadas pela crítica como precursoras da autoria feminina na série, porém a fortuna crítica sobre os seus poemas e contos é quase inexistente, com destaque, dentre poucas outras, para as análises, ainda que breves, na tese de Carlindo Fausto Antônio (2005), e as dissertações de Francineide Santos Palmeira (2010) e Maria Edilene Justino (2021), e as referências da contemporânea, a escritora e crítica literária Miriam Alves no livro de ensaio *Brasilaфро autorrevelado: Literatura Brasileira Contemporânea* (2010) e na antologia publicada nos EUA, *Finally Us: Black Brazilian Women Writers* (1995).

As produções bissexatas, o afastamento da vida literária e os poucos dados biográficos dessas autoras negras não podem ser utilizados como justificativa para o silêncio e o esquecimento de seus nomes, pois assim acabamos reproduzindo as escolhas, as seleções que o pensamento hegemônico e a academia fazem quando se trata de produção intelectual e artística de mulheres negras, como retrata Patricia Hill Collins (2019), selecionando, em muitos casos, uma autora para representar toda

uma coletividade. Constatação próxima de Collins é feita por Palmeira (2010) a respeito da crítica literária sobre as autorias femininas negras, pois há uma concentração da produção crítica em poucos nomes, o que ela considera ser possível em razão da regularidade de publicações em *Cadernos Negros* e em outras antologias, livros autorais lançados e acesso aos textos e dados biográficos dessas autoras. Entretanto, questiona se isso não seria um “‘costume’ de se exemplificar uma produção literária por meio de alguns poucos representantes desse grupo”, o que poderia causar “uma ideia errônea de que tal grupo seria constituído somente por esses poucos nomes”. Esta pesquisadora ainda ressalta o problema dessa prática contribuir para não apresentar a diversidade das autorias femininas negras e para a invisibilização de muitas outras, caso das pioneiras Ângela Lopes Galvão e Celinha (Palmeira, 2010, p. 69).

Já Mirian Cristina dos Santos, no seu livro *Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira contemporânea* (2020), faz uma observação pertinente para o retorno atencioso às produções de Galvão e Celinha quando considera que as “reivindicações, questionamentos e denúncias presentes nos textos de mulheres negras escritoras na década de 1970, com o surgimento dos *Cadernos Negros*, ainda estão presentes nos textos negro-femininos contemporâneos” (Santos, 2020, p. 13). Acompanhamos a reflexão de Santos, pois Galvão e Celinha não foram apenas as primeiras autoras negras a publicar em *Cadernos Negros*, o que já é um dado histórico relevante, mas suas poéticas revelam experiências estético-formais transgressoras tanto no fazer poético quanto nas temáticas abordando as intersecções de gênero, raça e classe, além dos posicionamentos firmes quanto

ao ato da escrita como um processo de transformação de si e da realidade que as cerca. Para Galvão e Celinha, “a poesia não é luxo”:

[...] É uma necessidade vital de nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias. (Lorde, 2020, p. 47).

Diante da pertinência dos nomes de Ângela Lopes Galvão e Celinha para a série *Cadernos Negros*, procuramos evitar o memoricídio que acomete outras mulheres negras escritoras da história da literatura brasileira, e da história da literatura das autorias negras brasileiras, em especial. O memoricídio para as mulheres, segundo Constância Lima Duarte, “[...] pode designar o processo de opressão e negação da sua participação ao longo da história, pois, ao eliminar a memória de luta e resistência ao patriarcado, a História impôs o silêncio e a invisibilidade às pioneiras” (Duarte, 2022, p. 16).

Temos, portanto, o compromisso de tirar do silêncio e do esquecimento as poéticas de Ângela Lopes e Galvão e Celinha. Vamos ouvir as vozes poéticas dessas mulheres negras que ousaram erguer suas vozes (hooks, 2019) como um ato de resistência e coragem, pois, principalmente no período escravocrata, as mulheres negras escravizadas eram proibidas de falar e torturadas com a máscara do silenciamento (Kilomba, 2019), registrada em pintura da escrava Anastácia. Porém, a insubmissão sempre fez parte das mulheres negras, e “[f]alar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação

ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito” (hooks, 2019, p. 45).

O presente artigo pretende abordar as participações de Ângela Lopes Galvão e Celinha, nome de Célia Aparecida Pereira, no primeiro volume da série *Cadernos Negros*, ao analisar os poemas “Retratação” e “Interrogação”, respectivamente, publicados em 1978. A investigação busca demonstrar o quanto esses poemas já apresentavam características formuladoras da poesia de autoria feminina negra nos volumes posteriores, como a presença da subjetividade da mulher negra, as questões pertinentes às intersecções de gênero, raça e classe, realizando no ato da escrita um compromisso estético, ético e político de transformação de si e da sociedade. Ainda que essas duas poetisas possuam parca fortuna crítica e escassos dados biográficos, investe-se nessas duas autoras para mostrar a diversidade entre as escritas de mulheres negras evitando, assim, o memoricídio nas histórias literárias negra e brasileira contemporâneas. Para alcançar esse intento, demonstra-se o contexto histórico capaz de propiciar o surgimento de *Cadernos Negros*, a relação de seus participantes com a imprensa negra e o movimento negro durante o ano de 1978. O suporte teórico para as reflexões sobre a produção literária de mulheres negras tem, dentre outras, Florentina da Silva Souza, Miriam Alves, Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro.

O artigo subdivide-se em Introdução; a seção seguinte, “A série *Cadernos Negros*”, trata das condições que possibilitaram a reunião de escritoras e escritores para a criação da série, inserido na movimentação do movimento negro e da imprensa negra paulista, a partir de considerações de Esmeralda Ribeiro (2020), Cuti (2010) e depoimentos de integrantes do volume

inicial da série à Aline Costa (2008). Traz, ainda, uma análise do prefácio-manifesto dessa primeira edição e as formulações sobre as especificidades do texto produzido pelas mulheres negras por Conceição Evaristo (2020), Miriam Alves, Florentina da Silva Souza (2006). A próxima seção, “As pioneiras de *Cadernos Negros*: Ângela Lopes Galvão e Celinha”, analisa os poemas “Retratação”, de Ângela Lopes Galvão, e “Interrogatório”, de Celinha, suas autoapresentações e discorre sobre as experiências estético-formais e temáticas relacionadas às pautas do movimento das mulheres negras. Dialoga-se com as produções críticas de Souza (2006), Esmeralda Ribeiro (1987), Francineide Santos Pereira (2010) e Maria Edilene Justino (2021); e as questões de gênero com bell hooks (2020), Lélia Gonzalez (2020) e Patricia Hill Collins (2019).

A série *Cadernos Negros*

No dia 25 de novembro de 1978 foi lançado o primeiro volume da série *Cadernos Negros* dentro da programação do FECONEZU – Festival Comunitário Negro Zumbi, na cidade de Araraquara (SP), evento que reuniu mais de duas mil pessoas; dias depois, segundo Costa (2008), foi feito um lançamento, no formato tradicional, na Livraria Teixeira, à época, uma prestigiada livraria, à rua Marcondes, no centro velho de São Paulo, com mais ou menos cinquenta pessoas, dentre elas, o sociólogo Florestan Fernandes. Essa disparidade na recepção de públicos distintos já estava “evidenciando, para cada um dos participantes dos *Cadernos*, as escolhas que teriam de fazer mais tarde” (Costa, 2008, p. 27).

A criação de *Cadernos Negros* relaciona-se com a retomada do associativismo negro e da imprensa negra em São Paulo e em outras cidades, como Rio de Janeiro, Porto Alegre e Salvador. No decorrer da década, podemos mencionar o Grupo Palmares, em Porto Alegre, criado em 1971; o CECAN – Centro de Cultura e Arte Negra e o jornal *Árvore de Palavras*, ambos na cidade de São Paulo; no Rio de Janeiro, o IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras) e o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo em 1975, o jornal *Sinba*, criado em 1977, e pertencente à Sociedade de Intercâmbio Brasil-África, além do movimento de *black music*, o Black Rio, disseminado pela capital e região metropolitana; em Salvador, a criação do Ilê Aiyê, em 1974. Já em 1978, o escritor e crítico literário Cuti (2010) assinala, entre os impressos, a seção Afro-Latino-América do jornal *Versus*, o *Jornegro*, o *Abertura* e o *Capoeira*, todos de São Paulo; de Porto Alegre, o jornal *Tição*, além da criação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCDR). Cuti (2010, p. 127) ainda nos recorda da *Coletânea de Poesia Negra* (mimeografada), publicada pelo Centro de Estudos Culturais Afro-Brasileiro Zumbi, de Santos (SP), em 1976, e, na capital paulista, no ano seguinte, a coletânea de poesia *Negrice I*.

Diante dessa movimentação nacional de agentes do movimento negro brasileiro, inferimos que *Cadernos Negros* não foi um ato isolado, mas uma ação das autorias negras inserida nesse contexto, valendo-se do momento histórico propício para alinhar militância e arte, em que o CECAN, para a escritora Esmeralda Ribeiro, foi de grande importância, pois “fez parte da história dos Cadernos Negros porque foi o lugar que abrigou muitos dos nossos e um local muito frequentado por lideranças

do Movimento Negro” (Ribeiro, 2020, p. 27). Segundo Cuti, esse lugar “foi o ponto de encontro entre escritores que iniciaram a série (...)” e “abrigou as primeiras discussões em torno de uma proposta conjunta entre poetas negros” (Cuti, 2010, p. 126-127). Foi ainda no CECAN onde se articulou a FEABESP – Federação das Entidades Afro-Brasileiras do Estado de São Paulo, responsável pela criação do *Jornegro*, outro jornal da imprensa negra, criado em 1978, também fundamental para a elaboração de *Cadernos Negros*, pois, conforme Cuti, “nesse jornal reuniam-se várias pessoas que escreviam poesia. Daí nasceu a ideia” (Costa, 2008, p. 25). Ideia, inicialmente, articulada entre Cuti e o poeta Hugo Ferreira, este o autor da sugestão do título, conforme explica:

Em 1977 tinha morrido a Carolina [Maria de Jesus], e ela escrevia em cadernos; a gente também escrevia nossas poesias em cadernos, somos da geração anterior ao computador e muita gente não tinha máquina. Uma coisa muito simples se tornou uma coisa muito forte, os cadernos eram algo nosso. (Costa, 2008, p. 25).

Toda essa movimentação possibilitou a reunião de poetas formadores da primeira edição de *Cadernos Negros*, nesse momento tendo Cuti como o responsável pela organização e toda a rede de publicação do livro, função ocupada até o volume 5, de 1982. Assim, com a colaboração financeira de cada um, em formato de brochura de bolso, com 52 páginas e tiragem de mil exemplares, veio a público *Cadernos Negros 1*: poesia, com a participação dos poetas mais velhos tais como Eduardo de Oliveira (cinco poemas) e Oswaldo de Camargo (três poemas); ao lado dos jovens como Cuti (Luiz Silva, cinco poemas), Henrique Cunha Jr. (cinco poemas), Hugo Ferreira da Silva (três poemas) e Jamu Minka (José Carlos de Andrade, três poemas);

e as representantes femininas Ângela Lopes Galvão (cinco poemas) e Celinha (Célia Aparecida Pereira, cinco poemas); totalizando oito poetisas e 34 poemas. Nesse volume inicial, a presença feminina correspondeu a 25% entre as autorias negras participantes. O prefácio é assinado coletivamente pelos autores; a arte de capa ficou a cargo de Mensah Gamba.

Revela-se, desde o volume inaugural, a intenção serial da publicação com a inserção do número 1, o que se mantém, de forma ininterrupta, intercalando, nos anos pares, poesia, e conto, nos ímpares, atingindo o 46º volume em 2023. Evidencia-se a estratégia de relacionar precursores de uma tradição literária negra brasileira nas epígrafes da página 1, com trechos de poemas de Bélsiva, Solano Trindade, Carlos de Assumpção e Oliveira Silveira. Destaca-se, também, a relação direta com o movimento negro e a imprensa negra na última folha: “A imprensa negra taí! Leia, divulgue e assinie JORNEGRO”, mostrando a relação recíproca entre imprensa negra e literatura desses, em muitos casos, escritores e/ou militantes, como Jamu Minka, que foi cofundador, repórter, redator e editor do *Jornegro* (Antonio, 2005, p. 34). Ressaltamos que a relação com intelectuais do movimento negro se efetivará nos volumes seguintes com os prefácios assinados por Lélia Gonzalez, Clóvis Moura, José Correia Leite, entre outras personalidades. *Cadernos Negros* ainda inaugura a tradição das autoapresentações de seus participantes, passando a ser um espaço instigante para falar de si concomitante à exposição de ideias sobre a literatura e a prática.

Sendo assim, *Cadernos Negros* inova ao posicionar junto ao texto literário (poesia e conto), como destaca Antônio (2005), as autoapresentações e os prefácios e apresentações a cargo

de intelectuais do meio político-social negro, numa relação dialógica com os integrantes da série.

Nesse sentido, é relevante a leitura do prefácio desse primeiro volume por explicitar as intenções do coletivo, um “prefácio-manifesto” (Souza, 2006) direto, enfatizando a relação com a África, a tomada de consciência de negras e negros contra a discriminação racial e a farsa da democracia racial:

A África está se libertando, já dizia Bélsiva, um dos nossos velhos poetas. E nós, brasileiros de origem africana, como estamos?

Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África vida nova, mais justa e mais livre e, inspirado por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das ideias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar.

Cadernos Negros marca passos decisivos para nossa valorização e resulta de nossa vigilância contra as ideias que nos confundem, nos enfraquecem e nos sufocam. As diferenças de estilos, concepções de literatura, forma, nada disso pode mais ser um muro erguido entre aqueles que encontraram na poesia um meio de expressão negra. Aqui se trata da legítima defesa dos valores do povo negro. A poesia como verdade, testemunha do tempo.

Neste 1978, 90 anos pós-abolição – esse conto do vigário que nos pregaram –, brotaram em nossa comunidade novas iniciativas de conscientização, e, Cadernos Negros surge como mais um sinal desse tempo de África – consciência e ação para uma vida melhor, aqui posta em poesia, parte da luta contra a exploração social em todos os níveis, na qual somos os mais atingidos.

Essa coletânea reúne oito poetas, a maioria deles da geração que durante os anos 60 descobriu suas

raízes negras. Mas o trabalho para a consciência negra vem de muito antes, por isso, *Cadernos Negros* 1 reúne também irmãos que estão na luta há muito tempo. Hoje nos juntamos como companheiros nesse trabalho de levar adiante as sementes da consciência para a verdadeira democracia racial. (*Cadernos Negros*, Os autores, 1978, p. 2-3).

Assinado como “Os Autores” no dia 25 de novembro de 1978, o prefácio-manifesto demonstra as conexões com as recentes, para a época, libertações dos países africanos colonizados por Portugal, a noção de pessoas negras em diáspora, tendo e valorizando a África como local de origem, e a prática de reconfiguração nesse espaço diaspórico pela resistência e persistência ao se manterem vivos; mostra a ruptura com a alienação, com a “lavagem cerebral”, de assumir a “negrura bela e forte”, de um novo “tempo África-consciência”. Para isso, investe na crítica à história oficial brasileira ao tratar a abolição como um “conto do vigário” e na crítica à literatura e à teoria literária, assumindo o sujeito étnico e ponto de vista negro para a poesia, além de celebrar a parceria dos jovens com os poetas de gerações anteriores, casos de Oswaldo de Camargo e Eduardo de Oliveira, ambos participantes da Associação Cultural do Negro, instituição paulistana criada em 1954. Entretanto, o prefácio-manifesto não faz nenhuma referência ao gênero feminino ou às pautas específicas das mulheres negras, sinalizando os entraves do patriarcado e do machismo dentro do movimento negro, como denunciou Gonzalez (2020). Nessa perspectiva, a escritora e ensaísta Miriam Alves demonstra as dificuldades que as mulheres tinham para serem escutadas:

Nos encontros e nos debates internos dos grupos de literatura, as mulheres escritoras, em proporção numérica

menor que a dos colegas escritores, incluíam a questão da literatura feminina na pauta dos debates como uma das preocupações literárias a serem consideradas. No entanto, o assunto não era tratado com a devida atenção e acabava relegado ao segundo plano das prioridades, mas nem por isto deixou de fazer parte das inquietações das escritoras afrodescendentes. (Alves, 2010, p. 69).

Esse prefácio-manifesto, de certa forma, passou a orientar a atuação das autorias negras ao longo dos anos, e encontramos nos poemas desse primeiro volume características que marcariam as edições posteriores; uma “textualidade afro-brasileira”, como nos mostra Florentina da Silva Souza:

construção de uma origem cultural de bases africanas; valorização de costumes, religião e outras tradições herdadas das culturas africanas; resgate de episódios históricos que evidenciam o comportamento heroico de negros na história do Brasil e o trabalho de conscientização do negro no Brasil para a necessidade de assumir uma identidade afro-brasileira, insurgir-se contra o racismo e disputar o acesso aos espaços de poder. (Souza, 2006, p. 110).

Além de todas essas características apontadas por Souza, a escrita realizada pelas mulheres negras apresentam torções ao modelo hegemônico de literatura, trazendo outras questões éticas e estéticas para a poesia calcada nas experiências das mulheres negras, nos corpos que rompem com a subalternidade, os estereótipos, alinhando propostas das pautas políticas mulheres negras, e, em muitos casos, a autonomia sobre o próprio corpo é uma marca desses textos. A isso, a crítica literária e escritora Livia Natália considera como o fato de a escrita dessas mulheres trazer para a poesia não mais a mulher como tema, “mas como opção estética, como uma espécie de gramática poética.” (Santos, p. 14).

Já Conceição Evaristo procura demonstrar como as mulheres ao atingirem o ato de ler percebem que isso oferece uma apreensão

de mundo, e partir para o ato da escrita transgride os limites de percepção da vida, oferecendo a autoinscrição no interior do mundo, adquirindo um sentido de insubordinação. Assim, a

Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (Evaristo, 2020, p. 35).

Evaristo segue a reflexão de como a escrevivência ultrapassa a escrita de si:

[...] quero citar o livro de Geni Guimarães, *A cor da ternura*. Creio que o conceito de escrita de si, assim como o da autoficção, não explica a construção da narrativa ali apresentada. Não é um livro em que a autora se debruça somente sobre a sua própria história e faz um texto que esgota em si próprio. O texto está impregnado da história de uma coletividade (Evaristo, 2020, p. 39).

Incorporando ao texto poético as histórias da coletividade negra e a partir do compartilhamento do “compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós”, que as mulheres presentes em *Cadernos Negros* passaram à transformação do “silêncio em linguagem e ação” (Lorde, 2020, p. 54) e começaram as suas autoinscrições, deslocaram-se do silêncio para, por meio do texto poético, forçarem a escuta de suas falas.

As pioneiras de *Cadernos Negros*: Ângela Lopes Galvão e Celinha

Ângela Lopes Galvão e Celinha, nome de Célia Aparecida Pereira, nos estudos sobre a autoria negra feminina, com ênfase na série *Cadernos Negros*, são, geralmente, mais citadas como as precursoras da autoria feminina na série do que analisados seus poemas e contos. Contudo, ainda encontramos algumas abordagens breves aos poemas de Celinha e Galvão em algumas poucas obras, como em Alves (2010), e em teses e dissertações como as de Antônio (2005), Figueiredo (2009), Palmeira (2010) e Justino (2021). Escritoras bissextas, como outras autoras da fase inicial de *Cadernos Negros*, considerando do número 1 até o 5, pois do sexto volume em diante a série passou a ter a organização do coletivo Quilombhoje Literatura, temos uma desproporção de representatividade feminina. Ângela Lopes Galvão participou dos *Cadernos Negros* 1 e 3, com o total de dez poemas publicados¹, enquanto Celinha participou dos volumes 1, 4, 7 e 15, totalizando dezessete poemas e um conto², além de estar incluída nas edições comemorativas *Cadernos Negros: Os melhores poemas* (1998, com os poemas “Negritude” e “Um sol guerreiro”) e *Cadernos Negros Três Décadas* (2008; poema “Negritude” e o conto “Os donos das terras das águas do mar”).

A pouca participação de autoras negras era uma preocupação de Esmeralda Ribeiro, que passou a publicar no volume e logo integrou o Quilombhoje. Hoje Ribeiro mantém e organiza a série com Márcio Barbosa, como se vê nessa reflexão durante

1 Em CN 1, “Negro-negro”, “Retratação”, “Desencontro”, “Cêrcas” e “Sêde”; já em CN 3, “Na vala profunda”, “Tristeza”, “Marco”, “Apelo” e “Dançando”.

2 Em CN 1, “Chibata”, “Caminhoneiro”, “Interrogação”, “De costas para o espelho”, “Camuflagem”; em CN 4, “Os donos das terras e das águas do mar”; em CN 7, “Negritude”, “Um sol, guerreiro”, “Cantinga”, “Desencontro”, “Valentia” e “Resistência”; em CN 15, “Acalanto a Daina”, “Cantiga número 2”, “Le...lembranças”, “Atitudes”, “Laço de fita, ladainha” e “Ancestrais”.

o I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros, realizado em São Paulo, no ano de 1985:

É essa solidão que não nos fortalece literariamente e muitas vezes faz com que nos dispersemos pelo caminho. Já não ouço os trabalhos de Maga, Ângela Lopes Galvão, Magdalena de Souza, Regina Helena, Geni Mariano Guimarães, Neusa Maria Pereira e Ruth Souza. (Ribeiro, 1987, p. 63-64).

Sete anos após o primeiro volume da série, Esmeralda Ribeiro já faz essa constatação, reclamando da solidão das escritoras negras. Segundo Palmeira (2010, p. 67), isso ocorreria tanto pela falta de união entre as escritoras e também pela ausência de apoio dos escritores negros, que não incentivavam o desenvolvimento de uma escrita feminina. Nesse sentido, Ribeiro complementa o seu pensamento com o que considera como fragilidades das autoras negras:

Esta parca intelectualidade provavelmente é decorrente da nossa limitação social, da falta de tradição escrita, da pressão política e econômica que sempre vivemos. A saída desta parca intelectualidade é a aquisição de conhecimento, através de uma profunda reflexão sobre o nosso trabalho, conjuntamente com outras escritoras. (Ribeiro, 1987, p. 65).

Ribeiro expõe as diferentes intersecções enfrentadas pelas autoras negras em seu percurso, porém sinaliza como saídas a aquisição de conhecimento e solidariedade entre as mulheres para combater “as lutas internas, os esforços feitos para ganhar a confiança necessária para escrever, reescrever, desenvolver por completo a arte e a habilidade” (hooks, 2019, p. 37). O caminho era árduo e de disputas ferrenhas por espaços e escuta dos autores negros, como demonstra Miriam Alves em um fato ocorrido no II Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros:

No 2º Encontro, em Petrópolis, em 1986, notava-se, entre as escritoras, o interesse de fazer valer as questões relativas à escrita feminina negra na pauta oficial das discussões, o que gerou a proposta de um dos escritores participantes de que fosse designada apenas uma mulher para falar pelas demais, como representante Provocando revolta na ala feminina, a proposta foi considerada uma estratégia de afunilar as manifestações das mulheres, visto que os escritores homens tinham direitos iguais e as mulheres teriam uma representante apenas, o que as impediria de ver suas experiências de escrita serem analisadas de forma igual. (Alves, 2010, p. 69).

Esse entrevisto ajuda a ilustrar como eram tensas as tentativas de visibilização das mulheres negras e suas pautas. Nessa perspectiva, consideramos de determinação extrema e muita coragem a autoapresentação de Ângela Lopes Galvão no primeiro volume de *Cadernos Negros*:

Ângela Lopes Galvão. Mato-grossense, 24 anos, estudante. Gosto de escrever, talvez porque seja uma forma de contestar, discutir e solidificar ideias, posições. Dessa forma o que eu escrevo reflete as minhas preocupações, dúvidas e questionamento, enquanto mulher e negra, numa sociedade delimitada por valores brancos e machistas. (Galvão, 1978, p. 10).

Galvão recusa, para si, o silêncio, quer o enfrentamento para se impor como sujeito de sua história, do seu discurso, do seu corpo, um posicionamento “para mudar a natureza e a direção da nossa fala, para fazer uma fala que atraia ouvintes, que seja ouvida” (hooks, 2019, p. 33). Ela coloca a subjetividade feminina, expondo as intersecções de gênero e raça em primeiro plano para questionar os lugares de subalternidade os quais o patriarcado, o racismo e o sexismo tentam oprimi-la. Afirmar-se “enquanto mulher e negra” na primeira pessoa mostra o seu caráter transgressor já no primeiro volume da série, revelando

as tensões não só de raça, mas de gênero, tensões que marcam o movimento negro, além de delimitar a sua diferença, tornando-se, assim, uma referência para as autoras negras posteriores. Palmeira (2010) sintetiza, na autoapresentação de Galvão, três pontos: seu posicionamento político e social enquanto mulher e negra na sociedade brasileira; o reconhecimento da branquidade e do machismo como basilares de nossa sociedade; e afirma o seu ponto de vista para refletir e discutir ideias. Essa pesquisadora ainda enfatiza que várias autoras, seguindo o exemplo pioneiro de Galvão, “reafirmaram seu lugar de enunciação”, em razão disso, a necessidade de não considerar a autoapresentação da poeta como “uma exceção, pois essa é uma característica comum entre as escritoras afro-brasileiras que publicam nessa antologia” (Palmeira, 2010, p. 96). Inferimos que a autoapresentação de Galvão é uma das mais contundentes do primeiro volume, além de demarcar a singularidade de ser mulher e negra, desde já reivindicando e abrindo caminho para a presença das mulheres negras na série.

Dentre os cinco poemas de Ângela Lopes Galvão publicados no primeiro volume, “Retratação” é o que melhor demonstra as questões referentes à gênero, raça e violência por que passam as mulheres:

bela
desejável
atraente
mulher
mulher negra
negra mulher
oprimida
tangenciada
traída e,
enxovalhada,
usada,
manipulada
mulher

submissão
negra,
inferiorização.

o peito latente
clama
a boca tapada
geme
o coração magoado
anseia
e luta
e sonha
e espera
espera... (Galvão, 1978, p. 12)

No poema “Retratação”, a maioria dos versos contém apenas uma palavra, geralmente um adjetivo, trazendo agilidade e ação para a leitura, buscando instigar a visualização da imagem da mulher de quem o lê. Há um jogo criativo potencializado pela indeterminação da mulher: sem nome próprio; e também na oscilação da mulher negra, esta adjetivada, e a mulher, substantivo, como a padrão, a branca; assim, o poema navega entre gênero e raça para construir as suas imagens. Os quatro primeiros versos formados por três adjetivos – bela, desejável e atraente – posicionam a mulher no lugar do objeto de desejo do homem, da coisificação, por outro lado, como é apenas mulher, seria a branca, mas no lugar de objeto de desejo, também se enquadra a mulher negra e, nesse ponto, dentro do imaginário brasileiro, os versos seguintes possibilitam essa leitura com a “dança” do adjetivo negra em torno do substantivo “mulher”: “mulher negra/ negra mulher” para, em seguida, surgirem as marcas de violência, de forma rápida e variada: “oprimida/ tangenciada/ traída e,/ enxovalhada,/ usada,/ manipulada”.

Na estrofe seguinte, quatro versos intercalando substantivos e adjetivos, e novamente o recurso sinuoso de gênero e raça determinando a coisificação: “mulher/ submissão/ negra,/ inferiorização”. Dessa forma, o poema de Galvão aproxima o lugar de objeto das mulheres na ordem patriarcal, porém ressalta a dupla opressão de gênero e raça da mulher negra (Gonzalez, 2020).

Nas duas primeiras estrofes apresentam-se imagens ágeis da mulher como objeto, navegando entre a branca e a negra, já a última estrofe traz uma estrutura também investindo na velocidade, porém, podemos separar em duas partes, sendo a primeira: “o peito latente/ clama/ a boca tapada/ geme/ o coração magoado/ anseia” revelando a movimentação da violência sexual, o branco do papel e a vaga do tamanho dos versos como uma dança macabra das palavras, potencializada pelas marcas do corpo – peito, boca, coração –, e os verbos associados à súplica, dor e aflição – clamar, gemer e ansiar. A segunda parte da estrofe apresenta uma gradação e verbos com outra carga semântica que enfatizam a resistência, o desejo e a possibilidade de mudança – lutar, sonhar e esperar: “e luta/ e sonha/ e espera/ espera...”

A velocidade dos versos parece representar cortes cinematográficos, sequências rápidas demonstrando diferentes imagens e ações que subalternizam as mulheres, porém, os seus quatro versos derradeiros mudam a dicção, ainda que se encerre com a indeterminação do tempo para essa retratação, reforçada pelo uso das reticências, o que dialoga com as dificuldades de mudanças em uma ordem patriarcal, machista e racista. Justino (2021, p. 54) ressalta o uso do polissíndeto com o uso da conjunção “e” como uma mudança de consciência, um despertar para a ação, acrescentamos, de acordo com Souza (2006, p. 64),

ser a redundância um recurso didático para autoras e autores de *Cadernos Negros*, como uma “missão”, seguindo um desejo “pedagógico” de despertar negras e negros para o racismo e as discriminações, e ainda:

dirigir-se a um público majoritariamente carente de incentivos à leitura e ao desenvolvimento de uma autoestima elevada. Nesse caso, a redundância funcionará como efetivo recurso de ‘aprendizagem’ almejada por editores e escritores. A recorrência de uma palavra, de expressões ou conjunto de palavras afins e de contraimagens faz com que o leitor não apenas leia, mas se detenha no que foi repetido, atentando para a razão/significado da insistência, o que inviabiliza uma leitura desatenta. (Souza, 2006, p. 65, grifos da autora).

Buscamos enfatizar o experimentalismo formal de Ângela Lopes Galvão no poema “Retratação”, dialogando com características da poesia concreta, como a concisão, a quebra da sintaxe, a visualidade das palavras impulsionadas pela verticalidade estrutural do poema, incorporando as experimentações visuais da poesia concreta de acordo com as suas preocupações, com as pautas das mulheres, mais especificamente, das mulheres negras, ou seja, Galvão racializa a poesia concreta. Em seu poema, o “estético é ético, e poético é político” (Santos, p. 14). Galvão rasura o experimentalismo da poesia concreta com as necessidades das mulheres negras, trazendo a dicção da diferença do corpo negro feminino para a poesia, denunciando a estereotipia da mulher negra – vide o poema “Nega Fulô”, de Jorge de Lima, e transgredindo essas imagens exigindo a “retratação” desse passado/presente persistente e abominável.

Ângela Lopes Galvão inaugura a presença feminina em *Cadernos Negros* subvertendo a representação das mulheres

negras e das mulheres, de uma forma geral, com uma poética que investe em uma dicção estética complexa materializada pelas escolhas lexicais, sintáticas e semânticas para tratar de um grave problema histórico das sociedades com o passado colonial patriarcal e escravocrata, e busca romper com esse persistente imaginário colonial branco de objetificação das mulheres negras, ressaltando o seu compromisso político a partir de uma postura amefricana (Gonzalez, 2020) de solidariedade diante de uma experiência histórica comum e um presente sedimentado na hierarquia racial que assola as mulheres negras na diáspora.

A outra escritora estreante de *Cadernos Negros*, Celinha, conseguiu participar de quatro volumes (1, 4, 7 e 15) e obteve reconhecimento maior de seus pares, pois está incluída nas edições comemorativas *Cadernos Negros: Os melhores poemas* e *Cadernos Negros Três Décadas*, como frisamos. A paulista Celinha também participou de *Finally Us: Contemporary Black Brazilian Women Writers*, organizada por Miriam Alves e publicada nos EUA em 1995. Ainda assim, sua produção literária não merece atenção maior de pesquisadoras/es e leitoras/es, sendo referenciada como pioneira da série, e sua obra relegada ao esquecimento.

Assim, a autora se autoapresenta:

Nome: Célia Aparecida Pereira. Idade: 22 anos. Escolaridade: 2º grau completo. Comecei a escrever por brincadeira fazendo versos com nomes de amigos, e mais tarde pela necessidade de expressar o meu próprio eu. Escrevi um livro (B.U.S.E.S.) não publicado, sou coautora de 3 peças teatrais: Carapuça, Retratos de Mãe (montadas) e Herança. Filosofia de vida: “Nunca ficar parada, estar sempre à procura do errado para transformá-lo em certo”. (Pereira, 1978, p. 28, grifos da autora)

Celinha, apesar de sua jovialidade, demarca a sua vontade de se expressar pela escrita, uma forma de se fazer ouvir e registrar a sua história, seguindo os passos de Carolina Maria de Jesus, realizando a sua autoinscrição no mundo e assim marcar a sua existência. Destaca a sua produção literária com a produção e realização de peças teatrais, as quais, infelizmente, não temos dados, e um livro não publicado, mas sem mencionar o gênero literário, o que se relaciona com a precariedade financeira e o alto custo para impressão de um livro, impossibilitando as publicações, ou quando conseguia realizá-la era por meio da autopublicação, geralmente em edições mimeografadas. Por outro lado, esse cenário desfavorável fortaleceu a ideia das publicações coletivas, as antologias, como forma de romper as barreiras do mercado editorial, configurando-se no que viriam a ser os “quilombos editoriais” (Oliveira; Rodrigues, 2022, p. 35), como o Quilombhoje e muitas outras editoras negras, casos de Mazza, Nandyala e Ciclo Contínuo Editorial, dentre muitas outras.

Selecionamos, para análise, o poema “Interrogação”, cuja transcrição segue abaixo:

Que importa acordar, se sonhar é bom?
Que importa as horas, se o tempo voa?
Que importa amar, e sofrer em vão?
Que importa o sim, o que importa o não?
Que importa a guerra se a paz é pouca?
Que importa lucidez se pareço louca?
Que importa tudo?
O que importo eu?
O que importa você?
O que importamos nós?
Só importamos juntos, pois individualmente
Cada um de nós
não vale nada. (Pereira, 1978, p. 31)

O sujeito étnico do poema apresenta-se reflexivo, revelando suas inquietações em dez questionamentos sobre a sua existência, a do outro e a do coletivo negro. O uso da anáfora “Que importa” retoma a característica da redundância nos poemas das autoras negras, ressaltada por Souza (2006), além do uso do paradoxo nas perguntas, reforçando o seu desejo de transformação do mundo, mas, partindo da transformação do indivíduo. Evidencia-se, no poema, uma ética amorosa (hooks, 2021) para todas as dimensões da vida e assim buscar a mudança, a “ética amorosa transforma nossa vida ao nos oferecer um conjunto diferente de valores pelos quais viver” (hooks, 2021, p. 124), utilizando todas as dimensões do amor: “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” (hooks, 2021p. 130).

Celinha demonstra o caráter ético e político de sua poesia comprometida com a transformação social, uma intelectual negra a tratar de questões existenciais universais sem utilizar uma linguagem engajada, sendo esta a sua singularidade no conjunto de poemas do volume inaugural de *Cadernos Negros*, transgredindo as imagens de controle sobre as mulheres negras formadas pela ordem colonial racista (Collins, 2019). Entretanto, conseguimos inferir o seu direcionamento à população negra nos seus três últimos versos, quando explicita a necessidade de solidariedade contra a alienação frente aos problemas raciais, segundo Kabengele Munanga (2008), uma particularidade do racismo brasileiro: “Só importamos juntos, pois individualmente/ Cada um de nós/ não vale nada”.

Temos, assim, em Ângela Lopes Galvão e Celinha, duas poetisas e intelectuais que conseguiram inscrever as diferenças de seus corpos e subjetividades atravessadas pelas categorias de gênero e raça no primeiro volume de *Cadernos Negros*,

inaugurando, na série, uma ordem ética e política coadunada à amefricanidade, na qual se registra a impossibilidade de falar na primeira pessoa do singular as dores e a experiência histórica comuns de opressão, racismo e subalternidade econômica e sexista nas Américas.

Considerações finais

Procuramos mostrar, neste artigo, as singularidades das poéticas de Ângela Lopes Galvão e Celinha, nome de Célia Aparecida Pereira, no volume inaugural de *Cadernos Negros*, as duas únicas mulheres entre oito escritores. Galvão e Celinha levaram os pontos de vista da mulher negra e as pautas importantes às mulheres negras, alinhando, em suas poéticas, o estético, o ético e o político, posicionando-se como intelectuais negras que propõem reflexões para a transformação da realidade.

Destacamos o quanto os dois poemas analisados por nós, “Retratção”, de Galvão, e “Interrogação”, de Celinha, possuem recursos estético-formais reveladores de um cuidado com a palavra, representado pelo aspecto visual e diálogo com a poesia concreta para tratar da subordinação racial e sexual no poema de Galvão, enquanto no poema de Celinha a potência está na inquietação do sujeito étnico em revelar o seu desejo de mudança, tendo como recursos o uso da anáfora e do paradoxo. Em comum nos dois poemas: um sujeito étnico negro-feminino individualizado, mas que não deixa de abordar questões do coletivo de mulheres, tanto em gênero quanto de raça, em Galvão, e de negras e negros em geral para combater a alienação; e ainda o caráter pedagógico dos dois poemas com o uso da redundância, conforme pontuou Souza (2006), como recurso estético da poesia das autorias negras brasileiras.

Reforçamos, o nosso esforço em combater os esquecimentos e apagamentos da história literária negra brasileira contemporânea, por consequência, da literatura brasileira contemporânea, tendo como marco para essa produção o surgimento da série *Cadernos Negros* entre outras antologias e autopublicações no ano de 1978, trazendo uma nova postura ético-estética na poesia das autoras negras brasileiras (Souza, 2021). Neste artigo, concentramos na poesia das mulheres negras publicadas no volume inicial da série. Incomoda-nos, como pontuamos na Introdução, a pouca repercussão dos poemas de Ângela Lopes Galvão e Celinha, ainda que tenham sido poetas bissexatas e a falta de dados biográficos de suas trajetórias, aliás, neste aspecto, algo comum a muitas intelectuais negras, infelizmente. As potências de suas poéticas não podem ser esquecidas, e nos recusamos a esquecê-las; a construção deste artigo é uma forma de colaborar contra o memoricídio característico da história brasileira, principalmente ao apagamento e ao silenciamento de mulheres negras amefricanas que contribuíram para o desenvolvimento de uma poesia negra feminina e feminista de transformação social.

Referências

ANTONIO, Carlindo Fausto. *Cadernos Negros: esboço de análise*. 2005. 262 f. *Tese* (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CADERNOS NEGROS 1: poesia. Organização de Cuti. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*:

conhecimento, consciência e a política de empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, Aline. Uma história que está apenas começando. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (org.). *Cadernos Negros Três Décadas: ensaios, poemas, contos*. São Paulo: Quilombhoje; Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008. p. 19-39.

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

DUARTE, Constância Lima (org.). *Memorial do Memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história*. v. 1. Belo Horizonte: Luas, 2022.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrivivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. *A mulher negra nos Cadernos Negros: autoria e representações*. 2009. 128 f. *Dissertação* (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GALVÃO, Ângela Lopes. In: CADERNOS NEGROS 1: poesia. Organização de Cuti. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

JUSTINO, Maria Edilene. *Poesia negro-feminina: discurso poético e empoderamento em Elisa Lucinda*. 2021. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Henrique; RODRIGUES, Fabiane Cristine (org.). *Trajétorias editoriais da literatura de autoria negra brasileira: poesia, conto, romance e não ficção*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

PALMEIRA, Francineide Santos. *Vozes femininas nos “Cadernos Negros”*: Representações de insurgência. 2010. 132 f. *Dissertação* (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PEREIRA, Célia Aparecida. Interrogação. In: CADERNOS NEGROS 1: poesia. Organização de Cuti. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.

QUILOMBHOJE (org.). *Cadernos Negros: Os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

RIBEIRO, Esmeralda. A escritora negra e seu ato de escrever participando. In: ALVES, Miriam; CUTI; XAVIER, Arnaldo (org.). *Criação crioula, nu elefante branco*. I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 1987. p. 59-66.

RIBEIRO, Esmeralda. Cadernos Negros, a herança afro-literária. In: BRAUNS, Ennio; SANTOS, Gevanildo; OLIVEIRA, José Adão de (org.). *Movimento Negro Unificado: a resistência nas ruas*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Edições SESC, 2020. p. 27-29.

SANTOS, Livia Maria Natália de Souza. Poéticas da Diferença: A representação de si na lírica afro-feminina. *Literafro*, o portal da literatura afro-brasileira. s/d. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/teoricos-conceituais/ArtigoLiviNatalia2PoeticasdaDiferenca.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2023.

SANTOS, Mirian Cristina dos. *Intelectuais Negras: prosa negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOUZA, Ricardo Silva Ramos de. 1978: As autorias negras “no limiar de um novo tempo”. *Revista Tecnologia & Cultura*, Rio de Janeiro, Edição especial em comemoração aos dez anos do PPRER do Cefet/RJ, p. 124-132, 2021.

“Há que guardar a poesia”: O instante e a natureza em Lenilde Freitas

Thaísa Rochelle Pereira Martins*

José Hélder Pinheiro Alves**

Resumo

O presente artigo propõe uma abordagem da construção de imagens poéticas relacionadas ao instante em poemas de Lenilde Freitas. A composição tem por base um olhar voltado à natureza, elemento que percorre boa parte dos textos da autora. Sendo assim, no primeiro momento, será apresentada a poeta, seu percurso literário e algumas noções iniciais sobre a representação da fugacidade pela linguagem poética. Posteriormente, as discussões estarão centradas na abordagem teórica sobre a formação da imagem na poesia, a natureza e o instante, categorias contempladas mais adiante, na leitura analítica. Para isso, recorreremos, sobretudo, aos estudos de Paz (1982), Cunha (2000), Bosi (2000), Candido (2000) e Bachelard (1994). As reflexões desses autores serão fundamentais para compreender as configurações imagéticas do instante por meio de percepções oriundas da natureza nos poemas de Lenilde Freitas, contempladas no penúltimo tópico. Por fim, pode-se afirmar que as produções da poeta são carregadas de valor estético e uma riqueza de imagens líricas que, no caso específico da elaboração do instante poético, possibilita ao leitor uma experiência de ressignificação do tempo, de sua relação com a natureza e com o próprio cotidiano.

Palavras-chave: imagem; poesia; natureza; instante poético; Lenilde Freitas.

* Doutoranda em Ensino de Literatura e Formação de Leitores da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Professora da rede estadual de Pernambuco. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-7868-8466>.

** Professor Doutor do curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Linguagem da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4304-7178>

“Poetry must be kept”: the instant and nature in Lenilde Freitas

Abstract

This paper proposes an approach to the construction of poetic images related to the moment in poems by Lenilde Freitas. This composition is based on a focus on nature, an element that runs through much of the author's texts. Therefore, in the first part, the poet will be introduced, along with her literary journey, as well as some initial notions about the representation of transience through poetic language. Subsequently, the discussions will be centered on the theoretical approach to the formation of the image in poetry, nature, and the moment, categories further explored in the analytical reading. To do this, we will mainly refer to the studies of Paz (1982), Cunha (2000), Bosi (2000), Candido (2000), and Bachelard (1994). The insights of these authors will be crucial to understanding the imagistic configurations of the moment through perceptions stemming from nature in Lenilde Freitas' poems, as discussed in the penultimate section. Finally, it can be affirmed that the poet's productions are filled with aesthetic value and a wealth of lyrical images that, in the specific case of the elaboration of the poetic moment, allow the reader an experience of redefining time, its relationship with nature, and everyday life.

Keywords: image. poetry; nature; poetic moment; Lenilde Freitas.

Introdução¹

Este artigo tem por objetivo apresentar uma leitura analítica da configuração do instante nas imagens poéticas de alguns poemas da autora paraibana Lenilde Freitas, nascida em Campina Grande (PB), mas radicada em Recife – PE, onde atualmente reside². Em relação ao seu percurso como poeta, em 1987 Lenilde Freitas publicou seus dois primeiros livros de poemas: *Esboço de Eva e Desvios*, este último rendeu-lhe o *Prêmio Pasárgada de Poesia*. Depois foi a vez de *Cercanias* (1989), que, de acordo com Alves (2014), segue a linha do registro lírico-reflexivo sintetizado, como acontece desde o primeiro livro. Em 1991, ocorre a publicação de sua quarta obra, *Espaço neutro*, que recebeu o prêmio *Nestlé de Literatura* e traz percepções, revelações, que podem ter uma continuidade nas páginas seguintes, desconstruindo a divisão em estrofes tradicionais (Alves, 2014, p. 15). Logo em seguida, vem *Tributos* (1994) e em 2001, *Grãos na eira*, que dá continuidade à tradição do olhar atento ao cotidiano. *A casa encantada* (2009) apresenta poemas relacionados ao contexto infantil. Sua última publicação foi *A corça no campo* (2010), uma coletânea de poemas divididos por temas que estiveram sempre presentes no fazer poético da escritora.

Com oito livros publicados, a produção da poeta é extensa e apresenta um corpus significativo para os estudos literários. No entanto, sua obra ainda é pouco abordada pela crítica, fato que reforça a necessidade de, cada vez mais, possibilitar novos e maiores espaços para a poesia de autoria feminina. Desse modo, estudar os textos da poeta é significativo por contribuir com o

¹ Este trabalho apresenta um recorte da tese de doutorado da autora deste artigo, a qual aborda algumas temáticas da poesia de Lenilde Freitas que têm como eixo central as imagens construídas a partir do olhar detido sobre a natureza.

² Até o momento de elaboração desse texto, em setembro de 2023.

campo de pesquisas voltadas para a lírica de mulheres, visto que estas ficaram, por muito tempo, à margem do cânone literário e, conseqüentemente, dos estudos sobre poesia.

A pesquisa realizada por Alves (2014), a título de exemplo, atesta essa ausência da voz feminina nas obras mais conhecidas sobre a poesia brasileira. O estudioso destaca que as antologias publicadas ao longo do século XX e início do século XXI não apresentam obras significativas de poemas escritos por mulheres e que, mesmo em antologias mais recentes, esses poemas vêm em um número bastante reduzido se comparados à lírica masculina. Daí a importância de trabalhos que abordem a lírica feminina, suas construções estéticas e sua relevância dentro das experiências humanas.

No que se refere à produção de Lenilde Freitas, a configuração da linguagem poética, baseada na percepção de instantes, de um olhar acurado sobre o cotidiano e de experiências humanas das mais diversas, na maioria das vezes ligadas a imagens que surgem da natureza, revelam as peculiaridades da subjetividade lírica e das composições imagéticas, assim como concepções do eu poético acerca do mundo. Em relação ao plano temático, em seu relevante estudo sobre as obras da poeta, Alves (2014, p.12) destaca “um caráter sempre reflexivo, atento ao tempo e seus (des)mandos [...] vivências amorosas às vezes doídas, situações, reflexões, observações sobre o cotidiano, tudo de modo sempre contido”. Na abordagem deste trabalho, nos deteremos a imagens relacionadas a percepções sobre o instante enquanto momento captado e transformado em vivência pela linguagem poética.

A capacidade de flagrar e representar o instante, a curta duração de um determinado acontecimento ou vivência, é uma das características recorrentes na poesia. Sobre esse aspecto,

Gaston Bachelard (1994, p. 183) destaca que o poema pode ser encarado como uma “metafísica instantânea”, uma vez que ele desconstrói a continuidade de um tempo comum, encadeado, para acomodar simultaneidades atadas a um instante estabilizado pela linguagem. É assim que, de acordo com o autor, surge o instante poético, não mais medido a partir de uma organização linear, mas guiado pela percepção, que atribui significado e valor ao momentâneo, muitas vezes encarada como mera banalidade. Em muitos poemas de Lenilde Freitas é possível observar essa construção que, apesar de constante na poesia, ganha peculiares nuances na produção da autora. Nesse sentido, é relevante discutir a formação das imagens acionadas para registrar o instante.

Essas imagens, nos textos da poeta, muitas vezes, surgem de um olhar atento à natureza, elemento presente no decorrer de uma tradição lírica³, mas que é renovado na poesia contemporânea de Lenilde Freitas. Frequentemente, os deslumbramentos do eu poético em torno da natureza desvelam uma preocupação com o instante, um desejo de eternizá-lo. Sendo assim, um olhar que se desdobra sobre o curto tempo em que as coisas acontecem capta imagens que necessitam ser apreendidas, “guardadas” (para usar uma expressão que aparece em seus poemas), por meio da experiência lírica. Antes, porém, de adentrarmos na leitura analítica com o objetivo de discutir como se dá essa configuração imagética, é significativo elencar algumas noções teóricas referentes à imagem, instante e natureza na poesia, que contribuirão para uma melhor compreensão das análises.

³ Os poetas clássicos, árcades e românticos são alguns dos exemplos de uma tradição que tem na natureza suas fontes de inspirações poéticas e reflexões acerca da vida humana.

2 A imagem, o instante e a natureza na poesia

A presença da natureza na literatura tem uma longa tradição e esse fato não é à toa, visto que ela possui uma ligação intrínseca à vida humana, um meio de expressão que representa, tomando como aporte as colocações de Bosi (2000), uma resistência à mecanização das relações sociais. No seu ensaio *Poesia-resistência*, o autor apresenta formas pelas quais o poético existe – e resiste – no interior do processo capitalista, a exemplo da *poesia-sátira*, *poesia-utopia* e *poesia-mito*. É dentro desta última que se encontra a poesia da natureza, que pode expressar a capacidade do homem de voltar-se para si e para um tempo perdido, o qual, segundo Bosi (2000, p. 181), é “anterior ao domínio da máquina sobre a natureza; ou tempo órfico, revivido, em que o domínio e o cálculo ficam suspensos enquanto dura o encanto”. Por isso, existe certa necessidade de compreender o mundo a partir das projeções do sujeito sobre a natureza, pois essa experiência pode significar, por meio da linguagem poética, uma reconciliação com a própria condição humana.

Relevante, nesse sentido, se tornam também as reflexões de Ailton Krenak (2020), que, mesmo não sendo voltadas para a literatura, nos ajudam a entender como, equivocadamente, durante muito tempo, fomos ensinados que há uma linha divisória entre humanos e natureza; porém o pensador e líder indígena questiona essa concepção (que se acentuou ainda mais com o processo capitalista) para elaborar uma visão que coloca o homem como uma extensão do próprio mundo natural, em uma relação de interdependência entre as partes.

Os poemas de Lenilde Freitas, sob esse olhar, resgatam a relação íntima homem-natureza a partir de uma riqueza

de imagens poéticas que podem levar o leitor a experimentar vivências importantes para a sua formação humana. A composição imagética, nos textos da poeta, é fundada, sobretudo em um elemento que percorre praticamente toda a sua lírica: a percepção. É por meio desta, por exemplo, que um determinado momento – geralmente considerado simplório pela sociedade – é flagrado e transformado, a partir da linguagem poética, em um acontecimento singular, que denota certa preciosidade. Nesse ponto, vale ressaltar as considerações de Cunha (2000) ao discutir a natureza na poesia do francês Paul Eluard e de Manuel Bandeira. A estudiosa observa que as imagens

[...] são o fruto de uma identificação que se estabelece no âmbito da percepção e provocam, no seio da imaginação criadora, o desencadear de sensações que se ajustam e se superpõem às conhecidas. Por essa simbiose emocional, induzem sentidos e valores novos que se concretizam para formar uma realidade diferente. Diferente porque se aloja no campo da imaginação, mas verdadeira porque, pelo plano da sensibilidade e da emoção, é real, concreta e perceptível (Cunha, 2000, p. 40).

Nesse caminhar, a percepção é ponto de partida para a criação das imagens. Por isso, com o objetivo de entender melhor esse conceito, faz-se válido aludir à abordagem de Merleau-Ponty (2011) em seu livro *Fenomenologia da percepção*, principalmente as considerações que diferenciam a percepção de um conhecimento objetivo, colocando-a enquanto uma intenção de “nosso ser total”, uma visão “pré-objetiva”. Isso quer dizer que a forma como o sujeito percebe o mundo vai além de um mero conjunto de reflexos e estímulos externos, mas se aproxima muito mais de experiências psíquicas individuais. Sobre esse ponto, o autor salienta:

Há portanto uma certa consistência de nosso “mundo”, relativamente independente dos estímulos, que proíbe tratar o ser no mundo como uma soma de reflexos – uma certa energia da pulsação da existência, relativamente independente de nossos pensamentos voluntários, que proíbe tratá-lo como um ato de consciência (Merleau-Ponty, 2011, p. 119).

Fica evidente, pois, que as imagens, nascidas da percepção do poeta, estão ligadas a uma experiência subjetiva, que difere, em certo ponto, das classificações objetivas e que podem também despertar no leitor estímulos diversos ligados à emoção. Desse modo, a formação imagética escapa ao senso comum e se aproxima à definição de Octavio Paz (1982), quando este assinala que a imagem na poesia acontece a partir da aproximação de opostos, que representam uma unidade, uma linguagem em tensão. Assim, por meio das imagens poéticas, o poema expressa aquilo que não poderia ter sido dito sem a própria imagem; é uma percepção singular, que vai além da própria palavra. Mas o fato de ser encarada como uma construção que contraria uma lógica não a torna inacessível; ao contrário, “o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (Paz, 1982, p.131). Nesse viés, o autor deixa claro que as imagens têm seu sentido dentro do poema e que elas dispensam explicações definitivas, pois dizem sempre “algo que poderia ser e não o que é”.

É nesse sentido que muitas imagens poéticas das produções de Lenilde Freitas revelam a urgência em eternizar os instantes por intermédio de um olhar perceptivo e demorado para aquilo que está presente no dia a dia do sujeito, sobretudo a natureza. Essa perspectiva está aproximada ao que Paz (1982) denomina “consagração do instante”, uma vez que, como bem salienta

o estudioso, a palavra poética transcende o tempo físico ou histórico para situar o que é veiculado pela poesia em um presente perene, que é capaz de comunicar aos homens em qualquer época, já que se trata de experiências intrínsecas à vida humana. No que diz respeito aos poemas da paraibana, há sempre flagras relacionados à natureza que transformam a fugacidade de uma cena em um momento peculiar, raro e, dessa forma, em uma vivência significativa para o leitor.

O estudo de Bachelard (1994) sobre o instante poético e metafísico também é pertinente para entendermos a configuração das imagens em Lenilde Freitas. De acordo com o teórico, a captação do instantâneo é um aspecto do fazer poético, sendo que tal construção subverte os quadros sociais da duração temporal para acomodar uma ambivalência (inclusive dos contrários), uma simultaneidade de sensações, de momentos, que não mais se inscrevem em uma linha do tempo, o qual “não corre mais. Jorra” (Bachelard, 1994, p. 185). O autor ainda enfatiza que esse engendramento só é possível por meio da emoção, dos sentidos. Essa perspectiva dialoga com a discussão de Meyerhoff (1976), sobretudo quando este destaca que o tempo constituído na literatura e nas artes pode libertar o sujeito de uma ordem cronológica, principalmente porque a duração temporal irá depender de um estado qualitativo da experiência. Assim, é concebível, por exemplo, que um olhar contemplativo para determinado instante, a partir do sentimento que ele desperta, se perdue para além da duração objetiva. Nesse caminhar, veremos como esse instante lírico é elaborado, na poesia de Lenilde Freitas, a partir de imagens colhidas na natureza.

3 “O ouro esporádico da vida”: natureza e percepção do instante na lírica de Lenilde Freitas

Como já apontado, uma característica que marca os versos de Lenilde Freitas é a captação do instante. A expressão “guardar”, inclusive, faz parte da lírica da poeta, seja de maneira explícita, aparecendo o vocábulo em alguns poemas – como o que será apresentado logo adiante – ou, sobretudo, na intenção de registrar poeticamente momentos, acontecimentos, aspectos relacionados à natureza, sensações; direcionando, na perspectiva de Paz (1982), o leitor a recriar o instante e a si mesmo.

Abaixo temos o poema, publicado originalmente no livro *Desvios*, de 1987, cujo título (e a reflexão que ele suscita) está presente no próprio título desta tese.

Guardando o dia
Há que guardar um pouco deste dia:
a cor do mundo
a paisagem confundida
a exaurida hora, a manhã
a tarde, ou mesmo a noite
acesa sem medida.
Há que guardar um pouco deste dia:
pois o cair da vida sobre a vida
evapora a memória acumulada
E se cada vez mais menos somos
Na dissolvença das estrofes consumidas,
há que guardar um pouco deste dia:
há que guardar alguma coisa
– bem guardada.

Decidimos iniciar a leitura com esse poema porque, apesar de não haver menções explícitas a elementos específicos da natureza, sua construção se volta para o registro de percepções relativas aos instantes que fazem parte do mundo exterior,

paisagens em volta (e aí se inclui a própria natureza), traço que circunda todo o fazer poético da autora. Além disso, é a partir da leitura desse poema, presente em seu primeiro livro, que se revelam traços da produção de Lenilde Freitas que serão levantados nas demais análises. Aqui, como será abordado a seguir, o sujeito lírico enfatiza a importância de registrar o instante. Mais adiante, em outros poemas que serão apresentados nesse tópico, essa voz nos mostra aquilo que a memória poética deveria “guardar”, momentos em que é possível observar a presença marcante da natureza.

Logo no primeiro verso de “Guardando o dia”, o sujeito lírico apresenta a necessidade de registrar o agora, sobretudo por meio do uso do verbo “haver”, que no contexto do poema ganha o sentido de “precisar”, “necessitar”. Nessa perspectiva, a expressão “deste dia”, que representa o que, de maneira geral, precisa ser “guardado”, sugere justamente o olhar sobre o instante, concepção reforçada pelo pronome “deste”, o qual indica uma proximidade entre “o dia” e o eu poético, aludindo a um presente que também pode ser o do próprio leitor. É a percepção sobre o agora que é despertada, do exato momento em que se lê o poema.

A repetição do vocábulo “guardar” – que contribui para a cadência do poema, até mesmo a partir das elipses nos versos – ao longo do texto, assinala ainda mais a urgência do registro lírico. Nesse caminhar, os dois pontos, após o primeiro verso, cumprem a função de apresentar exemplos do que, para o eu lírico, necessita ser percebido; e aqui destacamos o verso seguinte: “a cor do mundo”. Essa construção sinestésica frisa a visão, o olhar (mais perceptivo) para o cotidiano em volta do ser, um mundo que só adquire “cor” quando contemplado e

assimilado pelo sujeito. Mais adiante, as imagens relacionadas à “exaurida hora”, “manhã”, “tarde” e “noite” indicam uma gradação que evoca o próprio instante, ou seja, o curto espaço de tempo em que as coisas acontecem. Nesse ponto, temos o cerne da constituição da imagem poética, em consonância com Paz (1982): uma conciliação de opostos. Nesse poema, essa combinação contrastante se encontra justamente em fazer durar (guardar) aquilo que não é durável. Essa ideia pode ser confirmada pelo epíteto “exaurida”, associado à hora, a qual mal começa e já é acabada, mas que necessita ser preservada por meio das percepções, responsáveis por constituir a memória.

Assim acontece também com a imagem do verso anterior, “paisagem confundida”, uma vez que o epíteto “confundida” pode atribuir ao substantivo um caráter de transitoriedade, pois o movimento constante (do tempo – manhã, tarde, noite) acaba por provocar no sujeito uma mistura de breves impressões daquilo que se vivencia, o que dificulta a percepção de singularidade dos objetos e situações a serem “guardados”. Essa composição imagética é confirmada nos versos 8 e 9, que colocam, respectivamente, o movimento temporal (“cair da vida sobre a vida”) como o responsável por “evaporar a memória acumulada”. O oitavo verso aqui mencionado traz à tona a ideia do cotidiano que transcorre rapidamente, e daí surge a urgência colocada pela voz lírica de conservar momentos que são consumidos pela brevidade, representada, sobretudo, pela expressão “deste dia” ao longo do texto. A partir dessas imagens, surge a reflexão de que a ideia de conservação do instante só pode existir sob o signo do seu contrário: o movimento. É preciso entender o rápido movimento ao qual o ser está condicionado para valorizar o momentâneo.

Para exemplificar ainda melhor a reflexão no campo das artes, é possível citar essa ambivalência entre a captação do instante e o movimento na arte impressionista das pinturas do século XIX. Uma das características mais marcantes dessas produções é a construção das formas em movimento. O crítico e historiador de arte Ernst Gombrich (2018) salienta que Édouard Manet, um dos principais pintores impressionistas, se empenhou em trazer para as cenas de seus quadros a luz, velocidade e movimento. Essas escolhas conferem à pintura uma captação do momento vivenciado pelo artista, do qual “ele só se recordava aquilo que vira, em um instante, com seus próprios olhos” (Gombrich, 2018, p. 397). Assim, o instante e o movimento – que não deixa de significar a passagem do tempo – coexistem na mesma cena. Trazendo essa discussão para o poema, a lucidez em relação ao decorrer dos dias, como construída no texto em questão, é o ensejo principal para o apelo do eu poético no que diz respeito ao registro do instante.

Ainda fazendo um entrelaçamento com as artes plásticas, flagrar o momento concernente à natureza por meio da pintura foi algo que sempre esteve no cerne da arte impressionista. Por isso que, como frisa Gombrich (2018), Claude Monet abandonou seu ateliê para, muitas vezes, pintar sentado em seu bote, que lhe permitia melhor explorar diferentes atmosferas e os efeitos do rio. A natureza se torna a essência ideal do exato instante e de sua captação, pois ela “muda a cada minuto – basta uma nuvem encobrir o sol ou o vento romper o reflexo da água” (Gombrich, 2018, p. 397). Esse momento que salta aos olhos do pintor e que só pode ser representado por meio da alusão ao movimento, foi reproduzido a partir das pinceladas rápidas, técnica que costumava enfurecer os críticos da época. A poesia, como uma

forma de expressão artística, também enxerga na natureza o próprio instante. Registrando o movimento – tão rápido e breve – acolhe-se o momentâneo a partir de um olhar peculiar sobre a vida. Para confirmar essa ideia, leiamos o poema abaixo:

Instante
Um olhar a menos
e não seria possível
ver no amarelo dos cajus
– trapezistas balançando
na lembrança –
o ouro esporádico
da vida.

Esse poema foi publicado originalmente no livro *Grãos na eira*, em 2001. Como o próprio título da obra já sugere, muitos de seus textos apresentam um olhar inaugural e singular para aspectos da vida, principalmente observações acerca da natureza como meio de flagrar e eternizar o agora. É relevante destacar que, como analisado anteriormente, o primeiro livro da poeta já coloca o leitor diante das vivências relacionadas à necessidade de captar aquilo que é momentâneo, porém importante dentro da experiência humana, como lemos no poema “Guardando o dia”. *Grãos na eira* dá continuidade a esse aspecto da lírica da paraibana, o que nos faz refletir que o registro de instantes e a reflexão em torno destes é uma tradição bastante presente na poética de Lenilde Freitas.

O próprio título do poema acima deixa claro a sua “matéria prima”: o agora, o acontecer das coisas em um breve espaço de tempo. Logo no primeiro verso, a construção “olhar a menos” destaca a percepção voltada para algo que se desenrola rapidamente, revelado mais adiante. Aqui vale observar que a curta extensão dos dois primeiros versos (menores que o

posterior) já pode evocar a própria concepção de instante. A forma, que se aproxima do conteúdo, abre a possibilidade para despertar no leitor a sensação de brevidade, que pode ser acentuada a partir da leitura oral.

O terceiro verso coloca o leitor diante da imagem que deve ser “guardada” a partir de um olhar atento: “o amarelo dos cajus”. O sujeito lírico, a partir da cor do caju, destaca a importância e ao mesmo tempo a raridade desse elemento, colocado como “o ouro esporádico/da vida”. Sendo assim, a observação em torno da natureza, que faz parte do cotidiano, muitas vezes tratado como trivial, ganha singularidade e significado relevante dentro da vida humana, traço que se repete em muitos outros poemas da autora. Essa peculiaridade, no caso dos cajus, é ressaltada antes dos versos finais, nos versos 4 e 5, que representam uma “pausa” (marcada pelos travessões) entre o pensamento inicial do eu lírico e sua conclusão.

A imagem que se tem nesses versos é construída inteiramente por meio de uma dimensão visual. A personificação dos cajus, colocados como trapezistas, que se balançam, possivelmente, devido ao efeito causado pelo vento, sugere a ideia de fragilidade, reforçada pelo verso seguinte, que indica onde os trapezistas/cajus estão se balançando: “na lembrança”. Nesse sentido, é a cena dos cajus balançados pelo vento e sendo segurados pelos galhos, aparentemente frágeis, que ganha uma dimensão peculiar, somente possível de ser construída porque a imagem aproxima duas experiências: a observada na natureza e a vivenciada pelo ser humano; não é à toa que os cajus viram trapezistas e que a fragilidade – que se encontra como uma vivência humana – é usada para definir a percepção sobre a cena. Dessa perspectiva, podemos extrair a reflexão sobre a estreita

relação entre homem e natureza, uma ideia que é possível ser observada nas construções poéticas de Lenilde Freitas.

Nesse caminhar, em uma discussão voltada para as questões filosóficas que circundam a natureza, Márcia Gonçalves (2006) destaca como alguns estudiosos conceberam a natureza como um ciclo organizado ao qual o ser humano é intrínseco, a exemplo da teoria de Schelling, que considera o homem não apenas como parte ou fim último da dinâmica da natureza, mas como meio pelo qual ela é revelada. Assim, fazendo alusão aos estudos de Schelling, a autora aborda que especular sobre a natureza implica experimentá-la a partir de nosso espírito, o qual possui um sistema em sincronia com o da natureza, ou seja, “a relação entre ambos é análoga à de dois espelhos que, posicionados um de frente para o outro, multiplicam seu reflexo ou suas imagens ao infinito” (Gonçalves, 2006, p. 39). Essas colocações são significativas para entendermos como a poesia aqui estudada é constituída de imagens fundadas na relação íntima sujeito/natureza, em que, muitas vezes, as percepções humanas – do eu poético – se misturam aos instantes de contemplação. Como observado no poema, é uma experiência lírica que surge a partir da projeção do ser na natureza.

No poema acima, essa experiência acontece pelo flagra do movimento dos cajus, que descortina a ideia de fragilidade, o que acaba concebendo esse instante como uma preciosidade da vida. Essa construção está relacionada ao que Paz (1982) aborda como a capacidade que a poesia tem de “consagrar os instantes”, uma vez que o poema evoca uma vivência que não se coloca fixa em uma linha temporal, é um presente eterno. Essa consagração, na poesia de Lenilde Freitas, surge da capacidade de extrair da natureza – e de projetar nesta – experiências envolvidas pela

carga de subjetividade oriunda de um olhar peculiar e atento, só conseguido a partir de uma unidade entre natureza e ser humano. O poema abaixo, dentre tantos outros, também traz essa característica:

Olhando a árvore
Um bem querer de folhas
acarinha o pássaro.

No relógio do peito
os ponteiros retrocedem.

“Olhando a árvore” se encontra em *A corça no campo* (2010) e segue a tradição do registro lírico do instante. Em um primeiro momento, do ponto de vista formal, destaca-se os versos curtos, traço já observado no poema anterior e que podemos colocar como um estilo recorrente da paraibana. Esse aspecto é ressaltado no prefácio desse livro pelo crítico pernambucano Lourival Holanda, que destaca a “economia do material linguístico” na obra da poeta. Tal configuração marcante não sugere uma carência de sentidos, ao contrário, “a economia do material linguístico reforça a riqueza semântica” (Holanda, 2010, p.30), o que deixa o leitor com a impressão de que “foi dito muito a partir de poucas palavras”, uma vez que as imagens poéticas construídas podem despertar reflexões e até sentimentos complexos sobre a vida. Ainda podemos dizer que a concisão dos poemas se relaciona a uma percepção do momento. A esse respeito, Holanda (2010, p. 20) afirma que “não há em Lenilde uma proliferação aleatória do imaginário poético – mas, antes, seu controle, uma acurada sintaxe de imagens”. O estudioso ainda destaca que essa concisão, no entanto, não torna os poemas da autora enigmáticos, inclusive, em certos momentos, percebe-se certa coloquialidade.

Uma característica recorrente na lírica da poeta que corrobora ainda mais esse tom coloquial é o fato de seus versos serem, na grande maioria das vezes, brancos, como pode ser observado no poema acima e nos demais discutidos aqui. A ausência de rimas, somada à opção por um vocabulário mais simples, confere a sua poesia uma aproximação ao prosaico, que pode acentuar a percepção acerca do singelo, captado por uma linguagem também singela. Essa familiaridade que a poesia da paraibana desperta no leitor é importante para a poetização do corriqueiro e, portanto, dos acontecimentos e cenas momentâneas.

Desse modo, forma e conteúdo, no poema acima, consagram o instante a partir de um olhar sensível para a natureza e de uma linguagem simples, próxima ao cotidiano do leitor. Essa linguagem coloca em cena imagens sucintas para expressar poeticamente o momento captado pela visão atenta. Para entendermos melhor, comecemos pelo título “Olhando a árvore”, pois ele é parte fundamental desse poema. A forma verbal “olhando” corrobora o sentido do “instante eternizado”, discutido por Paz (1982), visto que a escolha desse verbo no gerúndio dá a ideia de uma ação contínua, duradoura, sem fim definido. Gaston Bachelard (1994) salienta que esse tempo, na poesia, pode ser encarado como “instante metafísico”, pois é detido, estabilizado pela linguagem poética. É também chamado pelo autor de “tempo vertical”, para diferenciá-lo do tempo comum, “que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa” (Bachelard, 1994, p. 184).

Assim como acontece em outros poemas da autora, a percepção do instante se dá por meio de um viés sinestésico, com destaque para o visual, como fica claro no próprio título destacado. O olhar atento do eu poético flagra o momento

colocado logo no primeiro dístico, a partir de dois versos curtos (“Um bem querer de folhas/acarinha o pássaro”), assim como também é o breve acontecimento em que as folhas tocam o pássaro em uma árvore. Há, portanto, uma percepção particular para algo que faz parte do cotidiano na natureza e que, longe da perspectiva poética, pode ser encarado até como trivial. A observação em torno da natureza leva o sujeito lírico a atribuir-lhe traços personificados, como observado no poema anterior. A forma verbal “acarinha” transforma o que pode ser o movimento das folhas sobre o pássaro em um gesto de afeto. Nesse sentido, percebemos mais uma vez a relação estreita entre homem e natureza, uma vez que aquele transfere a estas emoções que são próprias de suas vivências.

O termo “acarinha” também acomoda o próprio instante poético, pois significa o movimento das folhas sobre o pássaro; o breve movimento, que é a essência do instante e o anseio do deslumbramento lírico que o “consagra”. Note-se que esse verbo se encontra no presente, e não por acaso, visto que o momento da poesia que “guarda” o instante é o agora. O poema transforma o acontecimento captado em um “presente eterno” e o insere no tempo metafísico (Bachelard, 1994), que foge da percepção humana comum. Sob esse ponto de vista, Bachelard (1994, p. 187) afirma que “para viver é preciso sempre trair fantasmas”, ou seja, salienta que o instante poético apaga o passado e o futuro para se alimentar do agora. O melhor espaço para captar esse agora, em Lenilde Freitas, é a natureza, pois os elementos que fazem parte desta são considerados organismos vivos, em movimento contínuo, e basta um olhar singular, impregnado de subjetividade, para projetá-lo afora da linha temporal, tornando-o duradouro. Assim, no primeiro dístico desse poema, folhas e

pássaros ganham uma perspectiva que escapa do habitual para construção de um momento cujo seu significado ecoa forte na alma humana, já que a imagem do toque das folhas sobre o pássaro sugere o afeto, o “bem querer”, que desperta a disposição anímica manifestada na segunda estrofe.

Os versos da segunda estrofe, se lidos de maneira desatenta, podem, em um primeiro momento, parecerem deslocados semanticamente dos dois primeiros, visto que, aparentemente, não há um desenrolar da imagem experienciada na primeira estrofe, ao contrário, há a impressão de um deslocamento para uma outra situação, voltada para o interior do sujeito lírico. O olhar foge do flagra externo – sobre a natureza – para se situar em um campo introspectivo, movimento muito comum na poesia da paraibana. No entanto, esses dois momentos, das duas estrofes, são concomitantes e fazem parte do mesmo instante poético; é a observação em torno das folhas, que parecem acariciar o pássaro, que desencadeia a emoção expressada no segundo dístico, o qual inicia situando o tempo de acordo com a experiência do eu poético, uma vez que “No relógio do peito” manifesta uma percepção de tempo subjetiva, ligada a uma vivência singular, interior, como indica o adjunto adnominal “do peito”. Essa vivência está entrelaçada ao flagra nos primeiros versos; é o olhar sobre o pássaro e as folhas que a desperta.

O segundo verso dessa segunda estrofe, “os ponteiros retrocedem”, desperta a ideia de tempo subjetivo intrínseco à experiência lírica, a qual leva o eu poético a situar-se, possivelmente, em vivências do passado, como sugere o verbo “retrocedem”. Nesse caminhar, a imagem colhida na natureza, traduzida em afeto sob o olhar lírico, evoca lembranças passadas, mas que são trazidas à tona ao mesmo tempo em

que a cena se desenrola. O próprio verbo que alude o retorno de supostas vivências – “retrocedem” – se encontra no tempo presente, assim como a forma “acarinha” dos versos anteriores. Em um só instante, o eu lírico experimenta o gozo da percepção de afeto colhida no movimento das folhas sobre o pássaro e o sentimento de nostalgia. Estamos, dessa maneira, diante da característica da simultaneidade do instante poético abordada por Bachelard (1994, p. 188), que frisa que “as simultaneidades sensíveis, que reúnem perfumes, cores e sons, não fazem senão atrair simultaneidades mais longínquas e mais profundas”. Essa citação do autor está relacionada à poesia de Baudelaire, mas pode aqui se encaixar ao poema de Lenilde Freitas, pois a concomitância do instante vivenciado desperta no eu lírico uma experiência que possui ressonâncias arraigadas, complexas.

Desse modo, “os ponteiros do relógio do peito” da voz poética não indicam explicitamente qual a vivência deslocada para o presente pela percepção, também não sabemos se esta tem conotações positivas ou negativas, inferimos apenas que a experiência acordada está ligada ao afeto, ao carinho, observado na relação entre as folhas e o pássaro. Essa configuração nasce da própria sintaxe concisa do poema, aspecto já mencionado acima sob o ponto de vista de Holanda (2010). O estudioso comenta que esse traço é fundamental na obra da poeta e acende a justificativa de que “mais que de explicação lógica, vive-se de experiência sensível, codificada” (Holanda, 2010, p. 17).

Alves (2014) também corrobora essa ideia ao mencionar que as observações acerca do cotidiano, na lírica de Lenilde Freitas, são feitas sempre de modo contido. O verso “os ponteiros retrocedem”, por exemplo, encerra o poema a partir de uma imagem sucinta, mas que pode despertar sentimentos complexos

e abrir um emaranhado de percepções e possibilidades para o leitor. Sendo assim, a concisão das imagens vai ao encontro da concepção do instante poético, uma brevidade que tem a força de ressoar emoções humanas.

Para encerrarmos essa ideia e este tópico, foquemos no poema abaixo, que também faz parte da coletânea *A corça no campo*.

Sentidos
Vez em quando
olhos e mente compartilham
a madurez da uva:
cochicho de folhas
balançando antes da chuva.

É significativo destacar que o título desse poema traz a característica que percorre a parte da lírica de Lenilde Freitas que é voltada para a valorização do instante: a condição sinestésica para perceber o momento. A percepção atrelada aos sentidos aparece logo no segundo verso: olhos e mente são responsáveis por preservar/guardar a imagem da uva madura. Enquanto o termo “olhos” indica uma visão mais imediata, “mente” sugere justamente a conservação do presente, seu prolongamento no interior do sujeito lírico.

Os dois últimos versos apresentam duas outras imagens que vão ao encontro da imagem da uva madura para juntas formarem a cena do instante poético. O flagra lírico se dá, sobretudo, no verso “cochicho de folhas”, que novamente atribui uma característica humana para construir a ideia do movimento das folhas balançadas pelo vento (como alude o último verso), ao mesmo tempo que sugere o barulho – praticamente imperceptível – dessas folhas, o que reforça a perspectiva da presença da audição atenta ao momento presente. Vale ressaltar

que a sonoridade dos dígrafos “ch” em “cochicho” pode remeter ao próprio som do vento em uma leitura oral. É, portanto, esse termo que transfere a experiência da natureza para o campo das emoções humanas e transforma o balançar das folhas (breve movimento) da videira em um momento peculiar, que merece ser contemplado e guardado.

Essa percepção é corroborada por meio do conhecimento extratexto de que a parreira é uma planta de ciclo anual, por isso, há toda uma espera e cuidado em relação à colheita. Além disso, durante o inverno, a planta perde todas as suas folhas, mas com a vinda do calor e das chuvas de verão começa a encher-se de folhas e frutificar. No poema, o “cochicho” entre as folhas é ocasionado pelo vento, que prenuncia a chuva, imagem construída no último verso. É esse instante de flagra que se configura como uma espécie de raridade a partir da linguagem poética.

O instante poético em Lenilde Freitas é formulado, muitas vezes, pela contemplação em torno da natureza, de seus acontecimentos e, sobretudo, movimentos breves apreendidos pelos sentidos. A relação estreita entre a voz lírica e o mundo natural possibilita as percepções oriundas desta última e a sua consagração (Paz, 1982). Fora do contexto poético, como Krenak (2020) bem enfatiza, estamos cada vez mais desconectados do organismo vivo da Terra pela sociedade do consumo e entretenimento. O autor discute como as invenções contemporâneas são uma mera tentativa de nos projetarmos além de nossos corpos, nos oferecendo a sensação de poder, de continuação da existência. A poesia aqui analisada nos apresenta uma visão peculiar e até inaugural sobre a natureza, encarada como parte integrante da vida humana, sendo o olhar lírico voltado para seus instantes uma forma de projetar a própria

experiência para além da limitação temporal e atribuir certa lucidez à existência.

Considerações finais

Diante da abordagem neste trabalho, é possível evidenciar que a obra de Lenilde Freitas possui uma qualidade estética que merece destaque entre as produções contemporâneas de poesia. As imagens, carregadas de percepções particulares, orientadas pelos sentidos, podem levar o leitor a ter uma vivência com os poemas, que o desperta não só de modo sinestésico, mas o envolve em uma reflexão acurada sobre a vida, a sociedade e sua relação com o mundo. Um dos aspectos que contribuem para esse envolvimento é, na lírica da poeta, um olhar atento para a natureza, suas cenas e acontecimentos. Esse olhar é inaugural, pois promove um deslumbramento diante daquilo que é corriqueiro e, por isso mesmo, acaba se tornando banal.

A poesia de Lenilde Freitas cumpre, portanto, o importante papel de desautomatização da vida humana. No interior dessa ação se encontra uma filosofia que perpassa a construção lírica da autora: a existência de significados valiosos na transitoriedade dos momentos. Os versos da paraibana são capazes de capturar os instantes e, por meio da linguagem poética, eternizá-los, para que possam ser mais bem experienciados, para que deles seja extraído – como uma das imagens de um de seus poemas aqui analisados – “o ouro esporádico da vida”. Essa concepção se dá por meio de composições imagéticas que utilizam recursos variados (como a metáfora, comparações, prosopopeias) para aproximar vivências humanas à natureza e assim recuperar, por meio da poesia, uma relação apagada pela sociedade do consumo que, por vezes, forja a natureza como objeto.

É a partir desse diálogo homem-natureza que as ideias em torno do tempo também são reformuladas, visto que na

contemporaneidade o tempo é concebido através de uma visão capitalista, que dita de que forma o tempo deve ser utilizado pelos sujeitos sociais, geralmente por meio de uma ótica quantitativa. Nesse sentido, ao abordar as imagens de instantes poéticos, os textos da paraibana resgatam a capacidade do ser humano de (re) criar suas experiências através do contato com a natureza, que propicia visões singulares sobre o homem, suas emoções e sua própria condição transitória. É dessa forma que os poemas da autora paraibana conseguem “guardar” a poesia, desde as cenas mais triviais, como o movimento das folhas pelo vento que passa furtivo, até o exato momento em que o galho, reclamando o peso de seu fruto, se inclina exaurido. Assim, do instante coruscante, nasce a experiência da percepção.

Referências

ALVES, Hélder Pinheiro. Grãos de poesia: sobre a lírica de Lenilde Freitas. *Sociopoética*, Campina Grande, v. 1, nº12, p. 9-27, Campina Grande, jan./jun. 2014.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FREITAS, Lenilde. *A corça no campo*: coletânea de poemas. Recife: Editora da Autora, 2010.

FREITAS, Lenilde. *Grãos na eira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

GONÇALVES, Márcia. *Filosofia da natureza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HOLANDA, Lourival. *A persistência da estrela*. In. FREITAS, Lenilde. *A corça no campo*. Recife: Ed. da autora, 2010, p. 15-22.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MERLEAU-POTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4.ed. Tradução de Carlos A. R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2ª Ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

A representação da figura feminina na Poesia de Ida Vitale

Ana Carolina Oliveira Freitag*

Resumo

Este estudo teve como pretensão evidenciar um importante nome da literatura hispano-americana, pouco conhecido no contexto literário brasileiro. Sendo assim, este trabalho apresenta comentários sobre os poemas “*Una Mujer*” e “*Fortuna*”, de Ida Vitale, acompanhados de reflexões sobre a trajetória da poeta uruguaia. As considerações teóricas utilizadas foram baseadas em estudos de Ángel Rama, Enrique Fierro, Josefa Fernández Zambudio, Rafael Courtoisie e Florencia Garramuño. Para que fosse possível desenvolver essa pesquisa, foi utilizado o livro *Poesía Reunida*, de Ida Vitale, publicado em maio de 2017 pela editora Tusquets, sendo selecionados dois poemas escritos entre os anos de 2002 e 2005 que se relacionam à temática feminina.

Palavras-chave: poesia; Ida Vitale; literatura hispano-americana; autoria feminina.

* Universidade Federal do Paraná (UFRP), mestrando do programa de pós-graduação de Letras. Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-9726-7996>

The representation of the female figure in Ida Vitale's poetry

Abstract

This study aims to highlight an important name of Hispanic-American literature that is little known in the Brazilian literary context. Therefore, this paper presents comments on the poems "Una Mujer" e "Fortuna" by Ida Vitale, as well as reflections on the trajectory of the Uruguayan poet. The theoretical considerations used drew on studies by Ángel Rama, Enrique Fierro, Josefa Fernández Zambudio, Rafael Courtoisie, and Florencia Garramuño. In order to develop this research, we used the book *Poesía Reunida Ida Vitale*, published in May 2017 by Tusquets publisher, and selected two poems written between 2002 and 2005. The commented poems are related to the feminine theme.

Keywords: poetry, Ida Vitale; hispanic-american literature; female authorship.

1 Introdução

O presente artigo tem como objetivo apresentar a vida e obra de Ida Vitale, poeta uruguaia, contextualizar a Geração de 45 ou Geração Crítica, movimento artístico do seu país, e tecer comentários sobre os poemas “*Una Mujer*” e “*Fortuna*”, que estão relacionadas à representação da figura feminina. Para isso, utilizamos a obra *Poesía Reunida*, de Ida Vitale, publicada em maio de 2017 pela editora Tusquets, os artigos “*Mujeres que tejen y saben en la poesía de Ida Vitale*” (2019), de Josefa Fernández Zambudio e “*Ida Vitale: una poética de la constancia*” (2015), de Rafael Courtoisie, entre outros teóricos.

A ideia para este projeto se deu pelo fato de estarmos tratando de um nome importante na literatura hispano-americana, porém pouco conhecido no contexto literário brasileiro. Não há grande produção de crítica literária no Brasil sobre a obra de Ida Vitale e acreditamos que seja pertinente trazer a sua obra para o ambiente acadêmico brasileiro. Além disso, ao analisar seus poemas, evidenciamos uma figura feminina, que, embora tenha convivido e/ou produzido com artistas como Octavio Paz, Ángel Rama e Enrique Fierro, não teve o mesmo reconhecimento que seus colegas, sendo redescoberta apenas nos anos 2000.

2 Ida Vitale: trajetória

Ida Vitale, poeta, ensaísta e crítica, nasceu em 2 de novembro de 1923, em Montevideu, Uruguai, sendo sua família pertencente à quarta geração de imigrantes italianos de seu país. Junto com Mario Benedetti, Amanda Berenguer e Ida Vilariño, participou da Geração de 45, movimento de vanguarda da poesia uruguaia.

Em entrevista concedida a Felipe Sánchez Villarreal, a escritora comenta que a sua proximidade com a linguagem poética se iniciou na escola, ao se deparar com um poema de Gabriela Mistral. Através do contato com o poema, passou a ter *“una especie de interés en esa combinación de palabras que podía tener un misterio.”* (Villarreal, 2020, n.p).

Na infância, além das poesias e textos lidos na escola, formou-se leitora de Julio Verne e romances de magia. Influenciada por uma falecida tia, herdou o amor pela fauna e flora, lendo diversos livros de Favre¹. Por meio dessas leituras, habituou-se a utilizar nomes científicos para referir-se a animais e plantas, por isso, como não é comum o uso destes termos, seu vocabulário causava estranheza. Isso foi importante para que ela desenvolvesse a consciência da existência de duas linguagens, uma codificada e outra domesticada. Neste aspecto, a infância lhe ensinou que há linguagens pertencentes ao mundo privado de cada um, sendo possível utilizá-las para escrever (Villarreal, 2020, n.p).

Vitale estudou Direito por três anos. Para ela, o aspecto mais admirável desta carreira era a consciência do limite e da função da linguagem; deixou o curso, porém, acreditando que seria mais fácil ser escritora. Aprendeu a traduzir aos 16 anos, durante a Segunda Guerra Mundial. Neste período, a Embaixada tinha como função manter a presença da França nos jornais da época; para isso, eram publicadas notas culturais sobre pintores, escultores, entre outros artistas. Sabendo disto, Vitale procurou a Embaixada, voluntariando-se para trabalhar. Foi nesse momento que conheceu um senhor francês, que lhe ensinou a traduzir e, usando o francês que aprendera na escola, passou a traduzir os textos que lhe eram dados.

¹ Não foram encontradas informações específicas sobre esse estudioso, porém Vitale, em entrevista a Villarreal (2020), comentou que Favre analisava comportamentos de pássaros e outros animais.

Vitale afirma que a tradução a ajudou a encontrar uma maneira elegante de se expressar em espanhol, pois traduzir não se resume apenas a ser fiel, mas ser fiel e de maneira elegante. Ela acrescenta que este trabalho “*Es lindo, lo obliga a uno a avanzar en la lengua*”. (Villarreal, 2020, n.p).

Formou-se em Humanidades e atuou como professora de Literatura até o ano de 1973. Sua primeira contribuição publicada na literatura uruguaia aconteceu em 1947, com um poemário na revista *Clinamen*. Os sonetos publicados “*revelan, pese a la severidad del orden formal que se ve obligada a respetar, ese afinado sentido del idioma que es una de sus cualidades más reconocidas*”. (Fierro, 1968, p. 506). Em 1949, Vitale publica quinze poemas em “*La luz de esta memoria*”. Fierro (1968, p.506) argumenta que, neste livro, podemos “*encontrar la auténtica voz de Vitale*”. O estudioso também apresenta a recepção da obra pela crítica literária da época:

Esa voz “delgada y firme”, como anotara Isabel Gilbert de Pereda, que “ondula dentro de un registro que no abandona, sin descender nunca de él y sin sobrepasarlo”. Esa voz, en fin, que entusiasmara a Juan Ramón Jiménez por su “mistério” y su “encanto” (como expresó en carta dirigida a Emir Rodríguez Monegal).

A partir desse momento, Vitale começa a ser reconhecida. Juan Ramón Jiménez seleciona alguns de seus poemas, junto a outros de Ida Vilariño, para a sua “*Presentación de la poesía hispanoamericana joven*”, realizada em Buenos Aires.

Em 1950, a poeta se casa com o ensaísta Ángel Rama, importante nome da literatura hispano-americana, com quem tem dois filhos, Amparo e Claudio. Três anos depois, publica pela *La Galatea* seu segundo livro, *Palabra Dada*, no qual reaparece o

lirismo que marca “*La luz de esta memoria*”, acompanhado de “*un instrumento poético enriquecido que le permitirá ahondar en la grave experiencia de tristeza, de soledad, de angustia que trasunta este segundo título*” (Fierro, 1968, p. 506).

Depois de sete anos em silêncio, em 1960 publica 18 poemas em *Cada uno en su noche*. Sobre esta obra, Fierro (1968, p. 508) afirma:

Poemas de engañosa transparencia, de difícil acceso, que reafirman la confianza del poeta en las palabras, las únicas capaces de expresar la experiencia poética aunque esta parezca irreductible a ellas. Poemas que reflejan un asombro inagotable ante la realidad del lector para que éste pueda hacer suya la afirmación del titulado “Este mundo”.

Para o crítico, em *Cada uno en su noche* é possível encontrar os poemas “*más auténticos, graves y trascendentes*” escritos pela Geração de 45. Entre os anos de 1962 e 1964, Vitale dirigiu a página literária do jornal uruguaio *Época*, foi codiretora da revista *Clinamen* e integrou a direção da revista *Maldoror*.

Em 1972, publicou a obra *Oidor Andante* e, dois anos depois, após ser perseguida pela ditadura uruguaia, exilou-se no México, onde conheceu e tornou-se amiga do poeta Octavio Paz, quem a convidou a participar do comitê da revista *Vuelta*. Neste período, também ajudou na criação do jornal – *Uno más uno*.

Durante esses anos, publicou as obras *Fieles* (1977), *Jardín de Sílice* (1978) e *Elegías en Otoño* (1982). Sobre estes textos, Vitale, em entrevista realizada por Gerardo Carrasco (2017, n.p), comenta:

No he escrito poemas que sean obviamente políticos, panfletos, pero lógicamente, como los males de la política nos alcanzan a todos, uno puede reaccionar

a ello como a cualquier problema privado. Tengo un poema acerca de un accidente doméstico (una fractura) al que vi como un anticipo de lo que podía sobrevenir. Son cosas que pueden aparecer y tocar el poema, pero nunca he entendido que tuviera la obligación de hacer proselitismo, que es lo que le pasa a la mayoría de la gente.

Embora estivesse em exílio, diferente de outros escritores da época, suas obras não estavam centradas na denúncia e em assuntos políticos. Para a autora, essas temáticas e o momento que estava vivenciando apareceram de uma forma natural em seus textos, como as demais circunstâncias da vida:

“Son temas que he abordado, pero no están incluidos”, apunta. “Pienso que eso no tiene nada que ver, es como una obligación impuesta a la poesía. Es como si le pidieran (al poeta) recetas de cocina o consejos para vivir bien. Búsquenlos en otro libro”. (Vitale apud Carrasco, 2020, n.p).

Após o restabelecimento da democracia, em 1984, regressa ao Uruguai junto com seu segundo esposo, Enrique Fierro. Ele assume o cargo de diretor da Biblioteca Nacional, e ela trabalha como tradutora e editora de Cultura na revista *Jaque*. Nesse mesmo ano, publica a obra *Sueños de la Constancia*.

Em 1989, após receber um convite da Universidade do Texas para exercer a docência em Austin, muda-se para os Estados Unidos junto com Enrique Fierro, onde viveu por mais de 30 anos e escreveu as obras *De léxico de Afinidades* (1994), *Procura de lo imposible* (1998), *Reducción del infinito* (2002), *Trema* (2005), *Mella y criba* (2010) e *Mínimas de aguanieve* (2015).

Ida Vitale traduziu obras de grandes poetas brasileiros para o espanhol, principalmente de Jorge de Lima. Reuniu, também, poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade

e Cecília Meireles, e publicou o livro *Três idades na poesia brasileira atual* (1963).

Há uma quantidade significativa de poemas e textos críticos da autora publicados em jornais uruguaios e de outros países, como *El país*, *Asir y clima* e *Crisis*, de Buenos Aires; *Eco*, de Bogotá; *Hueso húmero*, de Lima; *Textos en el aire*, de Barcelona; *Hispanamérica*, de Washington; *Escandalar*, de Nueva York; *Sin nombre*, de Porto Rico.

A partir dos anos 2000, recebeu muitas premiações, como o Prêmio Internacional de *Poesía* Federico García Lorca (2016), quando foi escolhida por unanimidade entre os 43 candidatos. Nesta ocasião, Maria Layva, falando sobre Ida Vitale, apontou que “*su lenguaje sensorial e implicación en el cambio que ha experimentado la poesía en los últimos tiempos*”. (Layva *apud* Albarracín, 2016, n.p). A poeta considera que esses reconhecimentos são “*las ventajas de la supervivencia*” (Vitale *apud* Seoane, 2019, n.p).

Atualmente, Ida Vitale vive no Uruguai; regressou ao país em 2016, após a morte de Enrique Fierro.

3 A Geração de 45 ou a Geração Crítica

Vitale pertence à *Generación del 45* ou *Generación Crítica*, mesmo que, para ela, este grupo intelectual seja “*poco crítico. Fundamentalmente poco crítico.*” (Difilippo, 2005 *apud* Zambudio, 2019, p. 167).

O ano de 1939 foi importante para o começo deste movimento literário por dois fatores. O primeiro foi a fundação do semanário *Marcha* por Carlos Quijano. Para Villaça (2017, p. 258), as “publicações da editora Marcha, em suas várias

versões, conferiam grande ênfase a temáticas da atualidade relacionadas à política e à cultura no mundo contemporâneo”. Desse modo, *Marcha* foi um importante meio de divulgação para os artistas daquela geração. O segundo fator foi a publicação do livro *El pozo*, de Juan Carlos Onetti. Este escritor não pertenceu à *Generación Crítica*, mas, segundo Courtoisie (2015, p. 89), “*por razones de su insoslayable conciencia y proyecto escritural fue prontamente adoptado como hermano mayor por los “lúcidos” del 45*”. Sobre essa geração, o escritor Cesar di Candia (1990, n.p) comenta:

Seguramente nunca tuvo el país una generación más brillante que la llamada “del 45”. Integrada en su mayoría por escritores (aunque también contó con músicos y pintores) ejerció una rectoría intelectual que aún persiste. Publicaban revistas literarias, daban conferencias, escribían en *Marcha*, que era la nueva Biblia. Sus palabras salían como de la boca de Dios, sus opiniones eran ilevantables, sus críticas certeras.

Percebe-se a importância que o semanário ocupou na divulgação e no acesso que a população teve a esses textos. Além disso, em concordância com Rama (1969), a brevidade dos gêneros publicados trazia uma liberdade para os artistas trabalharem novas técnicas. De acordo com Torres (2015), as dificuldades de publicação encontradas e expostas pelos escritores de 45 fizeram com que eles tornassem as revistas um importante veículo de difusão literária, como as publicações de *Clinamen* (1947-1948) e *Número* (1949-1955; 1962- 1964).

O projeto de 45, como geração, apresentava pouca preocupação com o alinhamento de uma estética determinada, porém era forte o propósito de diferenciação de posturas julgadas por eles de “permissivas” e “amiguistas” dos anos 30. Diferente

de outras correntes estéticas, na *Generación Crítica* cada um procurava consolidar sua posição individual, afastando-se das gerações anteriores (Courtoisie, 2015, p. 89).

Ángel Rama em seu artigo *La Conciencia Crítica* (1969), publicado na revista *Enciclopedia Uruguaya*, explica o panorama histórico em que estes artistas estavam inseridos e argumenta por que prefere o nome *Generación Crítica*:

Hablamos de la generación que el uso mayoritario ha designado como del 45. Confieso mi entero desapego por las designaciones numéricas para los procesos socioculturales, máxime cuando, como en este caso, el número adoptado nada significa. Prefiero llamarla “generación de la crítica”, que creo supera las otras fórmulas barajadas -generación de 1939, generación de “Marcha”, etc.- al atender a su signo dominante, que tampoco debe entenderse como alusión excluyente a los ejercitantes de la crítica, sino a esta conciencia crítica definidora de una amplia multiplicidad de disciplinas y funciones intelectuales, porque esta generación de la crítica ha dado políticos, sociólogos, directores teatrales, músicos, economistas y poetas, de real significación en la cultura del país. (Rama, 1969, p. 106)

Rama caracterizava os membros desta geração como um grupo de intelectuais que estavam criticando não apenas as formas artísticas produzidas em seu país, mas também o contexto político e social do Uruguai. A *Generación Crítica* surge de um conjunto de pessoas que começam a questionar as normas artísticas preestabelecidas, os padrões sociais e culturais de seu país:

Cuando una cultura se incorpora al espíritu crítico, no deja ningún resquicio de las manifestaciones intelectuales sin contagiar de tal afán: un poema erótico, un cuadro de caballete, una novela sentimental, responden al mismo impulso que un estudio histórico, un editorial periodístico, una diagnosis sociológica,

y todos esos productos culturales se sostienen en un comportamiento humano similar, donde la operación central radica en cuestionar las formas establecidas, problematizándolas, separan no aisladamente sus partes integrantes -desintegrándolas bajo la óptica analítica para destruirlas. No es una lucha frontal en los orígenes sino una acción de guerrillas que golpea en los sectores más endebles y que sólo tardíamente alcanza -a través de la misma acción-, a concebir cuál es el plan a desarrollar y cuál es el centro caduco -el sistema- del que derivan las manifestaciones criticables. (Rama, 1969, p. 103)

Nesse artigo, o teórico aponta que a busca de uma identidade artística nacional fez com que os intelectuais – mesmo influenciados pelas vanguardas europeias – procurassem uma ruptura com o internacional e se aproximassem do nacional e da América Latina. Segundo Courtoisie (2015), foi a partir da Revolução Cubana e das grandes mudanças provocadas no continente que alguns artistas latino-americanos deixaram de olhar apenas para a Europa e passaram a enxergar a América Latina, considerada até então um território desconhecido e pouco atrativo.

Essa tentativa de construir uma arte exclusivamente nacional foi representada pelo grupo *Asir*, responsável pela publicação de obras que tematizavam a vida cotidiana e o catolicismo dominante, acentuando, assim, um nacionalismo tradicional e fazendo com que o grupo não obtivesse sucesso. O fracasso desse conjunto nacionalista conferiu a outras imagens ou movimentos a função de equilibrar o avanço cultural internacional e nacional:

Porque efectivamente, mediada la treintena que recorreremos, comienza a registrarse una aproximación a la problemática nacional por el conducto de un adentramiento latinoamericanista que ha de establecer un cambio sustancial en la tonalidad de nuestra cultura. Esa reconversión fue acelerada por la gran esperanza que abrió la revolución cubana de 1959, pero fue anterior y obedeció a causas bien locales (Rama, 1969, p. 112).

No meio dessa mudança de perspectiva, apareceram novas revistas. Em 1954, começam a ser publicadas *Nuestro Tiempo*, *Nexo*, *Tribuna Universitaria* e *Estudios*.

**Figura 1 - *La Generación del 45*
durante a visita de Juan Ramón Jiménez²**



Fonte: autor desconhecido, 1948.

Como mencionado anteriormente, Ida Vitale participou da primeira eclosão de semanários independentes, divulgando seus primeiros sonetos em *Clinamen* (1947) e participando

² Da esquerda para a direita, de pé: María Zulema Silva Vila, Manuel Arturo Claps, Carlos Maggi, María Inés Silva Vila, Juan Ramón Jiménez, Idea Vilarino, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama. Sentados: José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Zenobia Camprubí, Ida Vitale, Elda Lago, Manuel Flores Mora

da fundação de *Números*. Neles, os escritores tratavam da literatura sem se preocupar com questões sociais ou políticas. Fizeram de suas armas o que podemos chamar de literatos puros (Rama, 1969, p. 12).

Em conversa com Gerardo Carrasco (2017, n.p), Vitale reconhece a importância de ter feito parte da *Generación del 45*, porém demonstra uma visão crítica ao movimento:

Pienso que sí, que marcó la cultura, pero por otro lado la Generación del 45 tuvo una característica no muy recomendable, que fue el no interesarse demasiado en la generación anterior. Quizá haya sido un poco perdonavidas, aunque yo siempre tuve mucho respeto por Casaravilla Lemos, un poeta que hoy ya no debe existir para las nuevas generaciones. Era un contemporáneo de Juana (de Ibarbourou) pero mucho más moderno.

Compreender o contexto histórico no qual Ida Vitale está inserida ajuda a entender as possíveis relações ou discordâncias de seus textos poéticos com o momento histórico e político do Uruguai. Também nos faz refletir e questionar como uma autora que conviveu e produziu junto com nomes importantes da literatura hispano-americana, como Octavio Paz e Ángel Rama, tenha sido redescoberta apenas nos anos 2000, com a sua premiação no IX *Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo* (2009). Mesmo sendo um nome importante para a literatura hispano-americana, como Mario Benedetti, suas poesias foram traduzidas para o português apenas no ano de 2021, quando ocorreu a publicação, no Brasil, da antologia que reúne seis de seus livros, a qual “busca reparar essa ausência” (Jahn, 2021, n.p).

4 Os poemas “*Una Mujer*” e “*Fortuna*”

Em maio de 2017, a editora Tusquets divulgou a obra *Poesía Reunida*, de Ida Vitale. Os poemas “*Una Mujer*”, publicado no livro *Reducción del infinito* em 2002, e o poema “*Fortuna*”, publicado no livro *Trema*, em 2005, estão presentes nessa edição. Esses dois poemas foram selecionados para este estudo por estarem relacionados à temática feminina e realizamos esse recorte pois nos interessamos pela escrita de autoria feminina e pelo modo como as escritoras retratam as suas realidades, afastando-se da mulher idealizada pelo universo masculino. Entendemos que a autora, ao ter “a liberdade de “escrever como mulher”, torna-se sujeito de seus próprios textos e pensamentos, desfazendo, portanto, os modelos estabelecidos socialmente em torno da figura da mulher”. (Santana, 2016, p. 10). Ambos os poemas fazem parte da segunda fase da obra poética de Vitale. No artigo “*Ida Vitale: una poética de la constancia*” (2015), Rafael Courtoisie faz uma reflexão sobre a obra da poeta e apresenta como a sua trajetória se transforma conforme as mudanças históricas e políticas da época.

Courtoisie (2015) divide a obra de Vitale em duas fases. A primeira, desde seu primeiro livro, em 1949, até o seu exílio no México, em 1974. Segundo o estudioso, esse período “*muestra a una Ida Vitale alineada con los impulsos de cambio sociopolítico de los sesenta y setenta, elaborando también una “poesía de circunstancia”, un “ahorismo” al servicio de los cambios sociales que se creían inminentes*” (Courtoisie, 2015, p. 90). Na segunda, durante sua residência no México, Vitale centra sua poesia na superfície sintagmática da língua, buscando uma precisão denotativa de dicionários, enciclopédias e manuais

taxonômicos do idioma, procurando afastar o significante do significado e da rede semântica que envolve a prática social da linguagem. Na sua poesia, dentro do campo semântico, cada palavra parece ser utilizada para alcançar uma singularidade independente do sistema (Courtoisie, 2015, n.p). A obra de Vitale, principalmente na segunda parte, apresenta uma estrutura de caráter ultra linguístico, na qual cada vocábulo é afastado da corrente sintagmática em seu campo social e comunicativo para se reconstruir em um novo e individual sintagma autoral (Courtoisie, 2015, n.p).

O artigo “*Mujeres que tejen y saben en la poesía de Ida Vitale*” (2019), de Josefa Fernández Zambudio, auxiliou na leitura dos poemas trabalhados neste artigo. Em seu texto, Zambudio analisa o significado e a configuração do símbolo da mulher que tece, assim como o emprego da mitologia nas poesias de Vitale para criar a imagem de uma mulher sábia, consciente e conhecedora dos seus limites através de seu trabalho.

Segundo a pesquisadora, tecer é um jeito de construir e se relacionar com o mundo, sendo uma tarefa que se aproxima da escrita, por isso as afirmações realizadas pela poeta no campo semântico da costura podem ser compreendidas como termos metapoéticos. Além disso, a costura, historicamente, é uma maneira de as mulheres atuarem no mundo. O estudo de Zambudio auxilia na compreensão das figuras femininas na obra de Ida Vitale, como exposto no poema “*Una Mujer*”:

DURÓ largas horas convulsas
el trabajo de parto,
entre inútiles gestos ajenos
y gemidos y ruegos.
Una niña, la primera, nació.

Bordó, bordó, bordó la tela blanca,

con diminutos puntos de colores,
llenos de la alegría que ella sólo imagina.
La dolorida espalda se deforma,
los ojos ya no ven el horizonte,
sólo el obsesivo dibujo.
Al fin, concluye el quechquemartil.

Planta y arranca y desgrana, muele,
pica y revuelve,
se le arrebató el rostro,
cubren las manos cicatrices claras.
Su pelo se entresija, ya sin color
ni brillo, y sus carnes se vencen.
A veces sueña (¿qué?)
a veces piensa (¿acaso?),
casi nunca recuerda.
Es una región pronta
para acoger la muerta,
el día exacto,
como a oveja que se perdió en la noche.

(Vitale, 2017, p. 158).

Este poema constrói três momentos diferentes, separados por cada estrofe. A primeira se inicia com o verbo “*duró*”, conjugado no *pretérito perfecto simple*, indicando uma ação pontual que já foi concluída. Sendo assim, o poema conduz o leitor ao passado, a uma cena de parto que já ocorreu. Os versos “*duró largas horas convulsas/ el trabajo de parto,/ entre inútiles gestos ajenos/ y gemidos y ruegos./Una niña, la primera, nació.*” descrevem a cena do parto como um processo longo, de várias horas convulsas, e dolorido, provocando gemidos e preces. Dessa forma, o eu-lírico descreve o sofrimento ao qual a mulher é submetida para gerar uma vida. Por outro lado, também simboliza o nascimento da mulher-mãe no ato de parir.

A segunda estrofe também é iniciada por um verbo conjugado no *pretérito perfecto simple*, “Bordó”, que representa uma ação concluída. Além disso, é possível dizer que a simbologia da mulher que tece, mencionada por Zambudio (2019), está presente nos versos “Bordó, bordó, bordó la tela blanca,/con diminutos puntos de colores,/llenos de la alegría que ella sólo imagina./La dolorida espalda se deforma,/los ojos ya no ven el horizonte,/sólo el obsesivo dibujo./Al fin, concluye el quechquemitil.”. Embora a poeta não utilize o termo costurar ou tecer, há a presença do ato de bordar, que se assemelha à prática de costurar. Essa mulher, ao bordar pequenos pontos coloridos, cheios de uma alegria que ela apenas imaginava, expressa a sua subjetividade. Essa atividade aparenta ser a maneira como ela se relaciona com o mundo, um modo de recriar seu descontentamento com a realidade que está inserida.

Diferente das primeiras estrofes, a última se inicia com verbos conjugados no *presente del indicativo*: “Planta y arranca y desgrana, muele”. Desse modo, eles tiram o leitor de uma cena do passado e o conduzem para uma imagem do presente, para algo que está acontecendo. Os verbos plantar, moer, picar e mexer podem direcionar a ação para um ambiente doméstico, uma vez que o poema constrói a imagem de uma mulher que planta e cozinha seus alimentos, porém esse trabalho é doloroso, deixando cicatrizes em suas mãos. O sofrimento feminino, o sentimento de dor, angústia e tristeza é transmitido ao caracterizar essa mulher com “Su pelo se entresija, ya sin color/ni brillo, y sus carnes se vencen”. Os versos “A veces sueña (¿qué?)/a veces piensa (¿acaso?)/casi nunca recuerda” representam a subjetividade dessa mulher, que, mesmo diante de tanto sofrimento, não deixou de sonhar e pensar. O uso da interrogativa

“¿qué?” representa a possibilidade de escolhas, pois essa mulher não está parada, estagnada diante do seu sofrimento, e a pergunta “¿acaso?” mostra que ela pensa em alternativas para mudar sua realidade. Contudo, o mais importante a se destacar do verso é que ela “*casi nunca recuerda*” seus pensamentos e sonhos, porque opta por recriar sua vida dolorosa através da arte. Isso torna essa mulher forte e resiliente.

O título “*Una Mujer*” sugere ao leitor a imagem de uma única mulher, porém é possível ler cada estrofe como a representação de uma mulher diferente. Assim, as estrofes, juntas, criam a imagem de uma mulher e, lidas isoladamente, podem representar mulheres diferentes. Além disso, a Geração de 45 apresentava alguns traços que caracterizaram a produção literária da época, como o caráter intimista, atitudes e personagens do cotidiano marcados por um sentimento de angústia e desilusão e predestinados a um futuro pouco promissor. Ida Vitale se aproxima dessas temáticas no poema ao descrever a imagem de uma mulher comum que reinventa seu sofrimento através da arte.

Embora a obra poética de Vitale não represente uma literatura fora de si, alguns exemplos mencionados por Garramuño (2014) em seu texto “O passo de prosa na poesia contemporânea” dialogam com os poemas tratados neste trabalho, como “*Una Mujer*”, que, ao mencionar a maternidade e o descontentamento com a realidade, pode

singularizar no *eu* a experiência mais íntima - de exibi-la, de oferecê-la - e lançar essa experiência ao domínio comum, os livros operam um deslocamento do individual para o coletivo no qual nem experiência nem *eu* pertencem a um indivíduo em particular, conseguindo desta maneira singularizar a experiência, sem amarrar a ela noção alguma de pertencimento ou especificidade (Garramuño, 2014, p. 73).

Nesse poema, há a descrição de uma experiência particular, o parto, que também poderia pertencer a outras mulheres. O mesmo acontece quando o eu-lírico apresenta desânimo e tristeza diante de sua realidade. Desse modo, como mencionou Garramuño, há um deslocamento do individual para o coletivo, pois essas experiências, mesmo sendo uma vivência íntima, não pertencem somente ao eu-lírico, existem outras mulheres descontentes com sua situação e que também sofreram (ou sofrerão) no parto.

Conforme comenta Zambudio (2019), não há estudos específicos voltados ao feminismo e ao mito nas obras da poeta, embora isso não os torne objetos insignificantes e irrelevantes dentro de sua poética. Ida Vitale é consciente do mundo que a circunda e de sua posição social como mulher, como se pode comprovar no poema “*Fortuna*”:

*POR años, disfrutar del error
y de su enmienda,
haber podido hablar, caminar libre,
no existir mutilada,
no entrar o sí en iglesias,
leer, oír la música querida,
ser en la noche un ser como en el día.*

*No ser casada en un negocio,
medida en cabras,
sufrir gobierno de parientes
o legal lapidación.
No desfilar ya nunca
y no admitir palabras
que pongan en la sangre
limaduras de hierro.
Descubrir por ti misma
otro ser no previsto
en el puente de la mirada.*

*Ser humano y mujer, ni más ni menos.
(Vitale, 2017, p. 107).*

Nesses versos, Vitale recorre a todas as mulheres que ela não é, mostrando a liberdade que desfrutou em sua vida e que ao mesmo tempo lhe faltou. Além disso, evidencia a consequência de certas práticas, como a mutilação e o apedrejamento, e o consequente silêncio imposto (Zambudio, 2019, p. 168). Existir mutilada é perder algo de si, do seu ser, não como uma parte do corpo que é cortada, arrebentada, mas como um sentimento, uma essência do seu íntimo que lhe é tirada de uma forma bruta e sofrida. Nem sempre o corte é provocado pela própria pessoa, mas sim por outras que arrancam uma parte fundamental do seu ser. Por isso, o eu-lírico afirma “*no existir mutilada*”, porque, mesmo que isso aconteça com outras, essa realidade não é a sua. Do mesmo modo, “*legal lapidación*” também cria a imagem de dor, representando a normalização de julgamentos e ataques frequentes às mulheres.

Embora Vitale reconheça a existência de problemas relacionados ao machismo, ela garante que a temática feminista não é retratada em seus textos e afirma que nunca sofreu discriminação no Uruguai e nem em sua casa. Para ela, “*es difícil tener una actitud “agressiva” frente a un problema que se ve en la “distancia”*”. (Agência EFE, 2019, n.p).

Para entender o posicionamento de Vitale, mencionamos Heloisa Buarque de Hollanda, que, em seu ensaio “Feminista, eu?”, publicado em 2022, pela editora Bazar do Tempo, recupera momentos históricos para analisar o papel das mulheres na cultura brasileira entre os anos de 1950 e 1980. A pesquisadora mostra como várias artistas, mesmo sem ter consciência, foram fundamentais para o avanço do feminismo. Hollanda (2022), em seu texto, traz a pesquisa de Rachel Soihet, que analisa como *O Pasquim*, jornal da esquerda libertária, foi utilizado em pleno

Regime Militar para atacar a segunda onda feminista. Trazemos aqui alguns exemplos do estudo de Rachel Soihet mencionados por Hollanda (2022):

Na edição nº27, de dezembro de 1969, Millôr Fernandes na matéria intitulada “Barbarelas”, refere-se às feministas da seguinte forma: “por serem emancipadas e se terem dado assombrosamente bem na emancipação, elas resolveram que não bastava só deitar com quem bem entendem (pois o que se chama de emancipação é, em geral, deitar com quem bem entender) e resolveram também deitar filosofia. Já Paulo Francis, em 1973, se diz candidato ao Nobel de biologia, por ter descoberto “uma moça de 28 anos, bonita, normal, inteligente e que trabalha. E sabem o que mais? É virgem”. O mesmo Francis, que depois de uma malfadada entrevista com Betty Friedan para o mesmo *O Pasquim*, que acabou com xingamentos coléricos, a elogia de forma cínica: “Achei a líder feminista tão inteligente que nem parece mulher” (Hollanda, 2022, p. 27).

Esse estudo, mesmo tratando do contexto brasileiro, devido à proximidade do Brasil e do Uruguai, ajuda-nos a entender por que Ida Vitale se refere ao feminismo como uma atitude agressiva, pois, como menciona Hollanda (2022, p. 27), “as mulheres nas décadas de 1960 e 1970 que se aventuravam a se dizer feministas eram imediatamente tachadas de masculinizadas, mal-amadas, perigosas, feias e indesejáveis.”

Mesmo com o posicionamento de Vitale, compreendemos que

feministas assumidas ou não, as mulheres forçam a inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização (Tedeschi, 2016, p. 154).

No poema “*Fortuna*”, apresentado mais acima, é possível notar a presença das práticas sociais opressivas mencionadas por Tedeschi. O poema cria a imagem de uma mulher livre e constrói essa narrativa apontando que opressões impostas a outras mulheres não estiveram presentes em sua vida, mas nem por isso deixaram de existir. Ao fazer isso, o eu-lírico se volta sobre si mesmo, mas também se projeta sobre ““um outro” não muito distante, mesmo muito próximo” (Celan, 1996, p. 55), exprimindo a ideia de um coletivo.

É possível notar esses aspectos nos versos “*por años, disfrutar del error/y de su enmienda,/haber podido hablar, caminar libre, no existir mutilada,*” da primeira estrofe, na qual há a descrição de uma mulher livre para escolher e exercer determinadas práticas sociais, como falar, caminhar, frequentar igrejas e ouvir músicas. Os versos da segunda estrofe “*No ser casada en un negocio,/Descubrir por ti misma/otro ser no previsto*” demonstram a autonomia feminina na escolha do casamento e, conseqüentemente, do ambiente familiar, além de mostrarem como essa mulher descobriu sozinha que sua existência não está pautada no que é previsto; ela escolhe ser diferente do esperado e é isso que traz fortuna a sua existência.

Por fim, entendemos que no último verso, “*Ser humano y mujer; ni más ni menos*”, o eu-lírico está denunciando como a sociedade oprime e desumaniza as mulheres, colocando-as, muitas vezes, em um lugar que as afasta, inclusive, do humano. Acreditamos que esse verso também pode ser relacionado a questões feministas, pois, como mencionam Araújo e Monastérios (2011, p. 51), causas que possibilitassem “que a mulher, assim como o homem, pudesse encontrar-se e reconhecer-se como ser humano” eram defendidas por Betty Friedan, importante ativista feminista estadunidense do

século XX, mencionada anteriormente no ensaio de Heloisa (2022). Pensamos que, possivelmente, Ida Vitale, assim como muitas artistas brasileiras, pode, mesmo sem se dar conta, ter contribuído para o avanço do feminismo no seu país.

Em “*Fortuna*”, ao retratar determinadas práticas sociais que muitas não podem exercer, Vitale discute sobre a posição social ocupada pelas mulheres. Ao fazer isso, a poeta pode tornar irrelevante, como aponta Garramuño (2014, p. 63), “a distinção entre poesia intimista e subjetiva ou poesia social e objetiva”. Quando Vitale utiliza sua voz feminina para retratar problemas coletivos relacionados às mulheres, sua poesia se torna política, pois seus textos podem representar problemas sociais.

Conclusão

Este artigo trouxe a trajetória de Ida Vitale, pois conhecer a sua biografia e o contexto em que ela está inserida nos ajuda a compreender sua linguagem poética. Os poemas comentados estavam relacionados com a representação da figura feminina, por isso, buscamos mostrar como a subjetividade da autora poderia estar presente neles. Além disso, argumentamos que na sua poesia está presente a “continuidade entre o pessoal e o “geral” - ou o social -” (Garramuño, 2014, p. 62), pois Vitale não escreve apenas sobre temas femininos, ela parte do individual para o geral. É a partir da sua subjetividade feminina que os seus poemas fazem uma reflexão sobre a posição social ocupada pelas mulheres. Mesmo que não seja a intenção da autora, ao se posicionar dessa maneira, alguns de seus poemas se tornam políticos.

Referências

ALBARRACÍN, Jesús. Ida Vitale gana el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca. *El País*, 13 out. 2016. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476362177_780373.html. Acesso em: 25 jun. 2023.

ARAÚJO, Jair Bueno de; MONASTÉRIOS, Sylvia. Educação, feminismo e contracultura: o pensamento de Betty Friedan. *Revista Saber Acadêmico*, 12 jun. 2011.

CARRASCO, Gerardo. La generación del '45 quizá haya sido un perdonavidas. Entrevista a Ida Vitale. *Montevideo Portal*, 31 jul. 2017. Disponível em: <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/-La-generacion-del-45-quiza-haya-sido-un-poco-perdonavidas--Entrevista-a-Ida-Vitale-uc350374>. Acesso em: 17 jul. 2023.

COURTOISIE, Rafael. Ida Vitale: una poética de la constancia. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, n. 11, p. 87-101, 2015.

CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

DICANDIA, César. *Generación del 45 in Historia de Montevideo antiguo*. 1990. Disponível em: <http://memoriaviva5.blogspot.com/2008/07/generacin-del-45.html>. Acesso em: 25 out. 2021.

EFE. *Poeta Ida Vitale no se plantea el feminismo porque no sintió discriminación*. Pollença, España: 21 set. 2019. Disponível em: <https://www.efe.com/efe/america/cultura/poeta-ida-vitale-no-se-plantea-el-feminismo-porque-sintio-discriminacion/20000009-4069254>. Acesso em: 14 nov. 2021.

FIERRO, Enrique. Los poetas del 45. In: FIERRO, Enrique. *Capítulo Oriental 32 la historia de la literatura uruguaya*.

Montevideo and Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, p. 496- 512.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista, eu?: literatura, cinema novo e MPB*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

RAMA, Ángel. La conciencia crítica. *In*: RAMA, Ángel. *Enciclopedia Uruguaya*. n. 56. Montevideu: Editores Reunidos y Editorial Arca, 1969, p. 104-119.

SANTANA, Jaciane dos Santos. Autoria Feminina? Estudar para quê? *Revista Científica Semana Acadêmica*. Fortaleza, ano MMXVI, Nº. 000097, 30 de dez. 2016. Disponível em: <https://semanaacademica.org.br/artigo/autoria-feminina-estudar-para-que>. Acesso em: 14 de nov. 2023.

SEOANE, Andrés. Ida Vitale: La vida es sobre todo no entender. *El Español*, 19 abr. 2019. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/20190419/ida-vitale-vida-no-entender/392211695_0.html. Acesso em: 15 jul. 2023.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. *Raído*, Dourados, MS, v. 10, n. 21, p. 153-164, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/9110>. Acesso em: 16 jul. 2023

TORRES, Alejandra. Las revistas literarias y culturales de los sesenta en Montevideo: una lectura desde la crítica. *In*: CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, Universidad Nacional de la Plata, 2015.

VILLAÇA, Mariana. O semanário Marcha, Carlos Quijano e a configuração de um circuito cultural de resistência no Uruguai

(anos 1960-70). *Revista Hydra*. São Paulo: v. 2, n. 3, p. 257-272, jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/9110>. Acesso em: 16 jul. 2023

VILLARREAL, Felipe Sánchez. Ida Vitale, profundamente pájaro. *Semana*, 12 fev. 2020. Disponível em: <https://www.semana.com/libros/articulo/ida-vitale-profundamente-pajaro/80587/>. Acesso em: 16 jul. 2023.

VITALE, Ida. *Não Sonhar Flores*. Tradução de Heloisa Janh. 1.ed., Rio de Janeiro: Roça Nova, 2021.

VITALE, Ida. *Poesía reunida*. MAJOR, Aurelio (ed.). Barcelona: Tusquets, 2017.

ZAMBUDIO, Josefa Fernández. Mujeres que tejen y saben en la poesía de Ida Vitale. Murcia: *Revista Internacional de Estudios Literarios*, n.18, p.165-185. 30 nov. 2019. Disponível em: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/62274/318-Texto%20del%20art%20c3%adculo-1863-1-10-20191129.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 jun. 2023.

Notas do teatro do absurdo em *As aves da noite*, de Hilda Hilst*

Ana Cristina Steffen**

Resumo

Este trabalho visou identificar alguns dos aspectos do Teatro do Absurdo, conforme o postulado por Martin Esslin (2018), na peça *As aves da noite*, de Hilda Hilst. A obra da escritora brasileira contempla variados gêneros literários e, apesar de menos conhecida, sua atuação enquanto dramaturga foi significativa: nos últimos anos da década de 1960, a autora escreveu oito peças teatrais. Em *As aves da noite*, apresenta-se uma visão de mundo e um emprego de recursos dramáticos nos quais foram observadas diversas afinidades com os elementos do absurdo examinados por Esslin. Logo, ao aproximar o texto de Hilst às considerações do estudioso, é possível identificar reflexos do que ele aponta como uma indelével contribuição legada pelo Teatro do Absurdo.

Palavras-chave: Hilda Hilst; *As aves da noite*; teatro do absurdo; teatro brasileiro; Martin Esslin.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) Código de Financiamento 001.

** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Doutora em Letras. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2243-7679>

Notes of the theatre of the absurd in *As aves da noite*, by Hilda Hilst

Abstract

This work aimed to identify some of the aspects of the Theatre of the Absurd, according to the postulate by Martin Esslin (2018), in the play *As aves da noite*, by Hilda Hilst. The work of the Brazilian writer contemplates varied literary genres and, despite being less known, her performance as a playwright was significant: in the last years of the 60's, the author wrote eight plays. In *As aves da noite*, there is a world vision and a use of dramatic features in which we observed several affinities with the elements of the absurd examined by Esslin. Therefore, when approximating the text by Hilst to the considerations of the scholar, it is possible to identify reflections of what he points out as an indelible contribution bequeathed by the Theatre of the Absurd.

Keywords: Hilda Hilst; *As aves da noite*; theatre of the absurd; Martin Esslin; brazilian theatre.

1 Considerações iniciais

Hilda Hilst (1930-2004) teve sua obra muitas vezes menosprezada por editores ao longo de sua vida. A partir do início dos anos 2000, entretanto, sua obra passou a receber maior atenção com, primeiramente, uma reedição completa pela Globo Livros. Mais recentemente, a Companhia das Letras e a L&PM também realizaram publicações de alguns de seus textos. O crescente interesse por Hilst igualmente pode ser notado ao se pesquisar pelo seu nome no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES: de um total de 229 trabalhos indicados ao se pesquisar pelo termo “Hilda Hilst”, 163 foram concluídos em 2010 ou depois¹. Somado a isso, também é significativo o fato de a autora ter sido escolhida como a homenageada da 16ª Festa Literária Internacional de Paraty, em 2018.

A literatura de Hilst, muitas vezes lembrada mais pelas narrativas da chamada *fase obscena*, transitou por diferentes gêneros: sua atuação mais extensa foi enquanto poeta, a iniciar pelo seu livro de estreia, *Presságio*, publicado em 1950. Alguns de seus poemas, inclusive, já foram transformados em música; exemplo disso é *Ode descontínua e remota para flauta e oboé - De Ariana para Dionísio*, disco de Zeca Baleiro, em que foi musicado um dos capítulos do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974). *Fluxo-Floema*, de 1970, é a primeira obra de Hilst em prosa. A autora foi também cronista, tendo colaborado, entre 1992 e 1995, com o jornal *Correio Popular*, de Campinas (SP). Mas uma de suas facetas ainda menos conhecida é a de dramaturga. Durante cerca de dois anos, entre 1967 e 1969, a escritora criou oito peças de teatro: *A empresa (A possessa)*

¹ Busca realizada em 24 de julho de 2023.

(1967), *O rato no muro* (1967), *O visitante* (1968), *Auto da barca de Camiri* (1968), *O novo sistema* (1968), *As aves da noite* (1969), *A morte de patriarca* (1969), *O verdugo* (1969), sendo essa última laureada com o Prêmio Anchieta, uma importante distinção na época.

Nos cadernos de Hilst, disponíveis no acervo do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, conforme mapeado pela tese de Rubens da Cunha (2014), consta que a autora encaminhou cópias de suas peças para nomes como Alfredo Mesquita, Antônio Abujamra, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Autran, Teresa Aguiar, dentre outros. Nesse mesmo caderno, há uma listagem dos principais teatros de São Paulo, além de uma relação de atores e diretores de relevo naquele momento, a quem Hilda pretendia enviar seus textos dramaturgícos. Assim sendo, é notável o empenho, por ela colocado, em levar suas peças à encenação, o que veio a se concretizar em montagens realizadas não muito depois da escrita dessas obras. Tais montagens, no entanto, se restringiram a apenas algumas das peças e foram promovidas inicialmente apenas por grupos amadores; somente mais tarde grupos profissionais representaram os textos dramáticos de Hilst (Cunha, 2014). As peças da escritora seguem sendo levadas à cena ainda hoje, o que indica a atualidade de sua produção teatral. Além disso, é importante destacar que, em se tratando de encenações de sua obra, há também um número significativo de espetáculos em que foram adaptados seus romances, como *A obscena senhora D* (1982) e *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), ou até mesmo poemas e contos da autora.

Hilda Hilst, ademais, foi também uma grande leitora. Ela tinha especial apreço pela obra do irlandês Samuel Beckett (1906-1989); em uma das entrevistas presentes em *Fico besta*

quando me entendem (2013), a autora diz ser Beckett o homem a quem mais admira como escritor. Tal admiração, segundo Hilst, era motivada pela coragem que ele teve de assumir o grotesco, o quase torpe, da condição humana. Beckett, laureado com o Prêmio Nobel em 1969, é considerado um dos maiores expoentes do chamado “Teatro do Absurdo”. Essa denominação foi cunhada em 1962 por Martin Esslin, em livro homônimo, no qual ele examina peças de autores como Arthur Adamov, Eugène Ionesco e Jean Genet, além do próprio Beckett. Independentemente de ter sido ou não diretamente influenciada pela dramaturgia de Beckett, fato é que se nota a presença significativa de muitas das características apontadas na obra de Esslin no teatro de Hilst. Exemplo disso se encontra em *As aves da noite*; nessa peça, é possível identificar uma visão de mundo próxima àquela do Teatro do Absurdo, que contempla questões como a inexistência de sentido da vida, a absurdidade da condição humana e as deficiências de uma postura puramente racional. Para além disso, também é observada a utilização de alguns dos recursos dramáticos do Absurdo, como o uso de formas teatrais não verbais e uma convenção de palco que o diferencia do teatro realista. O objetivo deste trabalho, assim, é examinar de que maneira tais aspectos se apresentam nesse texto da escritora, tendo como base para esse estudo a referida obra de Martin Esslin.

2 O absurdo em *As aves da noite*

O Teatro do Absurdo, conforme Esslin (2018), pode ser identificado como um reflexo do que mais se aproximava de uma atitude representativa do que acontecia naquele momento

histórico – a segunda metade do século XX. A principal característica de tal atitude é a sensação do desaparecimento de certezas básicas e inabaláveis. Segundo o crítico, “o declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas, como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias.” (Esslin, 2018, p. 22); tudo isso, no entanto, teria sido destruído pela guerra. Em *As aves da noite*, o enredo se desenvolve justamente durante a Segunda Guerra Mundial: baseada em uma história real, a peça tem como protagonista o padre polonês Maximilian Kolbe (1894-1941). Após a fuga de um prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz, os guardas nazistas, em represália, sortearam alguns homens para morrerem no chamado “porão da fome”, um espaço fechado, onde os condenados ficavam privados de alimentação. Um dos então sorteados começou a chorar, implorando por sua vida, dizendo que tinha mulher e filhos. Vendo a cena, o padre Maximilian se voluntaria para substituir esse prisioneiro.

Na peça, além do religioso, os demais aprisionados no porão da fome são um carcereiro, um estudante de biologia, um joalheiro e um jovem poeta, situação que em si já carrega o caráter absurdo, “pois as personagens estão trancadas por acaso, não sabiam que seriam sorteadas e punidas por um ato que não cometeram, que outro cometeu, transformando-as todas em culpadas.” (Waldman, 2007, p. 25). Além disso, esses indivíduos não têm nomes próprios, sendo identificados apenas por suas profissões. Segundo Esslin, o Teatro do Absurdo tem como principal tema “a sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” (Esslin, 2018, p. 23). Desse modo, no destaque dado ao trabalho dos personagens – devido à ausência de nomes –, pode ser observado um primeiro elemento

do Absurdo. Isso porque, ao se encontrarem no porão da fome, é posta em evidência a ausência de sentido de sua condição: o carcereiro, ironicamente, está aprisionado; os conhecimentos de biologia do estudante de nada servem; o trabalho do joalheiro, com ricas pedras preciosas, não tem mais nenhum valor. O poeta, no entanto, segue declamando seus versos, mostrando assim que, dentre todas as habilidades apresentadas pelos prisioneiros, a poesia é a mais relevante em meio a um cenário de atrocidades. Ao mesmo tempo, o poeta é o primeiro do grupo a sucumbir à morte, fato que remete a reflexões como a de Theodor Adorno (2002) sobre a barbárie contida no ato de se escrever um poema após Auschwitz – precisamente o cenário em que se passa o drama.

É importante ressaltar que a mencionada sensação de angústia metafísica se apresenta de uma maneira específica no Teatro do Absurdo. Segundo Esslin (2018), um aspecto primordial desse teatro está no fato de tal angústia – bem como a expressão da ausência de sentido da condição humana e da insuficiência de uma atitude racional – se manifestar por meio de um repúdio aos recursos racionais e ao pensamento discursivo. Em outras palavras, o Teatro do Absurdo busca alcançar “uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados.” (Esslin, 2018, p. 23). Na visão de Esslin, essa proposta se opõe, por exemplo, àquelas de dramaturgos como Albert Camus e Jean-Paul Sartre que, apesar da aproximação temática com o Teatro do Absurdo, “apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído” (Esslin, 2018, p. 23). Dessa forma, o que fica evidenciada, no Teatro do Absurdo, é uma desistência de se falar racionalmente do absurdo da condição humana: em substituição, opta-se por apresentá-la tal como ela existe, por meio de imagens teatrais concretas.

Esslin também opõe o Teatro do Absurdo ao que chama de teatro de “vanguarda poética”. Segundo o autor, apesar das afinidades entre ambos, o primeiro é mais violento e grotesco, além de tender “para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco.” (Esslin, 2018, p. 25). Em outras palavras, apesar de a linguagem ainda desempenhar um papel relevante, o que acontece no palco supera ou mesmo contradiz o que é dito pelos personagens. Assim, ao se “colocar a linguagem de uma cena em contraste com a ação, ao reduzi-la a uma série de ruídos sem nexos, ou ao abandonar a lógica discursiva pela lógica poética da associação ou da assonância, o Teatro do Absurdo abriu uma nova dimensão do palco.” (Esslin, 2018, p. 349-350). Ademais, a comunicação é mostrada em estado de desintegração, como forma de ampliação satírica de seu corrente estado; Esslin explica que, naquele momento, a linguagem havia se tornado incontrolável devido à comunicação de massa – a imprensa, a publicidade – e aos discursos totalitários, tornando os indivíduos céticos em relação às mensagens a que eram expostos. Ou seja: o que lhes era dito, por variados meios, muitas vezes não passava de uma mistificação privada de qualquer sentido real. Logo, o que se buscava era a restauração da reverência do homem à palavra, o que somente poderia ser alcançado “se as frases feitas fossilizadas que dominam o pensamento [...] forem substituídas por uma linguagem viva que sirva ao pensamento.” (Esslin, 2018, p. 352). E essa busca, segundo Esslin, só pode ser alcançada quando se reconhece que a linguagem discursiva e lógica é limitada e se admite, em consequência, o uso da linguagem poética.

Em *As aves da noite*, essa linguagem em desintegração e a quebra da lógica racional discursiva podem ser observadas através das frases soltas e de falas desconexas. Um exemplo disso é a passagem que segue:

ESTUDANTE (*voz baixa, delicada*): Os insetos têm uma reprodução imaculada, você sabia? Os animais inferiores, como os insetos, têm uma reprodução imaculada...

JOALHEIRO (*debilmente*): Limpa? Limpa, você quer dizer?

ESTUDANTE: Imaculada.

JOALHEIRO: E as serpentes?

ESTUDANTE (*sorrindo debilmente*): O mal e o bem se entrelaçam como os ramos das árvores.

JOALHEIRO (*torpor*): Imaculada, imaculada. (*pausa*)

ESTUDANTE: Você tem mulher?

JOALHEIRO: Tinha. Agora não sei mais.

ESTUDANTE: E os filhos?

JOALHEIRO: Ela dizia que uma alma masculina tinha entrado no seu corpo.

ESTUDANTE: Sua mulher dizia isso?

JOALHEIRO: E quando uma alma masculina entra no corpo de uma mulher... ela nunca tem filhos, você sabia?

ESTUDANTE: Não.

JOALHEIRO: Eu nunca mais poderia tocar em nenhum corpo.

ESTUDANTE: E nas pedras? Você tocaria nas pedras?

JOALHEIRO: Olha este chão, olha. É neste chão que nós estamos morrendo, não é?

ESTUDANTE: É, neste chão.

JOALHEIRO: Nós ficamos dóceis diante da morte, não é?

ESTUDANTE: Sim. (Hilst, 2018, loc. 1055-1062).

Nesse trecho, a descontinuidade e as mudanças abruptas de temática da conversa remetem à desvalorização radical da linguagem, a qual Esslin afirma ser parte da concepção formal

do Teatro do Absurdo. Ainda que não na mesma medida do que ocorre em peças como *Esperando Godot*, de Beckett (2005), a maneira como parte significativa dos diálogos da peça de Hilst se desenvolve apresenta a característica da busca de uma linguagem outra, conforme o referido por Esslin. Faz parte ainda dessa atitude a utilização de elementos do teatro “puro”, ou seja, uma volta a formas teatrais não verbais. Para Esslin, esses efeitos teatrais puros “têm um significado profundo, muitas vezes metafísico, e expressam mais que o poderia fazer a palavra.” (Esslin, 2018, p. 283) – um exemplo desse chamado teatro “puro”, em *Esperando Godot*, é a cena com o jogo de troca de chapéus entre as personagens.

Em *As aves da noite*, essa volta a formas não verbais pode ser percebida na cena final. Nesta, os guardas entram no porão da morte e oferecem um presente ao padre: uma coroa de arame farpado. A ação traz uma clara referência à coroa de espinhos usada por Jesus Cristo durante o seu martírio. Na peça, ela se apresenta como um escárnio por parte dos guardas ao sacrifício empreendido por Maximilian para salvar o prisioneiro originalmente sorteado. A personagem recusa a coroa, dizendo não ser digno. Com isso, um dos guardas a oferece aos demais prisioneiros, que não respondem. O guarda então coloca o objeto no centro no espaço, e pede aos prisioneiros que façam um círculo em volta da coroa. Antes de sair do porão, ele diz: “Daqui por diante, senhores (*lentamente*), uma santa madrugada, um santo dia, uma santa madrugada, um santo dia, como uma roda, senhores, uma roda perfeita (*faz com uma só mão um movimento circular cada vez mais rápido*). Perfeita, infinita, infinita.” (Hilst, 2018, loc. 1199).

Na cena final também são observados outros dois aspectos que podem ser ligados ao Teatro do Absurdo. O primeiro deles é o fato de que, segundo Esslin (2018), não são oferecidos

problemas intelectuais ou soluções claras. O segundo aspecto, que se relaciona com o anterior, é a estrutura circular de muitas de suas peças, isto é, essas terminam da mesma maneira como começaram; outras peças, ainda, apenas apresentam uma intensificação crescente de certa situação que já se encontrava de início. No texto de Hilst, a roda composta pelos prisioneiros simultaneamente mimetiza o formato em círculo do drama – que inicia e termina com os personagens no mesmo espaço e circunstância –, e a repetição de um estado que segue o mesmo, do início ao fim – apenas tendo, ora mais, ora menos intensidade. A partir disso, também fica evidente a impossibilidade de basear, segundo Esslin (2018), as ações do Teatro do Absurdo em efeitos de suspense ou na espera pela solução de um problema. Enquanto em um teatro mais convencional o público está sempre a se perguntar o que irá acontecer na próxima cena, nesse, os espectadores se deparam com “ações às quais falta motivação aparente, nas quais os personagens estão em fluxo constante e nas quais os acontecimentos estão nitidamente fora do campo da experiência racional.” (Esslin, 2018, p. 357). Ainda que também possa se questionar sobre o que irá acontecer a seguir, “qualquer coisa poderá acontecer, de modo que a resposta não poderá ser elaborada segundo as leis comuns de probabilidade, ou baseadas em motivações e caracterizações que serão constantes durante toda a peça.” (Esslin, 2018, p. 358). Dessa maneira, segundo o estudioso, a pergunta mais importante a se fazer não é *o que acontecerá* depois, mas *o que está acontecendo* neste momento, e o que isso representa. Como consequência, é apresentada uma nova possibilidade de suspense dramático: a revelação gradativa do complexo esquema da imagem poética expressada. E tal esquema somente se completa quando a peça se encerra, pois aí se tem o total da imagem proposta (Esslin, 2018).

Nesta perspectiva, a cena de encerramento de *As aves da noite* é exemplar daquilo que aponta o autor. Por meio de uma forma não verbal, é dada expressão a uma imagem poética que supera as limitações de uma linguagem lógica e discursiva. O círculo formado pelos prisioneiros, para além de mimese da estrutura dramática da peça, representa a espera e a passagem do tempo às quais estão submetidos os personagens, que apenas aguardam a morte, sem nada poderem fazer para evitar seu destino. Isso porque o círculo tem, dentre suas numerosas simbologias, a do tempo. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1991), o movimento circular é imutável e perfeito, sem começo nem fim, e também sem variações. E são justamente essas características que o ligam ao tempo, definido como uma sucessão contínua e invariável de momentos, todos idênticos uns aos outros. Esse curso incessante é demonstrado no gesto que o guarda faz com a mão (segundo a rubrica que consta), e é reiterado quando o mesmo repete “uma santa madrugada, um santo dia” (Hilst, 2018, loc. 1199), aludindo à sequência de noites e dias do passar do tempo. Ademais, o fato de essa cena ser a última da peça pode ser ligado significativamente ao concluir de uma imagem poética que vinha se formando desde o início do texto, conforme Esslin aponta acontecer no Teatro do Absurdo. Ao fim, o que se tem é o último elemento do que constitui o quadro total de uma passagem de tempo. Essa passagem é constituída apenas por uma espera vazia e por uma repetição contínua em que tudo segue o mesmo, situação que será encerrada apenas com a morte – ou que, ainda, poderão ser renovadas e prosseguir, visto que possivelmente outros prisioneiros serão enviados ao porão da fome, com a mesma sorte. A partir dessa imagem, também é

possível identificar uma aproximação entre *As aves da noite* e *Esperando Godot*. Segundo Esslin,

O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera, o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. Durante toda a nossa vida, estamos sempre esperando alguma coisa, e Godot representa tão somente o objetivo de nossa espera – um acontecimento, uma coisa, uma pessoa, a morte. Além do mais, é no ato da espera que experimentamos o fluxo do *tempo* em sua forma mais pura e mais palpável. Quando estamos em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, *passamos* o tempo; mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de enfrentar a ação do próprio tempo. (Esslin, 2018, p. 47, grifos do autor).

Assim como na peça de Beckett, no texto de Hilst nada resta aos personagens, reiteramos, senão esperar. A espera, em *As aves da noite*, também é ressaltada pela impossibilidade da realização de outras atividades. Assim sendo, a passagem do tempo é implacavelmente palpável, chegando ao ponto de tornar-se visível por meio da cena que finaliza a peça. Do mesmo modo, em *Esperando Godot*, segundo Esslin (2018), vários fatos ocorrem, mas esses não se articulam enquanto um enredo. Em outras palavras, diversos quadros se entrelaçam a fim de criar o todo de uma imagem poética, constituída, não por meio de uma linha de desenvolvimento, mas de uma visão total de certa situação estática. Nesse sentido, há uma tentativa de comunicar essa totalidade, apresentando um retrato fiel da realidade da maneira como ela costuma ser apreendida por um determinado indivíduo. Assim sendo, pode-se afirmar que “o Teatro do Absurdo é o último elo de uma linha de desenvolvimento que começou com o naturalismo.” (Esslin, 2018, p. 348)².

² A partir desse apontamento de Esslin, é possível estabelecer uma ligação entre essa particularidade da configuração do enredo do

A espera passiva pela morte é uma das circunstâncias apontadas por Esslin (2018) como fundamentais da existência do homem, e que surge como um nível mais profundo da crítica social do Teatro do Absurdo: aquele ligado à “própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas.” (Esslin, 2018, p. 345). Não sendo mais aceitos os sistemas de valores acabados ou propósitos divinos, a vida passa a ser considerada em sua última e básica realidade. Essa decadência da crença religiosa é manifestada na peça de Hilst em mais de um momento; surge, primeiramente, em um diálogo entre o poeta e o padre: **“POETA (debilmente): Nosso Deus dorme há tanto tempo. MAXIMILIAN: Vigia. POETA (tom crescente): Dorme! Dorme! Dorme um sono tão fundo que as pálpebras enrijeceram. E nunca mais se abrirão.”** (Hilst, 2018, loc. 348). Em outras palavras, o que se expressa, na fala do poeta, é a morte de Deus, indo ao encontro da quebra da fé à qual Esslin faz referência. Mais adiante, o carcereiro diz a Maximilian:

Olha, toca em mim, toca em você... Você acha que Deus tem alguma coisa a ver com a gente? Com tudo isso que vai apodrecer? E se Ele tem alguma coisa a ver com a gente, Ele não é inocente, Ele sabe. (*exaltado*) De qualquer jeito ele não é inocente. Perto de nós, muito longe de nós. (Hilst, 2018, loc. 818).

O carcereiro, assim, ainda que não desacredite em Deus, mostra uma total descrença que Ele possa fazer qualquer coisa para ajudá-los, pois está distante e, mais do que isso, tem responsabilidade pela brutalidade da situação em que eles se

Teatro do Absurdo e uma peça exemplar do Naturalismo, Os tecelões (1892), do alemão Gerhart Hauptmann. Nessa, “uma série de ‘quadros’ *sem encadeamento e progressão inerente*, é ‘escolhida’ pelo autor [...] para ‘ilustrar’ as condições de desamparo e sofrimento em que se debatem os tecelões. [...] Em cada cena surgem novas figuras, de modo a não haver unidade de ação e nem sequer continuidade progressiva” (Rosenfeld, 1985, p. 95, grifo nosso).

encontram. O Teatro do Absurdo, assim, representa a expressão da busca por um caminho “para enfrentar um universo privado do que era seu centro e seu objetivo vital, um mundo privado de um princípio coordenador geralmente aceito e que se tornou desconexo, sem objetivo – absurdo.” (Esslin, 2018, p. 343). Nessa busca, se encara

o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu a explicação e o significado central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseadas na possibilidade de se conhecer leis de conduta e valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no Universo. (Esslin, 2018, p. 343).

Relacionado a isso, é fundamental o fato de o Teatro do Absurdo, em sua busca por novas formas de arte, negligenciar, conforme Esslin (2018), os elementos mais evidentes do teatro tradicional: a construção do enredo, a imitação da realidade ponderada por meio da própria realidade, as complexas motivações dos personagens. Além disso, não há uma preocupação “com a representação de acontecimentos, nem com a narração do destino ou das aventuras dos personagens, mas apenas com a apresentação da situação básica de um indivíduo.” (Esslin, 2018, p. 346). Nesses pontos, novamente *As aves da noite* revela suas influências do Absurdo: o que se tem é o recorte de alguns momentos dos prisioneiros em seu período no porão da fome. Não há uma estrutura em que se desenvolva um enredo com início, meio e fim, em seu formato mais convencional: quando a peça inicia, os prisioneiros já se encontram no porão, e, quando é encerrada, parte deles ainda estão no mesmo espaço, ainda aguardando pela morte. Além disso, pela situação em que

se encontram, não há motivações individuais que possam vir à luz; apenas o padre está na sala pela própria vontade. Os motivos de seu ato de compaixão, por outro lado, têm pouco espaço no drama. Quando questionado sobre suas razões, ele próprio parece não ter ao certo uma resposta: “Me foi dada... Uma força... Me foi dada [...]”. **ESTUDANTE:** Por Deus? (pausa). **MAXIMILIAN:** Deus... Amor...” (Hilst, 2018, loc. 348). Assim sendo, em suas falas, as reticências podem ser compreendidas como a hesitação do religioso sobre os seus reais porquês.

Essa ausência de motivação também se manifesta quando um novo personagem é introduzido no espaço. Uma prisioneira mulher, que trabalha na limpeza das câmaras de gás e de outros recintos destinados a execuções, é levada ao porão pelos guardas. A chegada da mulher provoca reflexões por parte das demais personagens:

ESTUDANTE (*debilmente*): Isso tem sentido?

CARCEREIRO (*com ironia*): O padre Maximilian acha que tem, não é? Ele vai nos dizer agora o motivo divino dessa carnificina (aproxima-se agressivo de Maximilian). Você vai me dizer nem que eu tenha que te obrigar (sacode Maximilian). Vamos Maximilian, qual é a resposta do teu Deus?

A Mulher intervém.

MULHER (*para o Carcereiro*): Você parece o demônio. Afaste-se dele.

CARCEREIRO: Qual é essa resposta? Fala! (*sacode Maximilian várias vezes*)

ESTUDANTE (*fazendo um grande esforço para afastar o carcereiro de Maximilian. Para o carcereiro*): E você acha por acaso que é fácil descobrir um sentido? Você sabe ao menos porque ela está aqui? (*com sarcasmo*) Para saber se o amor pode ser feito mesmo diante da morte? (*começa a rir mas ao mesmo tempo tem contorções de dor*) Isso teria sentido. Mas não é por isso. Ela está aqui para que a gente se pergunte exatamente isso: Por quê?

CARCEREIRO (*atônito*): Então é como um jogo.

JOALHEIRO (*impotente*): Como uma brincadeira.

CARCEREIRO (*exaltado*): As aves brincam com a gente como o teu Deus, Maximilian. Além da nossa carne e do nosso sangue, também a nossa pergunta. Para nos intrigar, hein? (Hilst, 2018, loc. 858-869).

Esse trecho, primeiramente, reitera os questionamentos a respeito de Deus e a representação de uma fé não mais inabalável diante de uma realidade bárbara. Em segundo lugar, por meio da fala do estudante, é demonstrada a ausência de sentido da presença da mulher no porão. Ela, diferentemente dos demais, não havia sido condenada. Sua presença, em um primeiro momento, é ligada a uma espécie de provocação dos guardas para que mantivesse relações sexuais com os homens aprisionados, como pode ser observado no comentário do estudante. Isso, entretanto, não se concretiza e, como também consta na fala do estudante, sua presença redundante no questionamento da ausência de sentido da mesma: “Ela está aqui para que a gente se pergunte exatamente isso: Por quê?” (Hilst, 2018, loc. 869). Essa percepção é reforçada também na última frase do carcereiro: “Além da nossa carne e do nosso sangue, também a nossa pergunta. Para nos intrigar, hein?” (Hilst, 2018, loc. 869). Dessa maneira, o surgimento da mulher pode ser relacionado não somente ao aspecto da ausência de motivação dos personagens, mas também com outro aspecto fundamental do Teatro do Absurdo: o questionamento a respeito da falta de sentido da condição humana. Conforme é posto no diálogo entre o estudante e o carcereiro, a mulher está ali para que eles se perguntem sobre o porquê de sua presença. No entanto, não há uma resposta, não há um propósito, assim como igualmente não há uma razão que justifique por que Deus os colocou na circunstância em que se encontram.

O Teatro do Absurdo, em sua busca por novas formas de arte, apresenta, segundo Esslin (2018), uma convenção de palco diferente do teatro realista. Essa distinção é parte do anteriormente referido desenvolvimento de uma linguagem poética. A busca por tal linguagem visa ultrapassar até mesmo a própria poesia, no que diz respeito ao abandono da lógica e do pensamento discursivo. Isso se torna possível pelo caráter multidimensional do palco, no qual a utilização de efeitos de luz, elementos visuais, de movimento, etc. serve à “comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos.” (Esslin, 2018, p. 349). Essa constatação vai ao encontro do proposto por Kowzan (1978): ao recuperar a trajetória dos estudos semiológicos e constatar que eles pouco ou nada se detiveram na análise de espetáculos teatrais, o autor desenvolve uma proposta a partir dessa perspectiva, na qual defende que

tudo é signo na representação teatral. Uma coluna de papelão significa que a cena se desenrola diante de um palácio. A luz do projetor destaca um trono e eis-nos no interior do palácio. A coroa sobre a cabeça do ator é signo de realeza, enquanto que as rugas e a brancura de seu rosto, obtidos graças à maquiagem, e sua caminhada arrastada, são signos de velhice. Enfim, o galope de cavalos intensificando-se nos bastidores é o signo de que um viajante se aproxima. O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação *não-linguística*. (Kowzan, 1978, p. 98, grifo nosso).

O estudioso, nessa passagem, exemplifica de que maneira se dá a união do verbal com o não verbal no espetáculo, que redundava em produzir um todo de significação. Ainda que não faça parte de seu projeto abordar a linguagem poética que, a partir disso, torna-se viável – de modo como é colocado na proposição

apresentada por Esslin –, seus postulados oportunizam explorar de que maneira ela se exprime. Kowzan (1978) identifica treze como os principais sistemas de signos utilizados em uma representação teatral: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído. Dentre esses sistemas, é possível destacar, na obra de Hilst, o cenário:

Cilindro de altura variável, dependendo da altura do teatro. Altura do interior da cela, dentro do cilindro: 1,90 m. Na cela, porta de ferro baixa, com pequeno visor. Janela à volta do cilindro recoberta de material transparente (arame, acrílico etc.). Cadeiras individuais à volta do cilindro, isoladas uma das outras por divisões.

NOTA

Idealizei o cenário de *As aves da noite* de forma a conseguir do espectador uma participação completa com o que se passa no interior da cela. Quis também que o espectador sentisse total isolamento, daí as cadeiras estarem separadas por divisões. (Hilst, 2018, loc. 229-235).

A identificação de 13 categorias, proposta por Kowzan, como o próprio autor ressalta, é arbitrária e não necessariamente contempla todos os tipos de espetáculo. Exemplo disso pode ser observado na rubrica inicial de *As aves da noite*: além do cenário, tem-se uma descrição sobre como deve ser organizada a plateia, de forma a produzir o efeito pretendido pela dramaturga. O isolamento projetado pelas divisões entre as cadeiras, para além de uma referência direta ao contexto em que se encontram os personagens, é mais um aspecto que vai ao encontro dos postulados de Esslin (2018) sobre o Teatro do Absurdo. Segundo o crítico, o indivíduo perante sua solidão perpétua, na qual alcançar

o outro é irrealizável, é outra das circunstâncias fundamentais da existência do homem, manifestada por essa dramaturgia. Esse estado de insulamento também pode ser percebido na concepção do cenário, em que se tem a cela, relativamente baixa, combinada com mais um elemento de distanciamento: o cilindro que a envolve. Kowzan (1978) afirma que a principal atribuição do cenário é representar o lugar, seja ele geográfico (praia, montanhas, etc.), seja social (bar, praça, cozinha, etc.), ou ambos (rua com vários prédios, sala com vista para a Torre Eiffel, etc.). Ademais, também pode conter a representação do tempo, relevando um determinado momento histórico, uma estação do ano, um certo horário do dia, etc. Kowzan adverte, no entanto, que o campo semiológico que envolve o cenário é vasto, e que o cenógrafo pode se servir dos mais diversos meios, dentre os quais se tem a variante que compreende a tradição teatral à qual pertence. Em *As aves da noite*, seu cenário, a cela, constitui o lugar social da peça. Mas, para além disso, também comunica uma imagem e dá expressão à linguagem poética que é parte da tradição do Absurdo. A cela, bem como o cilindro que a contorna, serve ainda como metáfora representativa do isolamento e da própria espera da passagem do tempo da qual os prisioneiros são reféns. Ademais, o cilindro ganha ainda maior significação a partir do seguinte diálogo:

ESTUDANTE: Vocês sabem... fizeram um dia uma experiência como falcão. (*pausa*)

JOALHEIRO: E daí?

ESTUDANTE: Puseram carne dentro de uns tubos de metal e fizeram o falcão engolir.

POETA (*com ironia*): Que delicadeza!

ESTUDANTE: Para investigar o processo digestivo.

CARCEREIRO: Do falcão?

ESTUDANTE: É.

CARCEREIRO: Então?

ESTUDANTE (*olhando à volta da cela*): Os tubos eram fechados nos dois lados por umas telinhas de arame.

JOALHEIRO: Por quê?

ESTUDANTE: Para deixar passar qualquer suco do estômago.

CARCEREIRO: E depois?

ESTUDANTE: O falcão era obrigado a engolir esses tubos mas depois punha prá fora.

CARCEREIRO: Vomitava?

ESTUDANTE: É.

JOALHEIRO: Esses tubos... com carne?

ESTUDANTE: Não. Somente os tubos.

CARCEREIRO (*apreensivo*): E a carne? (pausa)

ESTUDANTE (*sorrindo*): A carne se dissolvera. (pausa) A carne... se dissolvera.

CARCEREIRO: Você está bem certo?

ESTUDANTE: Sim. Dentro dos tubos só ficava um fluido.

MAXIMILIAN (*com firmeza*): Mas “nós” temos alma.

CARCEREIRO (*voz alta*): Alma, Maximilian, só você é que tem. (Hilst, 2018, loc. 401-408).

Os tubos, engolidos pelo falcão, são afins ao cilindro que envolve o cenário. Logo, se avista na carne decomposta na digestão da ave, a carne dos próprios prisioneiros; essa também se encontra em processo de dissolução, por meio da espera pela morte, na qual, dia a dia, os corpos dos personagens se tornam mais debilitados devido à privação de alimento. Somado a isso, o resultado final do experimento com o falcão³ revela que, da carne por ele digerida, nada restou. Tal informação, conforme pode ser inferido, leva à reflexão do carcereiro a respeito do destino de seu próprio corpo e, mais importante, de sua alma, após a morte. Se nada restou da carne dentro dos tubos de metal, então nada

3 É relevante observar, também, que a águia, uma ave de rapina próxima ao falcão, era um dos símbolos nazistas. Assim, pode ser identificada uma analogia entre o falcão que digere a carne e o regime totalitário que destrói os prisioneiros. Adicionalmente, também se tem o fato de que as “aves da noite”, que dão nome à peça, dizem respeito à denominação usada pelo poeta para referir-se aos guardas nazistas.

restará dele também. O padre antecipa esse raciocínio, ao qual contraria, afirmando que eles têm alma, diferentemente da carne nos cilindros. O carcereiro, no entanto, permanece convencido de que o único com alma, ali, é Maximilian, conforme expressa na última fala da citação. Essa passagem, assim, é outro elemento que apresenta a descrença em certezas amplamente aceitas e o declínio da religiosidade: nessa cena, a figura do carcereiro, principalmente, põe em dúvida a crença cristã de uma vida que segue após a morte. Dessa maneira, mais uma vez *As aves da noite* demonstra sua proximidade com o Teatro do Absurdo.

3 Considerações finais

Apesar de *As aves da noite* não seguir estritamente todos os traços do Teatro do Absurdo, a influência dessa dramaturgia, no texto de Hilda Hilst, é perceptível. Essa ressalva, no entanto, pode ser associada ao que Martin Esslin afirma em “Além do Absurdo”, capítulo final de sua obra: o Teatro do Absurdo deixou uma autêntica e permanente contribuição ao vocabulário da expressão dramática. Assim sendo, os dramaturgos pós-Absurdo – como é o caso de Hilst – “podem empregar esses mecanismos com liberdade, seja isoladamente, seja em uma variedade infinita de combinações, somados àqueles que lhes foram legados por outras convenções dramáticas do passado.” (Esslin, 2018, p. 371). Ademais, outro fator que confirma o vínculo entre a peça estudada e o Teatro do Absurdo é, para além do encontro com as características elencadas por Esslin, a possibilidade de aproximação com *Esperando Godot*, obra de referência dentro dessa tradição.

A atitude radical em relação à linguagem, um dos aspectos que Esslin destaca no Teatro do Absurdo, também se apresenta

em *As aves da noite*. Essa particularidade surge principalmente por meio das falas inconstantes e das mudanças abruptas nas temáticas dos diálogos. Mesmo não se manifestando de maneira tão acentuada quanto nas peças estudadas por Esslin, é notória a ressonância desse recurso dramático. Ligado a isso, tem-se o uso do recurso do não verbal; ainda que limitado apenas à cena final, o círculo formado pelos prisioneiros tem um papel fundamental para a expressão da linguagem poética indicada por Esslin como componente essencial do Teatro do Absurdo. Para além disso, essa cena também tem a função de completar o quadro total daquilo que o drama pode comunicar, em acordo com o que o estudioso defende acontecer no Absurdo.

Motivada em grande parte pela Segunda Guerra Mundial, a principal atitude da última metade do século XX, segundo Esslin, refletia-se em um sentimento de que certezas outrora estáveis haviam desaparecido. Dentre essas, se manifestava a decadência da fé religiosa. Tais circunstâncias, para o autor, eram justamente as que emergiam no Teatro do Absurdo. Na peça de Hilst, esse declínio da crença em Deus é reiterado repetidamente por meio de falas de diferentes personagens – até mesmo através daquelas do sacerdote, que demonstra hesitação acerca dos motivos de seu sacrifício. Esse é um dos principais fatores que contribuem para a construção de uma noção de *falta de sentido* da condição humana, central no Teatro do Absurdo. Não há motivos que expliquem a situação em que os personagens se encontram; eles são somente corpos dos quais nada restará – assim como se deu com a carne dentro dos tubos de metal, digerida pelo falcão.

Essa hipótese interpretativa ganha maior força pela forma como a autora descreve o cenário. Partilhando da compreensão

de Kowzan de que a encenação se vale simultaneamente da palavra e de outros sistemas não-linguísticos, Hilst elabora uma construção pouco usual do espaço, em que os personagens se encontram duplamente aprisionados: pela cela e pelo cilindro. Ao mesmo tempo, o cenário, especialmente devido à presença desse último componente, participa do sentido de angústia metafísica que se apresenta. A combinação de elementos verbais com a multidimensionalidade do palco, dessa forma, redundando em transmitir uma complexa imagem poética – alinhada aos postulados de Esslin –, na qual se escrutina as mais primordiais questões da condição humana perante uma sociedade em fragmentação.

Apesar dos diferentes atributos do Teatro do Absurdo, aqui encontrados em *As aves da noite*, este trabalho não pretendeu esgotar, e não esgotou, as aproximações possíveis. Exemplo disso é o papel do grotesco, presente na obra de Hilst, e traço relevante no Absurdo, segundo Esslin. Ao se constatar tal limitação desta pesquisa, em contrapartida, mais uma vez é reforçada a conexão entre as peças abordadas por Esslin e a da escritora paulista. E, tendo em consideração que a autora era admiradora declarada de Beckett, é aceitável se presumir que essas afinidades talvez não sejam coincidências e, por isso mesmo, possam e devam ser exploradas em próximos artigos.

Referências

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 45-61.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES CAPES. [Principal]. Brasília, [2020]. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>!. Acesso em: 24 jul. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CUNHA, Rubens. *O voo solitário da dramaturgia de Hilda Hilst*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY. [Hilda Hilst]. Paraty, [2018]. Disponível em: <https://www.flip.org.br/homenageado/hilda-hilst/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

HAUPTMANN, Gerhart. *Os tecelões*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

HILDA HILST. [Principal]. Campinas, [2020]. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

HILST, Hilda. *Teatro completo volume 1: As aves da noite seguido de O visitante*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018. E-book.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacob; NETTO, José Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 93-123.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

WALDMAN, Berta. Sobrevoando Auschwitz: As aves da noite. *Arquivo Maaravi*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 24-30, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/13900>. Acesso em: 28 out. 2020.

A quebra do horizonte de expectativas sobre as obras literárias de mulheres negras caribenhas

Jhonnatas dos Santos Sousa*

Alcione Correa Alves**

Cristiane Viana da Silva Fronza***

Resumo

Este estudo buscou, por meio de pesquisa bibliográfica, satisfazer o objetivo de relacionar a experiência de quebra do horizonte de expectativas – sobre obras de mulheres negras caribenhas – ao conceito de estereótipo, discutido por Homi K. Bhabha. Especificamente, pretendeu-se refletir sobre o horizonte de expectativas e a experiência do leitor; compreender o conceito de estereótipo por Homi K. Bhabha; e por fim, associar o conceito de estereótipo à experiência de quebra do horizonte de expectativas sobre as literaturas de mulheres negras caribenhas. Esta pesquisa justifica-se à medida que as discussões são capazes de gerar reflexões acerca dos sistemas de manutenção dos lugares de dominação presentes na sociedade. Para o embasamento teórico, dentre outros, utilizou-se Lélia Gonzalez (2020), Grada Kilomba (2019), Winnie Bueno (2020a) e o autor Bhabha (2013). Concluiu-se ser possível trabalhar a compreensão acerca do horizonte de expectativas e como a experiência do leitor nos

* Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduado em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa, Francesa e suas respectivas literaturas (UFPI). Pesquisador de Literaturas Americanas no Núcleo de Pesquisa Teseu. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4471-6898>

** Professor associado na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutor, mestre e graduado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenador do Projeto de Pesquisa e Extensão Teseu, o labirinto e seu nome. dedicado ao tema das construções identitárias nas literaturas Americanas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8405-430X>

*** Doutora em Letras pela Universidade do Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Mestrado Acadêmico em letras e Especialização em Literatura pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Especialização em Literatueria Africana, Indígena e Latina pela Faculdade Facuminas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9638-5352>

ajuda a ler autoras negras, além de identificar experiências de subordinação empregadas a essas sujeitas. Foi possível entender a experiência de quebra do horizonte de expectativas sobre as literaturas de mulheres negras, compreendendo que o estereótipo possui o poder de modificar nossa concepção literária. A quebra de horizonte sobre autoras racializadas é um plano de fundo para entender que a perspectiva racial e de gênero está relacionada ao discurso discriminatório, o qual é fortalecido pela estratégia do estereótipo. Esse entendimento nos auxilia na compreensão de como lemos e interpretamos autoras negras.

Palavras-chave: literaturas negras caribenhas; literaturas Amefricanas; estereótipo; decolonialidade.

La rupture de l'horizon des attentes sur les œuvres littéraires des femmes noires des caraïbes

Résumé

Cette étude a cherché, par la recherche bibliographique, à atteindre l'objectif de relier l'expérience de rupture de l'horizon des attentes – sur les œuvres de femmes noires des Caraïbes – au concept de stéréotype, discuté par Homi K. Bhabha. Plus précisément, il s'agissait de réfléchir sur l'horizon des attentes et de l'expérience du lecteur; comprendre le concept de stéréotype par Homi K. Bhabha; et enfin, associer le concept de stéréotype à l'expérience de l'horizon des attentes sur les littératures des femmes noires des Caraïbes. Cette recherche se justifie au fur et à mesure que les discussions sont en mesure de susciter des réflexions sur les systèmes de maintenance des lieux de domination présents dans la société. Pour le fondement théorique, entre autres, on a utilisé Lélia Gonzalez (2020), Grada Kilomba (2019), Winnie Bueno (2020a) et l'auteur Bhabha (2013). Il s'est avéré possible de travailler

sur la compréhension de l'horizon des attentes et comment l'expérience du lecteur nous aide à lire les auteures noires, en plus d'identifier les expériences de subordination employées à ces sujets. Il a été possible de comprendre l'expérience de briser l'horizon des attentes sur les littératures de femmes noires, comprenant que le stéréotype a le pouvoir de modifier notre conception littéraire. L'horizon sur les auteurs racialisés est une justification pour comprendre que la perspective raciale et de genre est liée au discours discriminatoire, qui est renforcé par la stratégie du stéréotype. Cette compréhension nous aide à comprendre comment nous lisons et interprétons les auteures noires.

Mots-clés: littératures noires des Caraïbes; littératures africaines; stéréotype; décolonialité.

Introdução

Enfant des tropiques
fille d'esclaves suis-je
ce n'est pas une plainte
ni une lamentation
c'est un cri
(Bogard, 2013, n.p.)

No desenvolvimento dos estudos no âmbito do Grupo de Pesquisa “Teseu, o labirinto e seu nome”, da Universidade Federal do Piauí (UFPI), pudemos iniciar os estudos sobre decolonialidade e teoria feminista negra, os quais proporcionaram conhecer dois conceitos que serviram de base para as trajetórias de pesquisa: o conceito de estereótipo, apresentado por Homi K. Bhabha e o conceito de imagens de controle pesquisado por Patricia Hill Collins, difundido por Winnie Bueno (2020). Ambas as teorias nos auxiliam na compreensão do porquê de algumas obras literárias quebrarem o nosso horizonte de expectativas durante sua leitura.

Esta pesquisa justifica-se a partir de uma experiência durante a prática na disciplina de “Literaturas de Língua Francesa”, ministrada através do curso de Letras Português e Francês da UFPI. Dentro dessa disciplina, foram apresentadas literaturas que contrariavam o pensamento comum sobre literaturas em língua francesa. Esperavam-se autores como Gustave Flaubert, Victor Hugo, Charles Baudelaire. No entanto, foram apresentadas literaturas de mulheres negras caribenhas, até então desconhecidas por grande parte da turma.

Nessa conjuntura, foram reveladas obras como *Le cri*, de Jeanie Bogart (2013); *Le voyage en Haïti*, de Mireille Jean-Gilles (2004); *Contes de l'enfance aveugle*, de Jacqueline

Beaugé-Rosier (2007); *Je suis martiniquaise*, de Mayotte Capécia (2003); *Yanick Lahens, écrire sans masques*, de Yanick Lahens (2015), dentre outras. Essas obras foram escolhidas partindo do pensamento de Lélia Gonzalez (2020) sobre Amefricanidade. O termo é apresentado pela autora como sendo uma categoria que, de forma democrática, permite (dentro de suas implicações políticas e culturais) “ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular).” (Gonzalez, 2020, p. 134-135). Nesse sentido, o conceito de Amefricanidade tem o objetivo de unificar as diferentes partes da América, proporcionando uma identidade que evite hierarquizar um em detrimento do outro, partindo de um pensamento afrocentrado.

Ao iniciar as leituras e as reflexões dessas obras, houve a experiência de sermos surpreendidos com as produções. É possível que essa ação tenha sido despertada partindo de suposições ao iniciar as leituras – por se tratar de obras escritas por autoras negras – criando, dessa forma, concepções sobre seu teor. Entretanto, essas obras se mostraram diferentes do esperado. Houve, portanto, uma quebra do horizonte de expectativas que desencadeou um efeito inesperado durante as leituras.

Possivelmente, essa vivência de quebra do horizonte de expectativas sobre as obras dessas sujeitas estivesse relacionada com os estereótipos sobre essas mulheres. Compreendendo isso, nos inspiramos em bell hooks ao afirmar que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias.” (hooks, 1989, p. 42 apud Kilomba, 2019, p. 28). Portanto, partindo dessa

vivência buscou-se compreender essas realidades literárias, compreendendo que “Nomear é tomar posse.” (França, 2020, p. 82). Buscaremos, dessa maneira, refletir que a impessoalidade nos ajuda a esconder a violência simbólica e epistemológica de um pretense sujeito suposto saber que legitima e autoriza a nossa fala, partindo de uma fala fria, neutra, rigorosa, criteriosa. E esse não é o nosso objetivo (França, 2020, p. 82).

Como objetivo geral, buscou-se relacionar a experiência de quebra do horizonte de expectativas – sobre obras de mulheres negras caribenhas – ao conceito de estereótipo discutido por Homi K. Bhabha. Especificamente, pretende-se refletir sobre o horizonte de expectativas e a experiência do leitor; compreender o conceito de estereótipo por Homi K. Bhabha; e associar o conceito de estereótipo à experiência de quebra do horizonte de expectativas sobre as literaturas de mulheres negras caribenhas.

Quanto à metodologia, o estudo foi direcionado partindo de uma pesquisa de cunho exploratório. Buscou-se fazer um delineamento entre teoria e fatos que, por sua vez, refere-se ao planejamento e à organização da pesquisa a partir de fontes bibliográficas (Gil, 1999). Para esta pesquisa foi adotada, por meio de Goldenberg (2004), a abordagem qualitativa, visando compreender os indivíduos e seus contextos, focando nas especificidades e significados do fenômeno pesquisado a partir de uma perspectiva decolonial por meio de Anibal Quijano (2005). Neste sentido, “o fazer decolonial é justamente um desfazer colonial. Desfazer gêneros, estereótipos, pré-conceitos, etnocentrismos e vicissitudes fortemente arraigados em nosso ser.” (França, 2020, p. 82). Assim como o autor, consideramos de suma importância o fazer decolonial, entendendo que o paradigma se caracteriza por deixar grandes marcas na sociedade.

Para o embasamento teórico, dentre outros, utilizou-se Aguiar e Bordini por meio do seu livro intitulado “Literatura: a formação do leitor” (1988), Hans Robert Jauss (1994) e Lima (1979). Também se utilizou Lélia Gonzalez (2020), Grada Kilomba (2019), Winnie Bueno (2020a) e o autor Homi K. Bhabha (2013). Dessa forma, buscaremos refletir a partir de obras de crítica literária, autores que trabalham o pensamento feminista negro e textos que possam nos auxiliar na construção do sujeito leitor.

Essas questões iniciais são ponto de partida para buscar entender situações que se arrolam dentro do campo literário. Tendo isso em mente, surgiu a seguinte questão: seria possível utilizar um conceito que, ao lado do horizonte de expectativas, auxilie a compreender essa experiência de quebra da nossa concepção como sujeitos leitores? Há a hipótese de que a compreensão do objeto de pesquisa pode avançar se juntarmos, ao horizonte de expectativas, o conceito de estereótipo, ajudando a compreender a leitura de escritoras negras, assim como para refletir outras experiências de subordinação.

1 A quebra do horizonte de expectativas sobre autoras negras caribenhas

Buscou-se, nesse primeiro capítulo, apresentar e refletir o conceito de horizonte de expectativas a partir de questões raciais. Deve-se compreender que o método recepcional, no âmbito literário, realça a confrontação entre o familiar e o novo, bem como entre o seu distanciamento no tempo e no espaço. O processo de compreensão da literatura não se finaliza no texto, ao invés disso, se desenvolve na leitura por meio da postura

adotada pelo leitor. Isso não significa que a obra não possua autonomia, apenas reafirma a participação do sujeito leitor no processo de recepção textual (Aguiar; Bordini, 1988). É possível que essa participação tenha uma grande influência do horizonte de expectativas que o leitor possui sobre autoras(es) negras(os), tornando necessária a discussão sobre esta categoria.

O horizonte de expectativas inclui convenções estético-ideológicas que permitem a produção/recepção de um texto. A interpretação da obra não se finaliza apenas ou por meio do texto, mas se constrói através das experiências do leitor atreladas ao texto. De acordo com Stuart Hall, “[...] a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado [...] ‘em processo’.” (Hall, 2000, p. 106). Ou seja, é o entrelaçamento de expectativa e experiência, onde encontra-se o intraliterário, presente implicitamente na obra, e o extraliterário, apresentado a partir do leitor (Jauss, 1994).

Para Regina Zilberman, existem princípios constitutivos do horizonte de expectativas no qual o autor/leitor produz a interpretação da obra. São eles: social, intelectual, ideológico, linguístico e literário. O primeiro, social, se relaciona à posição do indivíduo na sociedade; o intelectual se liga com seu espectro social e sua formação educacional formal; o ideológico está associado aos valores empregados, podendo ser em seu meio social ou fora dele; o princípio linguístico está ligado ao padrão expressivo associado à gramática normativa de acordo com seu nível de instrução educacional e meio social; o literário vai depender das experiências de leituras realizadas, de suas preferências e das obras que lhe foram apresentadas (Zilberman, 1982, p. 103 *apud* Aguiar; Bordini, 1988, p. 83).

A noção de horizonte é tão importante e complexa que pode, inclusive, acionar fatores de ordem afetiva que, por sua vez, podem acarretar adesões ou rejeições a certos tipos de leituras, tema importante ao se tratar de autorias amefricanas. No contexto da ação de produção/recepção, há uma integração entre os horizontes de expectativas do autor, expressas na obra, e do leitor, que transfere as suas expectativas ao texto. A identificação “[...]pode, sempre, ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. [...] a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência.” (Hall, 2000, p. 106). Essa dinâmica pode desencadear um estranhamento entre ambos possibilitando, ainda, que essa relação sirva de parâmetro para análise da obra (Aguiar; Bordini, 1988).

Para Jauss (1971), a distância estética seria a diferença existente entre as expectativas e a forma precisa de uma nova obra. Essa lacuna entre a expectativa e a obra pode dar início a uma modificação do horizonte do leitor. No entanto, essa modificação não significa, necessariamente, que as experiências pessoais do leitor que influem sobre a obra irão mudar, ao invés disso elas podem ser reafirmadas (Jauss, 1971, p. 77). Portanto, as obras podem ser valorizadas na medida em que produzem alterações ou mesmo ampliação do horizonte de expectativas do leitor. Assim, a experiência de leitura pode vir a confrontar os padrões já aceitos por ele e possibilitar uma nova experiência (Aguiar; Bordini, 1988, p. 83). Verifica-se ainda que o confronto pode determinar a identificação ou o distanciamento do leitor com a obra literária.

É importante lembrar que as convenções sociais e culturais a que os leitores foram expostos influenciam no processo de

recepção. Assim, se o texto reafirma os valores e normas do leitor, não haverá alteração do seu horizonte de expectativas. Em contrapartida, se a obra se distancia do que é esperado pelo leitor, este a repele por exigir uma interação conflituosa com seu parâmetro de valores e referências (Aguiar; Bordini, 1988). O texto pode apresentar-se distante do horizonte de expectativas do leitor e isso pode gerar um estranhamento inicial. Observa-se que a familiaridade com a obra é um fator importante na sua análise, tendo em vista que certas obras, gêneros ou autoras não são tão difundidas quanto outros. A falta de contato com certos textos põe em questão a análise da composição estética da obra, assim como da visão ideológica e de mundo do leitor.

É inegável que, mesmo com o avanço das discussões acerca dos estudos raciais¹, ainda há a supressão do pensamento negro nas Universidades. “As identidades, os pensamentos, as culturas negras, neste recorte, seriam uma das que sofreram e tem sofrido as consequências deste processo, com o apagamento, o silenciamento e, por vezes, a estereotipização.” (Couto; Jovino, 2022, p. 81). Isso se dá porque, dentre algumas possibilidades de abordagem ao tema, existe (nossa hipótese) um processo de silenciamento e ocultamento do pensamento de mulheres negras.

O horizonte de expectativas é repleto de substratos que o incorporam. “Esse horizonte é o do mundo de sua vida, com tudo que o povoa; vivências pessoais, culturais, sócio-ideológicas e normas filosóficas, religiosas, estéticas, jurídicas, ideológicas.” (Aguiar; Bordini, 1988, p. 87). Esse texto nos ajuda a compreender que o processo de leitura tende a começar antes

¹ Para complementar a leitura, sugerimos o livro intitulado *Olhares Negros: Raça e Representação* da autora bell hooks – edição produzida pela Editora Elefante (2019). Sugere-se também a exploração da obra de Angela Davis, particularmente, *Mulheres, raça e classe* – uma edição da Boitempo (2016). Temos também Raquel Barreto, que traz inúmeras reflexões em sua tese de mestrado intitulada *Enegrecendo o Feminismo ou Feminizando a raça: Narrativas de Libertação em Angela Davis e Lélia González* – Puc-Rio (2005).

mesmo do contato do leitor com o texto, isso se dá, justamente, pelas vivências do leitor que orientarão sua expectativa sobre a obra.

De acordo com Winnie Bueno (2020b, n.p.), “a gente teve durante um período muito significativo de tempo, nas próprias lógicas de produção da academia, uma supressão do pensamento feminista negro, o silenciamento, o ocultamento [...]”. Ainda segundo a autora, essa supressão não se constitui apenas na ocultação, mas também “por uma inserção controlada” (Bueno, 2020b, n.p.), inserindo apenas algumas obras nas emendas. Essa afirmativa nos leva a refletir sobre a representação de autoras negras dentro das esferas de ensino e em meio às discussões acadêmicas. Dessa forma, “[...] a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui.” (Hall, 2000, p. 106). O fato é que sua falta de representação garante a manutenção dos lugares de dominação já estabelecidos e, conseqüentemente, destina o outro ao lugar de ocultamento.

Para Castro e Bamba, “[...] aquela obra que corresponde à expectativa do seu espectador, corresponde portanto ao horizonte de expectativa” (2014, p. 3), considerando sua familiaridade e, dessa forma, sua maior aceitação. Nesse sentido, partindo de seu horizonte de expectativas, o leitor analisa a obra a fim de aceitá-la ou recusá-la. Após esse contato com o novo, seu horizonte tende a ser ampliado por meio da nova experiência. Contudo, “se a obra se distancia tanto do que é familiar que se torna irreconhecível, não se dá a aceitação e o horizonte permanece imóvel.” (Aguiar; Bordini, 1988, p. 87). Por isso, segundo Castro e Bamba (2014), é importante refletir sobre a

temática do horizonte de expectativas pois, assim, possibilita-se o rompimento com o discurso hegemônico que vigora e incita a manutenção do pensamento do sujeito leitor.

Para uma melhor compreensão sobre o tema, introduziremos, a seguir, a discussão sobre a influência do estereótipo na construção do horizonte de expectativas sobre autoras negras amefricanas.

2 O estereótipo e o colonialismo

Neste capítulo, buscou-se compreender o conceito de estereótipo por Homi K. Bhabha (2013), para que possamos associar o conceito à experiência de quebra do horizonte de expectativas sobre as literaturas de mulheres negras caribenhas. De forma a desenvolver reflexões sobre a temática, o autor indobritânico nos ajuda a avançar nos estudos literários através de suas discussões acerca do discurso colonial.

O tema é importante, nesta pesquisa, para compreender a perspectiva de violências a sujeitas(os) racializadas(os) e como isso está relacionado às suas produções literárias. “Tal é, segundo creio, o momento do discurso colonial. É uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas de hierarquização racial e cultural.” (Bhabha, 2013, p. 119). Assim, a passagem nos leva a construção de uma possível estrutura (horizonte de expectativa-silenciamento-estereótipo) que nos auxiliará no decorrer da pesquisa.

Adentrando no conceito de estereótipo, partimos do pensamento de Homi K. Bhabha, em seu livro intitulado *O local da cultura* (2013). Trabalharemos, particularmente, o

terceiro capítulo de sua obra, ‘Estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo’. Sendo assim, inicialmente, o autor nos sugere o que seria o referido conceito: “Os sujeitos do discurso são construídos dentro de um aparato de poder que contém, nos dois sentidos da palavra, um ‘outro’ saber – um saber que é retido e fetichista e circula através do discurso colonial como aquela forma limitada de alteridade que denominei estereótipo.” (Bhabha, 2013, p. 134).

Nessa perspectiva, quando falamos de estereótipo estamos nos referindo a sujeitos que são fixados, por meio de discursos, dentro de moldes e que são encarados como sendo “o outro”. O termo “fixado” toma aqui um sentido importante pois, a partir dele, conseguimos compreender uma estrutura basilar que serve para a construção e manutenção dessa ideia de estereótipo. Para Bhabha, “o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação.” (Bhabha, 2013, p. 130). Assim, para além da ideia de falsa representação, o estereótipo utiliza dessa perspectiva de fixação como meio garantidor de aprisionamento do outro. Em outros termos, essa falsa representação se solidifica negando qualquer outra diferença e representatividade do Outro, exceto a da imagem estereotipada.

Todavia, sua fixidez não significa falta de repetibilidade pois, nesse sentido, “como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos.” (Bhabha, 2013, p. 133-134). Por conseguinte, demanda-se que ele seja reafirmado inúmeras vezes, garantindo sua fixação por meio da

recorrência. Esse estereótipo está intimamente relacionado à construção e manutenção de estruturas de poder que podemos relacionar ao colonialismo, em suas diversas manifestações.

Acerca do colonialismo, Bhabha (2013) nos apresenta sua compreensão sobre o assunto. De acordo com o autor, para compreender o poder colonial, inicialmente, é necessário não subordinar suas representações a um julgamento normatizante, pois isso tiraria o seu caráter verdadeiro. O discurso colonial pode ser compreendido como “aquela ‘alteridade’ que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade.” (Bhabha, 2013, p. 118-119). Essa fantasia cria desdobramentos sobre como sujeitos são enxergados na sociedade até hoje, fortalecendo discursos preocupantes quanto à construção da identidade de determinados sujeitos.

Não há como discorrer sobre o colonialismo sem adentrar no campo político, econômico e cultural; menos ainda, sem mencionar a exploração de diferentes povos. De acordo com Quijano (2005), a globalização é o resultado de um longo processo de colonização que teve início ainda na constituição da América e, também, por meio do capitalismo colonial/moderno e eurocêntrico. O resultado disso pode ser notado pelo padrão de poder estruturado. Ainda segundo o autor:

Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, de uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. (Quijano, 2005, p. 117)

Por conseguinte, o trecho nos leva a refletir que a ideia de poder e dominação é articulada a partir de classificações raciais – divergentes do padrão eurocêntrico – e que estão intimamente ligadas ao período de dominação colonial. De acordo com o autor, “a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados [...]”. (Quijano, 2005, p. 117). E em que nos ajuda essa passagem do autor? A compreender a construção da ideia de raça e como ela se entrelaça com o processo de colonização e, conseqüentemente, às marcas “identidade social” que esse sistema colonial deixou em diversas esferas da sociedade, inclusive na educação e nas artes, a exemplo da literatura. Corroborando com essa perspectiva, Lélia Gonzalez traz a seguinte explicação:

Sabemos que o colonialismo europeu, nos termos com que hoje o definimos, configura-se no decorrer da segunda metade do século XIX. Nesse mesmo período, o racismo se constituía como a “ciência” da superioridade eurocristã (branca e patriarcal), na medida em que se estruturava o modelo ariano de explicação que viria a ser não só o referencial das classificações triádicas do evolucionismo positivista das nascentes ciências do homem, como ainda hoje direciona o olhar da produção acadêmica ocidental. (Gonzalez, 2020, p. 129)

Essa reflexão nos auxilia na compreensão de uma perspectiva de categorização social que estava relacionada com a ideia de raça. Dessa forma, dentro da classificação eurocristã, mulheres, negros, ou qualquer outro que não estivesse dentro dos padrões arianos era inferiorizado perante a classificação social. Não obstante, essa ordem alcançou as produções acadêmicas, criando, dessa forma, uma hierarquia científica.

Dialogando com Lélia Gonzalez, Quijano afirma que

na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. (Quijano, 2005, p. 117).

Dentro dessa perspectiva de classificação social, nota-se alguns segmentos com maior destaque do que outros – raça – no contexto de produção e exposição de conhecimento, havendo projetos avaliados a partir de sua associação com as hierarquias, lugares e papéis preestabelecidos desde o processo colonial (Quijano, 2005).

De acordo com Bhabha (2013, p. 117), “a fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal”. Para o autor, essa representação de fixidez sugere rigidez, imutabilidade, assim como desordem e degeneração. Encontramos ainda, dentro desse discurso colonial, o estereótipo que emerge como seu principal método para o alcance da estratégia discursiva do colonialismo. A ambivalência contribui com a validação do estereótipo colonial, pois, dessa forma, ela garante que o estereótipo se repita, em diferentes conjunturas e discursos, durante a História. Além disso, ela se embasa na diferença e na marginalização e estabelece um efeito de verdade. Esse efeito garante ao estereótipo o excesso que o fortifica. Em suma, essa ambivalência corrobora para o discurso discriminatório, seja ele racista, sexista, periférico, seja metropolitano (Bhabha, 2013).

A partir de Lélia Gonzalez, podemos compreender esse discurso discriminatório como uma estratégia que possui duas faces, a “exploração/pressão” (Gonzalez, 2020, p. 130). Para

a autora, “verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados.” (Gonzalez, 2020, p. 130). Nesse contexto, o discurso discriminatório, racista e sexista, é utilizado como ferramenta de superioridade internalizada desde o processo de colonização que culmina em garantir a exploração e a opressão.

Conforme Bhabha (2013), por meio do discurso colonial, deve-se focar na compreensão dos processos de subjetificação. Esses, por sua vez, garantem-se por meio do discurso do estereótipo, possibilitando, assim, sua existência. Ao julgar a imagem estereotipada, deve-se estar consciente de sua eficácia e, ainda, de seu papel na construção do sistema por meio de posições de poder e dominação. Esse sistema também é responsável pela construção do sujeito da identificação colonial. Além disso, “a construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas da diferença – raciais e sexuais.” (Bhabha, 2013, p. 119). Essa ação explicita a fundamentalidade de refletir que o corpo, na perspectiva racial e de gênero, está relacionado ao discurso discriminatório e que este é fortalecido pela estratégia do estereótipo empregado ao outro (Bhabha, 2013, p. 118-119).

Dentro deste contexto, Grada Kilomba explana que “o sujeito negro torna-se não apenas a/o ‘Outra/o’ – o que diferente, em relação ao qual o ‘eu’ da pessoa branca é medido –, mas também ‘Outridade’ – a personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do sujeito branco.” (Kilomba, 2019, p. 37-38). Dessa maneira, o discurso estereotipado só nos demonstra que é, acima de tudo, uma estratégia de poder que está relacionada com o colonialismo, ambos forjados no racismo e sexismo. Refletir sobre essa relação de poder nos auxilia na compreensão de

como lemos e interpretamos autoras negras. Sabendo disso, entenderemos melhor como essa perspectiva se relaciona com o leitor no capítulo seguinte.

3 A influência dos estereótipos raciais na leitura de autoras amefricanas

Neste capítulo, objetiva-se associar o conceito de estereótipo à experiência de quebra do horizonte de expectativas sobre as literaturas de mulheres negras caribenhas. Essa associação não busca afirmar ou determinar as diversas sensações vivenciadas pelos leitores, apenas se apresenta como uma forma de provocar reflexões sobre a experiência de ler autoras amefricanas. Oliveira e Alves (2016), por meio de seus estudos, nos auxiliam na tentativa de evidenciar a importância de pensar estratégias de resistência de sujeitas(os) em subalternidade, assim como a refletir sobre a construção da identidade dessas(es) sujeitas(os); no nosso caso, autoras negras.

Toda nova leitura pode despertar vivências variadas no leitor – capaz de modificá-lo ou surpreendê-lo – a depender, também, de sua abertura ao novo. De acordo com Aguiar e Bordini (1988, p. 87), “essa tarefa de ruptura do texto não se viabiliza se não houver uma contrapartida do sujeito, ou seja, se ele não se dispõe a ter seu universo estável abalado de alguma forma e não percebe nesse alargamento a realização de algo desejado ou intuído”. Essa, talvez, seja uma prática que demandaria mais ação do leitor e não tanto da força de impacto da obra.

Entretanto, esse leitor possui, certamente, um horizonte de expectativas sobre os mais variados autores, gêneros e obras literárias. Nesse sentido, Aguiar e Bordini (1988) nos

apresentam alguns fatores que possibilitariam a transformação do horizonte de expectativas do leitor, sendo um dos fatores a “ruptura”. Ela apresenta-se como consequência do distanciamento crítico do leitor por conta de seu horizonte cultural. Nesse sentido, seu horizonte cultural se encontra distante das propostas que novas obras suscitam, tais como, podemos sugerir, as obras amefricanas.

Entretanto, o distanciamento ou desconhecimento acerca das obras de autoras negras não determinaria, em tese, qual seria o seu horizonte de expectativas sobre elas. Sendo assim, o horizonte de expectativas do leitor se construiria a partir das suas experiências de vida, do seu conhecimento de mundo, bem como de suas ideologias e crenças. “Vivemos uma contemporaneidade contaminada essencialmente pela visão eurocêntrica. [...] nos organizamos em bases eurocentradas e vamos impondo [...] à sociedade de maneira geral.” (Couto; Jovino, 2022, p. 77). Nessa perspectiva, é possível que o estereótipo sobre as autoras amefricanas seja construído a partir de um pensamento de racismo estrutural, desencadeado e nutrido a partir de um colonialismo que ainda impera por diversos meios, incluindo o meio acadêmico e literário.

É possível que o horizonte de expectativas sobre autoras negras seja quebrado após sua leitura, pois espera-se um determinado segmento literário com certas narrativas de escrevivência, com algumas pautas políticas e sociais, ou mesmo a descredibilização de seu conteúdo temático (qualidade estrutural). Não seria improvável que essas expectativas estivessem relacionadas aos estereótipos raciais e de gênero empregados sobre suas autoras. De acordo com Bhabha,

o processo pelo qual o “mascaramento” metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática – sempre as mesmas histórias sobre a animalidade do negro, a inescrutabilidade do cule ou a estupidez do irlandês têm de ser contadas (compulsivamente) repetidamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez. (Bhabha, 2013, p. 134, grifos do autor)

Sendo assim, o estereótipo não seria uma mera coincidência de perspectiva literária e sim uma forma de manutenção da estrutura que impera nas sombras do conceito, culminando na repetibilidade do estereótipo e fixando o termo aos sujeitos racializados. Por conseguinte, o racismo e o estereótipo caminham lado a lado construindo amarras sobre sujeitas racializadas. Bhabha (2013, p. 137) afirma que “a diferença do objeto da discriminação é ao mesmo tempo visível e natural – cor como signo cultural/político de inferioridade ou degeneração, a pele como sua identidade natural”. Portanto, o horizonte de expectativas firmado a partir de uma ideia de cor como signo cultural/político determinará como essas literaturas amefricanas serão recepcionadas, correndo o risco de serem discriminadas ou degeneradas.

Nessa seara, Grada Kilomba pode nos ajudar a refletir com o auxílio da famosa história de Anastácia, mulher escravizada obrigada a usar uma máscara durante o seu processo de escravização. Uma ferramenta utilizada para punir e silenciar. Entretanto, a autora nos faz refletir que essa máscara de silenciamento não é meramente um fato do passado, mas é “um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos.” (Kilomba, 2019, p. 33). Mas como isso nos auxilia a pensar a leitura de autoras negras? Kilomba

nos ajuda a responder essa questão ao afirmar que a máscara “simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘Outras/os’.” (Kilomba, 2019, p. 33).

A exclusão ou a não disseminação de obras negras contribui para o apagamento e silenciamento de autoras racializadas. Nessa direção, “a máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer.” (Kilomba, 2019, p. 43). Pensar sobre como, quando e quem se lê é um ato de resistência.

É decerto muito doloroso quando vemos que provavelmente essas leituras não são plurais e não contemplam a todos. “Tal visão perpassa e, por vezes, limita, oprime, apaga quem podemos ser, como podemos pensar e agir, ou seja, nossos movimentos de viver e existir na universidade e fora dela.” (Couto; Jovino, 2022, p. 77-78). É necessário repensar o que é literatura clássica, literatura essencial ou mesmo literatura acadêmica.

Bhabha (2013, p. 130) afirma que o estereótipo constrói sua dominação como “uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma”. Essa articulação, ao reconhecer a recusa da diferença, tem suas raízes no colonialismo eurocêntrico que ainda exclui autoras racializadas da esfera das discussões literárias e acadêmicas. “O discurso racista estereotípico, em seu momento colonial, inscreve uma forma de governamentalidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício do poder.” (Bhabha, 2013, p. 141). A literatura ultrapassa aspectos puramente estruturais e abarca panoramas sociais importantes para compreender que certas concepções não correspondem

à realidade e que, por vezes, está envolta em uma camada de preconceitos ou, conforme Bhabha, de inúmeros estereótipos.

Pensando sobre os estereótipos empregados e as consequências disso, Winnie Bueno nos auxilia a compreender a opressão empregada sobre autoras negras:

As mulheres negras precisam, assim, resistir ativa, contínua e clandestinamente à opressão do meio social em que vivem, materializada em imagens que geram não apenas desvalorização simbólica, mas também discriminação no acesso a oportunidades e ao pleno gozo de direitos fundamentais. (Bueno, 2020a, p. 14-15)

Desse modo, mulheres negras desempenham um esforço ainda maior para alcançar o reconhecimento devido a seus projetos. “Trata-se de ideias que informam práticas, estabilizadas em instituições, que reiteram padrões de comportamento destinados a pôr as mulheres negras em situação subalterna.” (Bueno, 2020a, p. 15). Há, dessa forma, a privação de acesso e a desvalorização de seus trabalhos em todas as esferas da sociedade, o que torna difícil a divulgação e o consumo de literaturas negras.

Glissant (2005) nos ajuda a pensar um mundo em que nossos modelos de compreensão não sejam aplicados sobre os outros, que busquemos construir esse mundo com a diferença. “Não necessito mais ‘compreender’ o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele. Nos dias de hoje, o direito à opacidade seria o indício mais evidente da não barbárie.” (Glissant, 2005, p. 86). Partindo dessas reflexões, é possível associar o horizonte de expectativas sobre autoras racializadas aos estereótipos empregados sobre elas na sociedade desde o processo colonial.

Considerações finais

A partir da experiência de leitura de autoras negras em língua francesa na universidade, foi possível vivenciar experiências únicas de apreciação. Esta pesquisa se torna importante à medida que as discussões são capazes de gerar reflexões acerca dos sistemas de manutenção dos lugares de dominação presentes na sociedade, incluindo o universo literário. Nesse sentido, refletir sobre a quebra do horizonte de expectativas sobre a obra literária de mulheres amefricanas se torna essencial, pois, conforme planejado, foi possível, por meio de fontes bibliográficas, relacionar tal experiência de quebra do horizonte de expectativas ao conceito de estereótipo discutido por Homi K. Bhabha e expandir as discussões para as questões raciais e de gênero.

A partir da delimitação dos objetivos específicos, foi possível trabalhar a compreensão acerca do horizonte de expectativas e como a experiência do leitor nos ajuda a ler autoras negras, além de identificar experiências de subordinação empregadas a essas sujeitas. Especificamente, Homi K. Bhabha nos auxiliou a entender e identificar os estereótipos. Dessa forma, o estereótipo se apresenta como um mecanismo empregado por meio de diferentes discursos e que é fixado dentro de um sistema hierarquizante. Isso nos leva a entender que o conceito não se consolida apenas na falsa representação do outro, mas utiliza-se dessa perspectiva de fixação como meio garantidor de aprisionamento, negando, assim, a diferença.

Entretanto, para além do conceito de estereótipo podemos compreender a força do colonialismo e a sua forma de manutenção das estruturas de poder. Percebe-se que essas estruturas se relacionam com as classificações raciais

estritamente ligadas ao período de dominação colonial. Foi possível também, ao que se propôs, entender a experiência de quebra do horizonte de expectativas sobre as literaturas de mulheres negras, pois o estereótipo possui o poder de modificar nossa concepção e percepção literária. Além do autor, pesquisas como as de Lélia Gonzalez e Grada Kilomba trouxeram contribuições importantes acerca dos estudos feministas negros, demonstrando que aspectos raciais estão relacionados à recepção das obras literárias de autoras negras.

Compreendemos que autoras como Jeanie Bogar, Mireille Jean-Gilles, Jacqueline Beaugé-Rosier, Mayotte Capécia e Yanick Lahens acabam, por vezes, sendo lidas através de um olhar repleto de estereótipos raciais que desprestigiam suas obras e as colocam em lugares de subalternidade. Nessa perspectiva, somos capazes de compreender que a ideia de raça se relaciona com o processo de colonização, conjecturando cicatrizes nas esferas culturais. Por conseguinte, Grada Kilomba nos auxiliou a compreender que há um silenciamento e uma hierarquia científica que desprivilegia autoras racializadas e suas produções acadêmicas.

Observa-se, portanto, que no contexto de produção e exposição de conhecimento há projetos sendo avaliados a partir de lugares e papéis preestabelecidos desde o processo colonial. Nesse contexto, o discurso discriminatório, racista e sexista, é utilizado como ferramenta de superioridade internalizada desde o processo de colonização.

A quebra de horizonte sobre autoras racializadas foi essencial para entender que a perspectiva racial e de gênero está relacionada ao discurso discriminatório, o qual é fortalecido pela estratégia do estereótipo. Esse entendimento nos auxilia na compreensão de como lemos e interpretamos autoras negras.

Seria interessante observar, conforme Glissant, um campo literário onde “[...] as literaturas que se perfilam diante de nossos olhos e que já podemos pressentir, serão adornadas com todas as luzes e com todas as opacidades da nossa totalidade-mundo.” (Glissant, 2005, p. 86). Nesse contexto, Glissant apresenta-se otimista em relação a uma realidade almejada, mas que dificilmente será alcançada em sua totalidade. Não por falta de qualidade dos trabalhos produzidos, mas porque a literatura se apresenta não somente por meio de seus aspectos estruturais, mas também por seu caráter social capaz de apresentar concepções que, por vezes, estão carregadas de preconceitos.

Como desdobramento posterior à presente pesquisa, tem-se a pretensão de introduzir uma nova categoria que venha agregar ao conceito de estereótipo, que é a de “imagens de controle”, a qual é uma categoria do pensamento feminista negro de Patricia Hill Collins, apresentada por Winnie Bueno (2020a). Decerto, essa é uma pesquisa que demanda um longo desenvolvimento e deve ter implicações metodológicas em pesquisas futuras, não havendo o objetivo de se concluir neste trabalho, mas devendo ser desenvolvida em outros projetos.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. BORDINI, Maria da Glória. Literatura. *A formação do leitor*. Alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BEAUGÉ-ROSIERS, Jacqueline. Contes de l'enfance aveugle. In: *ÎLE en île*, 26 juin 2007. Disponível em: <http://>

ile-en-ile.org/jacqueline-beauge-rosier-conte-de-lenfance-aveugle/. Acesso em: 18 jul. 2023.

BOGART, Jeanie. “Woman”, “Le cri” et “A la foli”. In: *ÎLE en île*, 13 mai 2013. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/jeanie-bogart-trois-poems/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020a.

BUENO, Winnie. *Imagens de Controle – Uma categoria analítica do pensamento feminista negro*. 1 vídeo (1h53min30seg). Santa Maria: UFSM, 21 out. 2020b. Publicado por Pró-Reitoria de Extensão UFSM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4mPUVq2MjI8>. Acesso em: 18 jul. 2023.

CAPÉCIA, Mayotte. Je suis martiniquaise (extraits). In: *ÎLE en île*, 07 janv. 2003. Disponível em: <http://ile-en-ile.org/mayotte-capecia-je-suis-martiniquaise/>. Acesso em: 18 jul 2023.

CASTRO, Katarina Kelly Brito. BAMBÁ, Mahomed. A Quebra do Horizonte de Expectativa em Do Começo ao Fim e em Mistérios da Carne. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., Foz do Iguaçu. *Anais [...]*. Foz do Iguaçu: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/trabalhos.htm>. Acesso em: 01 ago. 2023.

COUTO, Lígia Paula; JOVINO, Ione da Silva. Colonialidade do ser. In: MATOS, Doris Cristina Vicente da Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo de (org.). *Suleando conceitos e linguagens: decolonialidades e epistemologias outras*. Campinas: Pontes Editores, 2022. p. 77-82. Disponível em: <https://repi.ufsc.br/node/202>. Acesso em: 31 jul. 2023.

FRANÇA, Fagner Torres de. Metodologias Decoloniais: um museu de grandes novidades? *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, p. 77-88, jul./dez., 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/11699>. Acesso em: 21 jul. 2023.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2005.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133. Disponível em: https://tonaniblog.files.wordpress.com/2019/03/tomaz-tadeu_identidade-e-diferenc3a7a.pdf. Acesso em: 31 jul. 2023.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *La historia literaria como desafio a la ciencia literaria*. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich et al. *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya, 1971.

JEAN-GILLES, Mireille. Le voyage en Haïti. In: ÎLE en île, 22 oct. 2004. Disponível em: <https://ile-en-ile.org/mireille-jean-gilles-le-voyage-en-haiti/>. Acesso em: 18 jul. 2023.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios*

de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAHENS, Yanick. Yanick Lahens, écrire sans masques – escribir sin máscaras. In: Lachansondelacigale. [S.l.], 18 août 2015. Disponível em: <https://lachansondelacigale.wordpress.com/2015/08/18/yanick-lahens-ecrire-sans-masques-escribir-sin-mascaras/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

OLIVEIRA, Jonata. ALVES, Alcione. Teseu, o labirinto e seu nome: Como Homi K. Bhabha poderia nos ajudar a compreender uma passagem de Moi, Tituba Sorcière..., de Maryse Condé?. Múltiplos Encontros: Linguagens. *Caderno de Letras*, n. 27, p. 91-108, jul.-dez., 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/cadernodeletras/article/view/8840>. Acesso em: 18 jul. 2023.

QUIJANO, Anibal. A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 18 jul. 2023.

Textos criativos

Um teto mais amplo: um diálogo com Virginia Woolf sobre a experiência feminina na academia do sertão nordestino brasileiro

Joana Dávila Jovino Farias*
Jorge Luiz Adeodato Junior**

Resumo

Este trabalho é uma experiência em escrita criativa que toma por base o ensaio *Um teto todo seu* ([1929]2014), de Virginia Woolf, originalmente publicado em 1929. Alguns de seus questionamentos principais acerca dos aspectos da experiência e da presença feminina dentro do meio acadêmico foram incorporados e redimensionados para um contexto distinto – o de uma jovem brasileira, nordestina, e recém-ingressa em uma pequena Faculdade de Letras em uma universidade pública no sertão norte do país. Em uma dinâmica previamente proposta por autores como Coetzee, em *Diário de um ano ruim* (2008) e Elizabeth Costello (2004), neste ensaio ficcional, a voz presente no texto é a da criação e da experiência feminina, porém, por entre as linhas do texto, surgem palavras que insistem em ditar e orientar caminhos do trabalho e do pensamento, costurando discursos e visões que revelam sobre as rotações de poder dentro do ambiente acadêmico. A separação das seções em pequenos eixos temáticos é fruto de uma tentativa ensaística de rotacionar as dificuldades quanto à posição da intelectualidade feminina em uma Inglaterra de quase um século atrás ao nordeste brasileiro contemporâneo. Para além de destacar a relevância da escrita de Woolf na atualidade, o texto elabora

* Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Graduanda do curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú. Professora de Língua Inglesa na rede pública e privada do interior do Ceará. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-1552-8686>

** Universidade Estadual Vale do Acaraú, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutorando em Teoria da Literatura (PPGL-UFPE) e mestre em Estudos da Tradução (POET-UFC). É tradutor e professor do curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7339-8481>

acerca de visões sobre as perspectivas da literatura brasileira e do ensino superior no país em um cenário marginalizado, levantando questionamentos e reflexões sobre os caminhos percorridos pelas mulheres que desejam se inserir no meio literário.

Palavras-chave: literatura; academia; experiência feminina; perspectivas acadêmicas; nordeste brasileiro.

A much larger room: a dialogue with Virginia Woolf on a young woman's experience in Northeast Brazil academia

Abstract

This work is an experiment in creative writing based on the essay *A room of one's own* ([1929]2014) by Virginia Woolf, originally published in 1929. Some of its main inquiries regarding aspects of the female experience within the academia have been incorporated and recontextualized into a distinct setting – a young woman from Northeast Brazil, who has recently enrolled in a small Faculty of Literature at a public university from her country. By a textual dynamic previously proposed by authors such as Coetzee in his *Diary of a bad year* (2008) and Elizabeth Costello (2004), in the framework of this fictional essay the main voice in the text is that of a feminine creative experience. However, between the lines, words that insist on dictating and guiding pathways of work and thought emerge, interweaving discourses and perspectives that shed light on power dynamics within the academic environment. Sections were divided into discrete thematic axes as a result from an essayistic endeavor to transpose the challenges concerning the status of female intellectuality from a nearly

century-old England to contemporary Northeast Brazil. This text elaborates on perspectives concerning Brazilian literature and higher education in a marginalized scenario, raising questions about paths undertaken by women aspiring to enter the literary field.

Keywords: literature; academy; feminine experience; academic perspectives; Brazilian northeast.

I.

Ao começar este projeto, que de início mal projeto era, tive grande relutância em aceitar que poderia desfrutar de uma escrita mais voltada à criatividade que tanto pedi. É assim: agora que tenho, que posso, não sei como usar ou o que fazer com o que me é concedido. Escrever aqui para vocês hoje, assumindo minha fala em primeira pessoa, foi de considerável dificuldade para mim. Fugir de uma linguagem acadêmica e de todas as regras impostas a nós desde que fui admitida na instituição, hoje, me parece... vulgar? No entanto, enquanto maturava ideias de como começar este texto, percebi que o fato de uma mulher inserida em um curso – superior! – de Letras não ter a coragem de cruzar a linha e fazer a conexão entre a escrita acadêmica e a ficcional toca, de diversas maneiras, questões às quais gostaria de me direcionar aqui.

Isso talvez ocorra pelo fato bastante simples de eu me ver já de antemão impedida de me aproximar de algo que teorizamos todos os dias aqui dentro da teoria literária. Por questões de gênero, talvez, a ficção, até enquanto teoria, nos parece distante. Me parece distante. Soa como caso, e a leio como lenda.

É dessa maneira, unindo mulheres, ficção e todas as dificuldades que ainda hoje há nessa relação, que olho para o ensaio em que gostaria de me inserir.

II.

A figura de quem tratarei aqui, até onde sei, não teve empecilhos para usar da construção de uma narrativa para trazer

suas ideias políticas e sociais à tona. Entretanto, é claro, ela é talvez uma das maiores escritoras modernistas de que se tem notícia, e eu sou só uma estudante do oitavo período. Mas, acima de tudo, tal como ela, eu sou uma mulher que deseja escrever. Por isso, gostaria de tratar Virginia aqui como uma colega, assim como todas as mulheres que tivemos o prazer de ver escrever, ou atuar em qualquer outra arte – e ainda as que quase o foram, ou não conseguiram. Jamais saberemos.

Nesse sentido, quando Virginia Woolf se propôs a palestrar em 1928 nas Universidades de Newham e Girton sobre mulheres na ficção, ela escreveu o ensaio que veio a se tornar *Um Teto Todo Seu* ([1929]2014), que julgo ser o mais importante sobre o tema. No ano em que estamos, em 2023, a obra completa 95 anos, e considero se tratar de um texto imprescindível para o desenvolvimento pessoal e acadêmico de inúmeras mulheres; assim julgo porque o foi para mim. A meu ver, deveria ser o livro de cabeceira de todas as que se dispõem a adentrar no meio das letras: escrevendo ficção, ou atuando na universidade, estudando e pesquisando sobre a área. Há quase cem anos, Virginia escreveu essa obra e, ainda hoje, me colocando como sua colega em tantos sentidos, afirmo que muito do passado permanece no presente.

De início, não ignoro ou desrespeito as conquistas da luta de gênero ao longo das décadas, e jamais negaria que é muito mais fácil ser uma mulher hoje do que no início do século XX; no entanto, apesar de anos de manifestos e reivindicações, ainda sinto grande distância do real progresso. Isso me ocorre nas pequenas coisas, é a sutileza do cotidiano que grita a mim sobre as limitações e opressões que ainda vivem nas entrelinhas do contrato social em muitas esferas, mas aqui, gostaria de destacar a acadêmica. É quando coloco meus pés na universidade que

sinto a contradição: se por um lado anseio pela escrita e pela teoria literária (que, em meu dia a dia, encontro apenas na academia), por outro me deparo com um grande desestímulo, não somente para escrever como para pesquisar. Sentir na pele o retrocesso me alarma quanto à necessidade de me inserir no que foi dito por Virginia, reinventar seu texto, que seja; reinventar, pois por mais que eu seja acometida por um impedimento, ainda sou capaz de me identificar com suas palavras ali escritas.

Mas a troco de quê? Caminho dos portões de entrada da minha universidade até a ala do Curso de Letras e minha sala de aula, passo por mulheres vendendo um café da manhã. Tenho consciência das muitas outras que passaram longe de serem ilustradas no manifesto de Woolf, ou de sequer ter acesso à literatura.

III.

É assim que me encontro, confrontada pela minha identidade e pelo que desejo alcançar, não somente para mim, mas também para que outras o façam no futuro. Por isso a necessidade de escrever: não apenas para externar sentimentos individuais, mas principalmente para repassar, revisar as ideias de Virginia; tal qual ela, pautar gênero e ficção, trazer os temas ao Brasil e ao Nordeste do século XXI e, talvez, levantar questionamentos antigos que permanecem realidade para muitas mulheres que não foram contempladas no ensaio de quase cem anos atrás.

A ideia de escrever sobre o tema tomou-me em crescente, ao longo de toda a minha experiência dentro da universidade. No decorrer dessa jornada, o texto inicial se metamorfoseou inúmeras vezes até se tornar o que é hoje. Essa metamorfose

se deu pois sempre surgiam pensamentos intrusivos que, de início, não identifiquei como um fator problemático dentro do espaço acadêmico, mas que, ao adquirir maturidade, foi se tornando mais perceptível. Um desses fatores é a presença quase nula de mulheres no corpo docente do meu Curso de Letras ministrando disciplinas de Literatura em Língua Inglesa. Apesar do grande respeito e admiração por meus professores, que muito me instruíram e contribuíram para o enriquecimento da minha formação, não posso me ausentar de questionar a falta de figuras femininas dentro de um espaço que eu mesma gostaria de ocupar. Ora, se olho ao meu redor e vejo tantas colegas mulheres, como nenhuma sequer está à frente de uma sala de aula discutindo conosco Mary Shelley, Jane Austen, Sylvia Plath, dentre outras? O que afasta as mulheres da literatura? A resposta para esses questionamentos talvez esteja atrelada a sintomas seculares. Basta observar vivências e preencher lacunas.

Falar de *Um Teto Todo Seu* (2014) é falar, além de gênero e literatura, sobre os recursos da narrativa; mas, um leitor desavisado pode se perguntar: o ensaio não fala sobre mulheres e ficção? Onde entra a narrativa nesse caso, a não ser que como tópico de discussão? Ora, é aí que se salienta o brilhantismo de Virginia. Eu mesma não teria condições de redimensionar as questões do ensaio à realidade brasileira, senão como mera análise crítica do texto *Um Teto Todo Seu* (2014), não fosse a perspicaz estratégia erigida por Woolf que, para embasar seus argumentos, constrói sua tese enquanto ficção. A autora cria para si mesma uma personagem e um enredo, que depois de sentir a opressão ao ser impedida de frequentar o *campus* de uma universidade por ser mulher, tem como objetivo encontrar a verdadeira marca de seu gênero na ficção – em uma pesquisa desempenhada dentro da literatura, ou

ela mesma escrevendo literatura. Fazendo isso, ela não somente toca na questão feminina, como também na sua importância e influência para o cenário literário durante os séculos.

É interessante notar como Virginia brinca com as referências históricas, não somente para causar identificação com seu leitor à época, mas também para se valer disso como ferramenta de sua narrativa e ilustrações para os seus argumentos. Mas, se Virginia era Mary Beton (Ou Seton, ou Charmichael), então, quem sou eu? Eu sou uma só, em minha própria e singular individualidade, mas na escrita quero ser todas, pois é na mulher comum, do cotidiano, que quero teórica e criativamente tocar aqui, aquelas que, em sua maioria, não tiveram as mesmas oportunidades que eu; aquelas que não podiam na época de Virginia e continuam não podendo agora. Assim, abraçando a metalinguagem de Woolf, seguiremos.

IV.

Lá estava eu, entrando em contato com Virginia Woolf pela primeira vez. Sempre tive mais afinidade com as obras modernistas, e depois de ler Lispector e Plath, a sucessão natural me pareceu Woolf. Ponderei por começar com *Mrs. Dalloway* ([1925]2017) ou até mesmo *Orlando* ([1928]2019), mas o que ouvi sobre *Um Teto Todo Seu* (1929[2014]) me chamou mais atenção. “É sobre feminismo” disseram; tive então curiosidade para começar por esse livro. Abri na primeira página e me deparei com Virginia falando diretamente a mim, citando Jane Austen e as irmãs Brontë, dentre todas as citadas, as únicas com as quais eu havia tido contato até então. Perguntei-me se seria aquele livro um dossiê dos grandes feitos de escritoras inglesas;

não precisei passar mais do que poucas páginas para descobrir que não. Aquilo se dava não apenas pelo fato de aquela não ser a intenção de Virginia, mas porque, como eu descobriria posteriormente, se fôssemos listar todas as escritoras inglesas que de fato alcançaram a relevância, o seu texto não poderia se alongar por muitas páginas, não porque não havia mulheres competentes na literatura produzida no Reino Unido, mas por razões muito mais profundas, que ficam evidentes ao longo da narrativa.

E se a lista de escritoras inglesas não seria longa o bastante, imaginemos então, a de escritoras brasileiras. Encontraríamos nomes, resistência, inclusive de mulheres lutando no Brasil pós-escravidão; no entanto, esses exemplos foram impedidos de pavimentar o caminho para que hoje não houvesse empecilhos. Ainda que haja um número muito maior de escritoras atualmente, é inegável que mulheres que não podiam escrever antes, ainda não podem hoje. E talvez por razões análogas. As correntes que nos prendem, ao menos enquanto imagem ficcional que ora tenho a liberdade de criar, são semelhantes.

Ser mulher, cearense, oriunda do interior, criada em núcleo católico e conservador já constrói para mim uma barreira nesse aspecto, mesmo dentro da academia. Mas... sou branca, e com condições de estar aqui. Meus muros são altos, mas não maiores que os de outras.

V.

Enquanto lia o ensaio de Virginia e seus intertextos, sentia como se um fator novo se abrisse para mim. Sua personagem não tratava escancaradamente de feminismo, mas todos os sutis

impedimentos e pequenas opressões que a autora vai inserindo aos poucos na trama me pareceram familiares.

Por quais razões isso se daria? Como problemas sociais de uma narrativa de quase um século atrás poderiam dialogar com o presente de uma localidade tão distante daquela em que foi produzida? Bom, o mero fato de pouco ter se ouvido falar de questões de gênero em um município do sertão do Ceará enraizado em uma religiosidade conservadora diz muito enquanto possível resposta. Nesse sentido, minha origem já foi por si só uma corrente difícil de ser quebrada: a criação católica e intolerante do interior daqui não é uma exceção, e essa cultura mostra suas consequências em toda a região – incluindo a academia. Estar dentro da universidade e me defrontar com esse contexto atrasado é o que me faz ansiar por buscar colocar esse tema em pauta, pois, se, ainda que privilegiada, sinto as barreiras de pertencer ao sexo feminino, me pergunto como estão as que não podem sequer desfrutar de meus privilégios.

A personagem de Virginia compara as condições da renomada universidade, com ingresso permitido apenas a homens, com as da universidade para mulheres. Além da clara segregação, vemos uma certa negligência: não valia a pena investir no futuro feminino? E agora, as coisas estariam diferentes? Onde é que sinto a similaridade com a realidade que Virginia ilustra?

No texto “Desigualdade de gênero da área científica ainda é realidade no cenário atual” (2022), estima-se que a presença feminina no início da jornada acadêmica é de 60%, no entanto, cai para 25% nas formações posteriores. É nesse ponto, inserida no meio acadêmico e almejando pesquisar literatura, que me vejo, para além do campo ficcional, na personagem de Woolf. Faltaria

algo a nós mulheres para não termos o mesmo destaque dentro da academia que homens? As mulheres que ouviram as palestras de Virginia eram inferiores? Não, em definitivo. Mas, esses questionamentos se tornam ainda mais reveladores se levarmos em consideração as mulheres que nem sequer podem ter acesso à universidade – marginalizadas e duplamente oprimidas, por gênero e cor.

VI.

Ainda que o fator da mulher seja algo que fala diretamente comigo, outro ponto que me toca é a escrita e a ficção. Dessa forma, me deparo com um trecho quando, ainda no capítulo introdutório, após estabelecer um panorama sobre a mudança da imagem da mulher após a Primeira Grande Guerra e seu impacto na literatura, a personagem incita a reflexão sobre o compromisso com os fatos: “Quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção” (Woolf, 2014, p. 28). Quando chego a este ponto da leitura fecho o livro e percebo como, sem que eu notasse, Virginia uniu dois grandes pilares que me envolvem nessa narrativa, aos meus muros e minhas correntes ficcionais: sou sujeito, mulher, e estou ligada à ficção por muitas amarras.

VII.

No capítulo seguinte: “Que efeito tem a pobreza sobre a ficção?” (Woolf, 2014, p. 44) e “Se a verdade não for encontrada nas estantes do museu, onde, perguntei-me, apanhando um caderno e um lápis, está a verdade?” (Woolf, 2014, p. 44).

As verdadeiras respostas, se é que existem, estão na realidade; mirei nos olhos das soluções ao longo do caminho dos portões até a sala. O Brasil responde à pergunta, o efeito da pobreza sobre a ficção é apagar toda uma classe de indivíduos que poderiam estar produzindo e se encontrando na arte, obras que jamais existirão.

VIII.

Avanço agora para um momento importante no texto de Woolf, pois gostaria de usar com vocês um jogo ficcional: e se Machado de Assis tivesse uma irmã tão talentosa quanto (ou mais do que) ele? Se ela fosse quem tivesse escrito suas obras, seria *Dom Casmurro* hoje um dos romances mais importantes da nossa literatura?

Qual seria o consenso quanto à uma suposta traição de Capitu?

É instigante imaginar uma personagem tão emblemática escrita por uma mulher... a crítica a enxergaria de uma maneira diferente? Não somente por, aqui em meu devaneio, ela ser composta através de um ponto de vista feminino, mas também pelo fato de que... julgaríamos a obra pela autora?

Dom Casmurro seria visto como um livro de uma mulher escrevendo sobre outra mulher adúltera?

Ainda bem que temos imaginação e leitura crítica suficiente para irmos longe em nosso pequeno exercício, mas tudo isso não passa de meras suposições: afinal, se Machado tivesse uma irmã brilhante, ela seria negra; em sua pele traria as marcas de uma dupla opressão.

Seria certamente casada, teria filhos, estaria submersa em trabalho e na tentativa de sobrevivência, sem tempo ou espaço ou teto para escrever. Dificilmente ouviríamos acerca de suas obras – se é que ela conseguiria enfim publicá-las. E se Machado teve sua imagem embranquecida para ser aceito, sequer conheceríamos o rosto de sua irmã.

Lanço, ainda, uma outra suposição: se Clarice Lispector fosse um homem, teria ela sido vista como hermética, louca, lésbica, bruxa? Ou a versão masculina de Clarice teria sido ovacionada como “o grande modernista brasileiro”? Estereótipos e misticismos cunhados sobre ela não o acometeriam. Ainda que a autora receba reconhecimento, não é próximo do que ela merece; ela própria o sabia ao criar um *alter ego* masculino para si em *A Hora da Estrela*. Minha impressão é a de que reside ali um querer provar sua capacidade de escrever melhor que um homem.

Em se tratando de Brasil, não é sequer necessário permanecer por muito tempo dentro da ferramenta das suposições usada por Virginia em seu texto. Temos casos de grandes mulheres que, de alguma forma, conseguiram quebrar as barreiras de suas circunstâncias, mas não alcançaram o sucesso ou relevância que mereciam. Uma delas é Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira romancista do Brasil, primeira mulher negra a publicar um livro do gênero em todos os países de Língua Portuguesa, com *Úrsula*, de quem pouco ouvimos falar. Por que Machado e não Firmina? Desonesto dizer que haja outros motivos além de gênero.

Pouquíssimo ouvimos falar de Carolina Nabuco. Interessante que eu mesma tenha memorizado frases de seu pai, Joaquim Nabuco, para citar nas redações da escola de

modo a embasar qualquer tema que me fosse exigida opinião, mas igualmente curioso que ninguém naquele espaço de ensino tenha me falado sobre sua filha. Carolina escritora, chegando até a receber honras da nossa Academia; sucesso de público com telenovelas baseadas em um de seus livros mais famosos, *A Sucessora*.

Ninguém recorda seus feitos. Seguimos falando de seu pai.

Não é fácil e tampouco deleitoso avançar nas páginas do livro e pensar sobre todos esses fatores. Ainda que Virginia tenha concebido uma narrativa sutil, quando se é diretamente afetada pelas palavras que lê, é raro não se incomodar, principalmente quando alcanço o trecho:

Fui tola de pedir ao meu professor que me munisse de provas irrefutáveis disso ou daquilo na discussão dele sobre as mulheres. Ainda que alguém pudesse mensurar o valor do dom de qualquer pessoa neste momento, esses valores mudariam; daqui a um século muito possivelmente eles terão mudado por completo. Mais ainda, daqui a cem anos, pensei ao chegar à soleira da minha porta, as mulheres não mais serão o sexo protegido. (Woolf, 2014, p. 60).

Ao ler essas palavras vivenciando as esperanças desfeitas nos cem anos de sua previsão, ocorre-me pensar esse otimismo de Virginia para com nossos dias. Ela esperava muito mais, e nós como sociedade não fomos capazes de alcançar esse cenário.

IX.

Nesse momento, em pleno capítulo três, quando conflitos se entrelaçam em minha mente, meu diálogo com Virginia torna-se mais sério, direto, taciturno.

Por ora, talvez fosse melhor desistir da busca pela verdade [...]; restringir a pesquisa e pedir ao historiador – que não registra opiniões, mas fatos – que descreva as condições em que as mulheres viviam [...]. A ficção, quer dizer, o trabalho imaginativo, não cai como uma pedra no chão, como na ciência; ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. (Woolf, 2014, p.64).

“Teia de aranha”, ela afirma e eu repito, “presa à vida pelos quatro cantos”, leio baixinho, fazendo dessas palavras um voto a conectar-me à seriedade com que ela trata a ficção.

Gostaria de evocar a importância em tratar ficção como ciência, um tipo muito peculiar de fazer científico que faz com que o fazer literário consiga tatear todas as Humanidades: a Literatura, a Linguística, a Psicologia, a Sociologia, História, e o que mais a ficção se propuser a tocar.

A ficção é tão ciência quanto arte, e necessita tanto da pesquisa acadêmica como precisa da inspiração de artistas. É por isso que, como mulheres, precisamos nos ver na ficção, precisamos ser personagens e ativamente fazer parte dela, pois é uma ferramenta de mudança que não pode ser ignorada; necessitamos incluir nela mulheres que não existem nesse meio. Que figuremos nas histórias e que também as escrevamos.

X.

Algumas páginas adiante, meus olhos sombreiam Virginia afirmar:

em hipótese alguma as mulheres de classe média com nada a seu favor além de cérebro e caráter poderiam ter feito parte de qualquer um dos grandes movimentos que, todos reunidos,

constituem a visão do historiador sobre o passado. [...] Não deixou peças de teatro ou poemas pelos quais pudéssemos julgá-la” (Woolf, 2014, p. 68).

Surge em mim um pensamento angustiante. Questiono se, de fato, conhecemos nossa história quando apenas um sexo a narrou, quando até recentemente calamos a outra metade.

Como seria a nossa história se as mulheres fossem permitidas? Pois “para a mulher, pensei, olhando para as prateleiras vazias, essas dificuldades eram infinitamente mais desconhecidas.” (Woolf, 1929[2014], p. 77).

Virginia toca em problemáticas centrais para qualquer mulher que deseje escrever. Para um homem parece ser muito mais fácil ir contra a família e sair de casa. Ora, ele que encontre outra morada! Ele compõe uma fala e a academia estende-lhe um tapete; discute artigos no salão e é amparado na pesquisa; rascunha seus versos e logo encontram-lhe uma casa editorial.

Palavras são fonte de poder e, ainda assim, o nosso é um instrumento por vezes descartado, ignorado pelo mundo, que pouco percebe que também sabemos movê-lo. Muito me alegraria dizer que o giro do globo nesse século XXI é diferente do mundo de Virginia. Apesar de gozarmos de uma liberdade agridoce, nossas palavras ainda pouco significam.

É interessante notar como Virginia fala sobre como todos os homens abrem a boca para supor qualquer coisa que seja sobre uma mulher; quando fecham a boca, voltam para seus aposentos, suas casas, ou seja lá quais forem suas posses. Eu mesma falo de uma posição que, se comparada com as mulheres que quero alcançar com este texto, é bastante privilegiada: sou branca, cis, alfabetizada, com alguma carga de leitura, tenho meios para escrever. A questão é que tanto naquela época quanto hoje, o

homem sempre está confortável demais, em uma posição alta demais, estável demais para falar do que está bem abaixo dele. O homem possui algo que muitas mulheres até hoje não têm: um teto todo seu. Não apenas um: vários.

XI.

Durante todo o meu percurso em companhia desse livro, nenhum momento me tirou mais da zona de conforto do que esse:

Além do mais, está tudo muito bom para vocês, que conseguiram ingressar na faculdade e desfrutar suas próprias salas de estar - ou seriam quartos de estar? - apenas para dizer que a genialidade deveria considerar tais opiniões; que a genialidade deveria estar acima do que é dito sobre ela. Infelizmente, são precisamente os homens e as mulheres geniais que se importam mais com o que é dito sobre eles. (Woolf, 2014, p. 82).

As palavras de confronto de Virginia no trecho acima – *está tudo muito bom pra vocês?* – evocam em mim um questionamento violentamente atual. Virginia falou para universitárias que viveram há quase um século, e pergunto agora para vocês, e para mim mesma: está tudo muito bom para nós? Mulheres, acadêmicas, escritoras?

Quase cem anos e já estamos por acaso cansadas de desfrutar de nossa utopia sufragista?

A resposta é violenta e dolorosa. Um feminismo que fecha os olhos para a negra, a indígena, a transsexual é incapaz de sê-lo.

XII.

Trazer as ideias de Virginia para o Brasil do século XXI é alarmante. Se não por muito, pelos abismos: a distância, o tempo, outras mulheres, e outras ficções (e ausências de ficções). Há momentos em que desejo fechar o livro, no entanto, é exatamente pelo incômodo que continuo. A leitura que não incomoda pouco causa. Essa me conduziu à escrita.

“Será que o sexo interferiria de alguma forma na integridade da mulher romancista - essa integridade que considero ser a espinha dorsal de um escritor?” (Woolf, 2014, p. 106)

Vi-me em certo ponto discordando de Virginia. Quando leio a tese que a autora apresenta sobre a raiva relativa à inferioridade do gênero ter corrompido a obra de Brontë, discordo: a escrita de Brontë, assim como toda a construção de sua narrativa, vinha dos sentimentos oriundos da realidade e do contexto no qual ela estava inserida. De fato, *Jane Eyre* é bastante influenciado pelas condições do gênero, porém, a alma revoltosa e magoada da autora, assim como a de seus personagens, não permitiria a existência de tal estado de plenitude proposto por Virginia para melhorar sua obra. Aquela já era sua arte plena. Escolhi externar meus pensamentos sobre esse ponto do livro, pois ele entra em contraste com as próprias palavras da autora no início, sobre a boa ficção dialogar com a realidade. Nesse caso, Brontë dialogou mais do que nunca com sua realidade e seus conflitos internos.

Vemos muito disso em Clarice Lispector, suas obras surgem de inúmeros lugares exceto de um estado de plenitude. Por isso, acho muito difícil que qualquer mulher que, de alguma maneira, se proponha a escrever, vá entrar em qualquer estado de paz que não condiz com sua realidade. E não devemos esperar ler sobre

a paz da mulher silenciada. Se ela conseguir quebrar as correntes do seu ciclo de violência e opressão, ela deve escrever sobre como o fez. Nós devemos ler com silêncio, deferência e atenção.

Mas como teria sido interessante se o relacionamento entre as duas mulheres tivesse sido mais complicado! Todos os relacionamentos entre mulheres, pensei, repassando rapidamente a esplêndida galeria de mulheres ficcionais, são muito simples. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser abordada. (Woolf, 2014, p. 129).

Chego então em um momento da leitura que as ideias que me aparecem adentram em questionamentos muito mais complexos. O sofrimento das mulheres é exponenciado quando inserimos sexualidade na equação. O vácuo de representatividade na ficção, tanto nela como em sua composição, é devastador. Virginia faz uma alusão no trecho acima sobre a possibilidade de vermos romances sáfcos sendo escritos, imagino o quão mais profundo seria se discutíssemos a possibilidade de romances sáfcos entre mulheres transsexuais, ou de diferentes raças, etnias, religiões. Apesar de hoje termos uma representatividade bem mais ampla do que na época de Woolf, constata-se uma deficiência nesse aspecto, não apenas na ficção, mas também na própria área acadêmica; há esforços, mas pouco vejo essa representatividade dentro do *campus*. Não é comum me deparar com indivíduos que fogem da heteronormatividade branca:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. (Woolf, 2014, p. 151)

Injusto não mencionar mulheres como Maria Carolina de Jesus, que escreveu a obra *Quarto de Despejo*, um diário que relata sua vida como uma mulher brasileira negra, pobre, e mãe solteira, em uma favela, nos anos 50. O livro leva o leitor para dentro de uma realidade dura e cruel.

Uma crueldade circular, interminável, repetitiva.

Enxergamos o sofrimento de uma mãe que encara a pobreza e a miséria, além de lidar com o descaso e negligência do governo, tudo pelo ponto de vista de uma sobrevivente.

O relato de Maria é de uma poesia ao mesmo tempo pesada e preciosa, apenas por existir.

XIII.

Posso até dizer que os olhos já me ardem, mas estar com esse livro é como se fosse uma conversa de horas. Fizemos todo esse percurso juntos para falar sobre mulheres e ficção a partir do ensaio de Virginia. Tentei, mas não cumpri o que queria. Minha intenção era tocar na mulher brasileira, em especial a nordestina, que vejo com meus próprios olhos na realidade árida, e como a ficção e seus espaços de discussão se comportam diante dessas mulheres, se as representam. E constato que não.

Fecho o livro. Fim de leitura, apenas silêncio e um sentimento desolador. A experiência de ser uma jovem mulher brasileira no século XXI lendo *Um Teto Todo Seu* é reveladora. Achei que seria transportada para uma viagem no tempo, que veria o passado das mulheres da década de 20, mas acabei me encontrando com mulheres da mesma década, só que um século adiante. Durante toda essa jornada de leitura, é

inquietante como palavras ditas quase cem anos atrás remetem a uma realidade tão diferente da qual Virginia se referia, mas em muitos aspectos tão igual.

Meu texto não tem a intenção de prever o futuro, não procuro respostas.

Nesse encontro entre tempos, percebo as linhas invisíveis que costuram as lutas das mulheres, unindo décadas em um tecido de resistência. Palavras impressas se tornam fios condutores de uma conversa entre passado e presente que insiste em sussurrar desafios fundamentais para serem enfrentados por vozes fortes e persistentes. Espero ter deixado claro quem são as que desejo alcançar ao longo de todo este texto, mas estaria sendo otimista demais se realmente acreditasse que minhas palavras encontrarão canais, chegarão até elas. O Brasil não permite que grande parte de suas mulheres se aproximem da ficção; nossa realidade grita alto demais, forte demais, e daí nos distraímos com as exigências. Com os perigos do dia.

Fim de partida. A irmã negra e nordestina de Machado de Assis, que criamos aqui com o intuito de ilustrar as dificuldades de pensar a presença da mulher na literatura e em seus espaços de reflexão aqui no Brasil, encarnará em corpos tantas vezes sacrificados. Um sacrifício em fogo que produzirá criatividade, conhecimento e ciência por intermédio da vida das desconhecidas que foram suas antepassadas – eu inclusa.

E, como seu irmão fez antes dela, ela nascerá.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Antofágica, 2022.

BENITES, Geovana; GIORDANI, Gabhriel. Desigualdade de gênero na área científica ainda é realidade no cenário atual. *Jornal da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS)*. Porto Alegre, 13 jun. 2022. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/elas-nas-ciencias-desigualdade-de-genero-na-area-cientifica-ainda-e-realidade-no-cenario-atual/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Penguin, 2021.

BRONTË, Emily. *O Morro Dos Ventos Uivantes*. Tradução de Adriana Lisboa. São Paulo: Zahar, 2018.

COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HONORATO, Suene. *Vinde, e poetizaremos!:* poemafichamento sobre O mestre ignorante, de Jacques Rancière. Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura; Sem Nome Editora, 2020.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. São Paulo: Ática, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. São Paulo: Rocco, 2020.

NABUCO, Carolina. *A Sucessora*. São Paulo: Editora Instante, 2018.

REIS, Maria F. D. *Úrsula*. São Paulo: Penguin, 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, ([1929]2014) .

WOOLF, Virginia. *Diário I*, 1915-1918. Trad. de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora nós, 2021.

WOOLF, Virginia. *Diário III*, 1924-1930. Trad. de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora nós, 2021.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin, ([1925]2017).

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Eliane Fittipaldi e Katia Orberg. São Paulo: Martin Claret, ([1928]2019).

Orchestral Interludes

Excerpt from *You Are My Life*

Pauline Kaldas*

* Pauline Kaldas is the author of *The Measure of Distance* (novel), *Looking Both Ways* (essays), *The Time Between Places* (stories), *Letters from Cairo* (travel memoir), and *Egyptian Compass* (poetry), as well as the textbook, *Writing the Multicultural Experience*. She is also the co-editor of *Dinarzad's Children: An Anthology of Contemporary Arab American Fiction* and *Beyond Memory: An Anthology of Contemporary Arab American Creative Nonfiction*. She was awarded a fellowship in fiction from the Virginia Commission for the Arts and has been in residency at MacDowell, the Virginia Center for the Creative Arts, The Writers' Colony at Dairy Hollow, and Green Olive Arts in Morocco. She is Professor of English and Creative Writing at Hollins University.

Orchestral Interlude 1

When Sawsan cooks in preparation for a feast, she always puts in a music tape. While she shapes the kofta on the skewers and spices the lamb kabobs and rolls the grape leaves, she listens to Abdel Halim Hafez's voice intoning the longing and desire for loved ones. She sings or hums along, her fingers dancing across the folding of a grape leaf or turning the kabob over and under to capture the spices in rhythm with the music. Sometimes, it's Farid el Atrash, known as the King of Oud for his exquisite playing, whose notes exude more sadness. His unsettled life moving him from Syria to Egypt and then ending in Beirut emerges in his songs that carry the tone of sadness that distinguishes his music.

When she's baking, Sawsan plays a more contemporary singer like Mohamed Mounir, letting the faster paced music wrap around the kitchen. While she waits for the baklava to cook or the basboosa to soak in its honey or the dough for the kahek to rise, she lifts and swings her hips, carried by the musical notes. Her daughter, Shadya, senses her movements and approaches to peek into the kitchen. When her mother catches her eye, she gestures for her to enter and Shadya's hands are captured by her mother so that the movement travels from mother to daughter, and they dance baladi with hip swings and body twirls and arm twists.

When her mother pulls her into the dance, Shadya feels the music inside her body as if she's the singer releasing the music into the room. The movement of her body gives shape to the orchestra of notes, and she instinctively knows how to roll and twist and sway to express the rhythm of the song. Each dance ends with laughter, and her mother rewards her with a kiss and an exclamation at her beautiful dancing.

This moment of her mother's joy stays with Shadya throughout her life. It opens like a stage curtain into her memories when she is in the middle of cooking, doing laundry, sweeping. It exists in her mind as the interlude between household chores, and sometimes when she is alone, she will venture to find a tape of one of those Egyptian singers and let the music enter into the unfamiliar space.

Orchestral Interlude 3

Shadya stirs the honey on the stove, mixing the sugar and the water, testing their thickness as they simmer and blend. In the bowl on the counter, she puts the chopped walnuts, reaches for the cinnamon, pours a mound into the palm of her hand, drops it on the walnuts, and then adds two spoons of sugar. She finds the glass bottle of rose water and twists the top open. Measuring a tablespoon with the liquid pouring over the edge, she lets it pour onto the walnuts. She stirs the mixture, the walnuts coating in the ingredients she has added. At the stove, she pulls out a small frying pan, unwraps the sticks of butter and places them in the pan to begin their melting. As the butter spreads into a yellow liquid, she scoops the foam carefully off the top to remove it and keep only the clear butter. She adds two spoons on top of the walnuts to stir them into a mixture that holds together.

In the background of her movements, the tape she has put on allows the voice of Abdel Halim Hafez to enter her kitchen. He intones "awel mara," speaking of the first time his heart has experienced love. Shadya allows herself to sing. She can decipher the spaces between the notes that expand the music. They are in rhythm with her movements from stove to counter

to folding out the layers of phyllo, placing them one by one into the tray, spreading the melted butter between each layer, pausing when half the phyllo sheets are assembled then spreading the walnut mixture on top and flattening it out with a gentle urging until it is evenly placed across the tray, then adding more layers until it is complete, finishing by cutting the straight lines followed with angled lines to create a series of diamond shaped pieces of baklava. Before placing it in the oven, she brushes a thin layer of butter to keep the tray intact as it enters the heat.

Shadya's body moves in motion with the music, her hips a gentle lift to the rhythm of the orchestra that cradles Abdel Halim Hafez's voice, that measures each note then improvises on it as the sound of the crowd urges the singer on to draw out the emotion of the song until each listener feels that longing in the center of their heart. Shadya's voice joins the singer in perfect harmony as the song enters her body, takes over each movement she makes, the familiar sounds echoing inside her and emerging. In Arabic, her voice can sing the quarter tones and lengthened rhythm of words. It's only then that she comes close to finding what she has lost, but the pain of hearing that music is often too much and she has to turn it off.

Poemas

Lisa Suhair Majaj*

* Lisa Suhair Majaj, a Palestinian-American, is author of *Geographies of Light* (2008 Del Sol Press Poetry Prize), poems and essays in journals and anthologies across the US, Europe, and the Middle East, and two children's books. She is also a scholar of Arab-American literature and co-editor of three volumes of critical essays on Arab, Arab-American, and international women-of-color writers. Her poems have been translated into Arabic, Hebrew and Greek, and were displayed as part of the 2016 exhibition *Aftermath: The Fallout of War — America and the Middle East* (Ham Museum of Art). She lives in Cyprus.

Grandma I Never Met

Tell me the truth, Grandma I never met—
matron of pewter spoons and patchwork quilts,
watermelon pickles, corn husks, porch stoop at dusk,
mosquitoes thrumming a humid summer song.
When your Jeannie came home with an Ay-rab boy—
dark like Jesus must have been, though the minister
wouldn't admit it, and handsome, with piercing
mid-eastern eyes, but different, not quite folk
(though you didn't say it out loud, hushed Grandpa
when he muttered behind closed doors), did you think
of sand dunes, camels, men with cloths on their heads,
women in embroidered dresses down to the ground,
language flowing like foreign syrup on their tongues,
hands waving like a flock of sparrows about to land?
Or did you nod briskly in welcome, pull the corned beef
steaming from the oven, usher my daddy-to-be
to the table, pass the potatoes and buttered rolls?
Oh Grandma of farmhouse days and small town nights,
cornfields rippling in summer wind, ponies and strawberries
and ice cream sundaes and more love than was given you
to live, tell me the truth: if you knew I would be born so soon,
so soon after you'd gone, would you have waited
to meet me, called me your own dear granddaughter—
part Arab, part strange, but still all yours?

Night, Day

Night is day in another world.
My Iowa grandmother sleeps beneath the earth
she planted and reaped. Beside her lies
my grandfather who outlived, then joined her,
his tombstone's stern façade
an echo of the silence he meant as love.
A few headstones down lie my parents—
Palestine, America, the worlds between them
reduced to a clump of grass, a clod of earth.
On my side of the world I work late,
waiting for night to fall half a globe away,
for the moon that followed me home
to rise in another sky. Soon I will sleep,
my sky a tapestry of dreams and longing:
my lost ones alive again and filled with light!
When I rise, my friends across the globe
will be sleeping, their own dreams streaming
through the dark like comets, fiery trails
of memory lighting the patient dark,
night to day and day to night.

Ya ‘Amar

My friend sends me photos of children
lost to bombs, their still-living faces
shining like moons—ya ‘amar!—in hopes
I will write poems to keep them alive.
They are not lost, of course, but murdered,
torn to bits. Sometimes we hide in language
to make it through—though the children
had nowhere to hide and didn’t survive.
Searching for words to stem the grief,
I scroll through images, wincing at
fresh young faces, the smiling eyes—
people smiled in Gaza, I swear, despite
everything. The pictures are easier to take
than my news feed’s cruel contortions:
hands protruding from rubble, forearms
and legs inscribed with names so that
victims can be identified when beheaded by
the rain of bombs. The children laughing
into the camera, hugging siblings or parents,
clutching a toy or ball or schoolbag, demand
we refuse their destruction. Their shining eyes
gaze out, trusting those beyond the lens
to keep them safe, whole, alive. They do not
know, yet, how this will end: faces smeared
with blood, hands clutching soot, bodies
cradled in a ragged heap by grievors
who rock in anguished keening. At one
bombing site a girl lifted alive from
the moonscape of devastation cries out
to her rescuer, “Ammo, are you taking me
to the cemetery?” He exclaims tenderly,
“Cemetery, what cemetery! Look at you,
child, you are alive and beautiful like the moon!”
But beyond them, the lunar arc etched into
Gaza’s black and broken sky is barely visible:
ya ‘amar, the sky is so dark, ya ‘amar,
the light has left us, where is the moon?

Stutters for Gaza

Birds in Gaza have no songs.
Only shrouds. Like the white cloth
wrapping the babies, names scripted
in black marker, the children with names
scrawled on limbs and torso
to identify their divided parts
in death. Parents carry the pieces
in bags to the morgue. Mourners
dig mass graves, shovel earth
between bombs and snipers.
Confronted by long rows of bodies,
do we cry out or go mute?
We scream and scream for Gaza,
our throats splintered with glass.
We who still have throats.
We who still have bodies.
We don't know how to stop
anything. We search for birds
in the updraft of bombs,
wondering if their wings are singed,
if hungry people net them
for food. Everyone is frightened.
A cat in its owner's arms trembles
violently, like the toddlers videoed
after bombings, shaking and shaking.
We cannot stop shaking.
We, with our bodies whole, not in parts.
My friend writes, every tomorrow
is more bodies. I long to stop counting.
The desecration of arithmetic.
Multiplication. Division.
People in pain, ashen with hunger,
wish for the calm center of a zero,
that quiet nothingness,
the starving phoenix becoming ash,
its plumage trailing lines scrawled
by poets before their death.
Words that will not die.

Goodbye

Always knew it would come back
to haunt me. It was war, time was short,
the truck was leaving, and with it my hope
of safe passage from that besieged city.
She was in another place, phone lines
down, no time to search her out.
I had to flee, and so I did. I knew
the spool of time would never rewind,
that with that desperate leaving
I would lose my chance to bid farewell
before the bombs began to fall,
bludgeoning her eyes to darkness.
Where is she now? Would she remember me
if I found her? And if I kissed her cheeks
three times, Lebanese style, and called her
habibti, hayati, would she speak to me,
smile? Or would she turn away,
her life so changed, her griefs so far
from mine that there would be
no point in saying, even, goodbye?

Longing: A Ghazal

I reach for you in darkness –are you absent again?
Lost you are to my searching: absent again.

Since you died the nights are an ocean, vaster than death.
Why have you left me shipwrecked, hope stagnant again?

Come lie with me – your place in the bed lies vacant!
In dreams, that parallel world, you are lambent again.

At first light I cry out, straining for your echo.
The mourning doves reply, lamenting again.

I open my window: your roses are gleaming with dew.
I long for you, gentle gardener, valiant again.

Suhair searches the heavens, seeking a single star.
The star of night is missing—absent again.

Chant

Blue heron lifting over river light
mountain beyond mountain beyond mountain
above, a cascade of clouds—

March with its gray voice
rain sheeting down, driving birds to shelter
that lilt of light in your eyes—

memory blossoming
how you bent to the rose bush tenderly
illness hidden in you like a seed—

my heart in its prison of ribs
alone in the bed of grief
crying nightly to join you—

how we climbed sheer mountain paths
to flowering thorns, meadowa of cicadas,
our brown bodies a lip of honey—

the wild bees chanting

Harvest

It's a quarter to midnight.
October, harvest time.

My soul is laid out like a dried sheaf
of wheat, or barley: some common grain

gathered to sustain life
throughout bitter winter.

My soul is a twist of grass
plucked from the fields in June,

woven into a child's straw doll.
It's the braid of garlic strung up in the kitchen,

fraying with each pull and shuck
till the last clove is tossed into the stew.

Oh, soul, do you remember
how we danced and danced

under a dark sky awhirl with stars?
How young we were, and how beautiful?

Dawn will come soon with its threshers
to harvest the broken and the unbroken.

Stay with me till light reaps the fields,
laying the furrows open like hearts.

Seção livre

Notas para uma análise da relação entre corpo e autoria no campo quadrinístico

Lucas Piter Alves-Costa*

Resumo

O fenômeno da autoria nos mais diversos campos de produção intelectual, artística ou cultural é assunto recorrente nas teorizações dos estudos do discurso. Embora haja vasta bibliografia sobre autorialidade no campo literário, ainda é escassa essa reflexão no campo das histórias em quadrinhos. Estudos recentes sobre a autoria nos quadrinhos sugerem que a autoria é um fenômeno discursivo construído coletivamente por agentes no campo quadrinístico, por meio de práticas e materialidades características desse campo, a fim de fomentar a notoriedade de um nome de autor. Nos últimos anos, a quadrinista Laerte Coutinho, ao fazer sua mudança de gênero, sem alterar seu nome autoral, tem se mostrado um desafio para as reflexões sobre autorialidade centradas apenas no nome de autor, sem considerar o papel que a corporeidade tem na construção do fenômeno da autoria. Assim, retomando essa problemática foucaultiana, o objetivo deste trabalho é tecer apontamentos sobre a relação entre corporeidade e autorialidade na carreira de Laerte no campo quadrinístico. Este trabalho busca formular a hipótese de que, na atualidade, com a proeminência das mídias digitais, a participação do autor e de agentes periféricos no campo quadrinístico é fundamental para a construção da importância de um nome autoral nesse campo. E, por isso, a presença física, corporal e performática

* Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Nível VI-A na Universidade do Estado de Minas Gerais. Bolsista de produtividade PQ-UEMG 2023-2024. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3139-9424>.

do autor se impõe, podendo alterar a forma de recepção de sua obra. Na esteira de Foucault (2009), este trabalho busca indagar qual o papel que o corpo exerce na autorialidade. Esta problemática traz os estudos foucaultianos da autoria, questões de gênero e transgeneridade, corporeidade, mídias digitais e midiatisação, teoria dos campos, em especial, o campo discursivo quadrinístico. Palavras-chave: quadrinhos; autorialidade; corporeidade; Laerte Coutinho; transgeneridade.

Notes for an analysis of the relationship between corpority and authority in the field of comics

Abstract

The phenomenon of authorship in the most diverse fields of intellectual, artistic or cultural production is a recurrent subject in theorizations of discourse studies. Although there is a vast bibliography on authorship in the literary field, this reflection in the field of comics is still scarce. Recent studies on authorship in comics suggest that authorship is a discursive phenomenon collectively constructed by agents in the field of comics, through practices and materialities characteristic of this field, in order to promote the notoriety of an author's name. In recent years, the comic artist Laerte Coutinho, by making her change of gender, without changing her authorial name, has proven to be a challenge for reflections on authorship centered only on the author's name, without considering the role that corporeality has in the construction of the authorship phenomenon. Thus, returning to this Foucauldian problem, the objective of this work is to make notes on the relationship between corporeality and authoriality in Laerte's career in the field of comics. This work seeks to formulate the hypothesis that, nowadays, with

the prominence of digital media, the participation of the author and peripheral agents in the field of comics is fundamental for the construction of the importance of an authorial name in this field. And, therefore, the physical, corporal and performative presence of the author is imposed, being able to change the form of reception of his work. In the wake of Foucault (2009), this work seeks to inquire what role the body plays in authoriality. This issue brings Foucauldian studies of authorship, gender and transgender issues, corporeity, digital media and mediatization, theory of fields, in particular, the discursive field of comics.

Keywords: comics; authoriality; corporeality; Laerte Coutinho; transgenerity.

Notas Iniciais

Este trabalho é um recorte que faz parte de uma pesquisa de produtividade em andamento sobre a relação existente entre corpo e autoria no campo quadrinístico. Aqui, temos por objetivo mais especificamente discutir a relação entre corporeidade e a constituição do nome autoral da quadrinista Laerte Coutinho, a fim de traçar alguns pontos norteadores para uma análise do discurso quadrinístico com foco na autorialidade constitutiva dessa arte.

Os Quadrinhos, com Q maiúsculo, são um terreno fértil para a Análise do Discurso, pois ainda são poucos os trabalhos da área que focam esse campo e/ou seus objetos, e que se valem das teorizações oriundas de dentro desse campo, compostas pelos especialistas da área. As considerações encontradas em alguns estudos sobre os Quadrinhos, como os de Alves-Costa (2021), Boltansky (1975), Groensteen (2004, 2011), Ramos (2010), McCloud (2006), Meon (2009), Guilbert (2011), Cirne (1974, 1990), para citar só alguns, reforçam seu estatuto de área relativamente autônoma no vasto panorama cultural.

Essas considerações ecoam na ideia de instituição discursiva engendrada pela AD, notadamente por Maingueneau (2006), quando se referiu à Literatura, com L maiúsculo. Dessa forma, tal como Maingueneau (2006) falou em discurso literário, falamos em discurso quadrinístico ou discurso dos quadrinhos, destacando suas especificidades que distinguem Literatura e Quadrinhos. Nessa esteira, Courtine (2013) nos lembra que, para Foucault, o discurso não deve ser assumido meramente como o conjunto das coisas ditas e das maneiras de dizê-las. Ele está também no não dito, no sinalizado por gestos, atitudes, modos de

ser, comportamentos e deslocamentos espaciais. O discurso é o conjunto das significações coercivas que atravessam as relações sociais.

Largamente estudados – na Comunicação, devido ao seu potencial linguageiro; na Educação, com foco na formação de leitores; e na Tradutologia, com atenção às traduções intersemióticas –, ainda são poucos os trabalhos que abordam os Quadrinhos como uma instituição discursiva, em que se estabelece o campo quadrinístico ou campo dos quadrinhos ou campo das bandas desenhadas (a concepção de um *champ de la bande dessinée* esteve presente desde 1975, com o sociólogo Luc Boltansky).

Com isso em mente, entendemos por autorialidade o conjunto de práticas sociodiscursivas, que geram específicas materialidades, e que condicionam o campo quadrinístico a criar sua própria concepção de autoria, nos moldes pensados por Foucault (2009): o Autor como correlato da Obra. Vê-se, portanto, que “[...] a discursividade quadrinística não se limita à produção e recepção de obras de quadrinhos e/ou em quadrinhos. Bem semelhante ao que ocorre no campo literário, a enunciação quadrinística acontece por meio de gêneros diversos, não só por meio daqueles considerados HQs” (Alves-Costa, 2021, p. 169).

Para a descrição da discursividade quadrinística no campo, valemo-nos do conceito de espaços de subjetivação, conforme a síntese de Alves-Costa (2021), a partir de Maingueneau (2006) e Delormas (2018). Os espaços de subjetivação descrevem o conjunto de gêneros discursivos e/ou textuais, e, portanto, o conjunto de práticas discursivas, que caracterizam um campo, e são divididos em: espaço de canonização, de associação, de sustentação e de recepção.

O espaço de canonização se constitui da obra do autor e do seu próprio nome de Autor.¹ O espaço de associação se constitui, *grosso modo*, dos textos periféricos à obra feitos pelo autor, mas que ajudam a compreender sua obra e a reforçar sua autoridade no campo, tais como entrevistas publicadas, palestras transcritas, rascunhos, autoanálises, documentários etc., que chegam ao leitor depois de um tratamento de edição, geralmente. O espaço de sustentação, por sua vez, acontece com o direcionamento de outros agentes no campo, tais como críticos, repórteres, publicitários etc., que produzirão textos que tomam a Obra e o Autor como objetos, sustentando, assim, sua imagem de autor. Por fim, o espaço de recepção é o lugar do leitor no campo. Quando a leitura é materializada em produção textual, o leitor passa a compor o espaço de sustentação como um desses agentes do campo.

A compreensão da autorialidade de um campo é um trabalho arqueogenalógico. Não se pode compreendê-la apenas em uma obra, mas na dispersão do efeito autor nas práticas e materializações do campo, formando os espaços de subjetivação do autor. A construção dos *corpora* e sua classificação deve levar em conta esses espaços. A proposta de trabalhar com *corpora* extensos se coaduna com a visão de discurso de Foucault (2008), para quem os discursos são dispersos, sujeitos a rupturas e descontinuidades, mas também a regularidades. Lancemos, então, algumas notas que guiam nossa pesquisa.

1 Adotamos a distinção entre “autor”, com minúscula, e “Autor”, com maiúscula, a partir de Maingueneau (2009, 2010). Quando o conceito se referir exclusivamente ao “l’homme-et-l’oeuvre”, ou seja, à unidade indissociável entre autor-obra, usaremos “Autor”. Os demais usos do termo “autor”, com minúscula, dizem respeito, ao mesmo tempo, à persona e à posição sujeito, ou quando a distinção entre elas não for fundamental. Pelo mesmo motivo, usamos o termo “autor” no masculino quando se reportar ao quadro conceitual (função-autor, nome de autor, imagem de autor, autor-persona, autor-scriptor...). Quando se referir à pessoa de Laerte, usaremos a palavra “autora”, com a devida flexão de gênero que ela assumiu.

Da função autor e do corpo de autor

Chartier (2012) compartilha da visão foucaultiana de que a função autor não é universal e atemporal. A função autor não existe em todo tipo de produção enunciativa e em toda sociedade e cultura, tampouco existiu sempre nas culturas ocidentais que dela fazem uso. A autoria passou a ser importante quando o sujeito, em sua individualidade e subjetividade, adquiriu um estatuto especial na produção de obras, como vê Foucault (2009), que atribui a emergência do autor ao fim do século XVIII, com o individualismo e propriedade burgueses.

De acordo com Foucault (2009), a função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2009, p. 274). Isso quer dizer que há, ainda segundo o filósofo, certos discursos que fazem uso, necessitam, da função-autor, enquanto outros não o fazem. A esses discursos, tais como os Quadrinhos, a Literatura, a Música, etc., foi atribuído o conceito de “discursos autorais”, que são aqueles discursos que mobilizam agentes, práticas e materialidades para a construção de nomes de Autor (Alves-Costa, 2021).

Desde que Laerte iniciou o seu processo de mudança de gênero, passou a ocupar mais espaço na mídia (coincidentalmente ou não, uma vez que as redes sociais favoreceram a visibilidade de muitos produtores culturais). Essa presença na mídia gerou uma profusão maior de gêneros textuais não necessariamente considerados parte da totalidade da obra, mas que contribuem para a construção da sua imagem autoral, e, conseqüentemente, do seu nome de Autor (Maingueneau, 2010):

Querendo ou não, o escritor constrói uma apresentação de si através de seus comportamentos verbais ou não verbais, que mostram o que é ser escritor, de acordo com representações coletivas, modelos estereotipados que circulam numa época e num local determinados. Mas o autor produz inevitavelmente esses sinais ao levar em conta a imagem de sua pessoa e de sua obra elaborada por terceiros mediante seus discursos (Maingueneau, 2010, p. 147).

A construção da imagem e do nome autorais acontece ao mobilizar diferentes materialidades discursivas, tais como entrevistas, trabalhos acadêmicos, textos publicitários, comentários na mídia, etc. Enfim, textos mobilizados pela própria autora ou por terceiros. Graças às redes sociais digitais, podemos pensar em um novo *habitus* de autor, que naturaliza ele ser também o seu próprio divulgador, incluindo aí a exposição de sua imagem pessoal no mundo digital – de modo incontornável, o corpo se faz presente. Como esse *habitus* não é isolado, podemos dizer que isso faz parte dos comportamentos do campo assimilados pelos autores. Esses comportamentos são as práticas de subjetivação que geram materialidades/textualidades diferentes das obras, mas que traçam com elas as suas linhas de sustentação no campo. Assim, o “corpo [do autor] existe na totalidade dos elementos que o compõem graças ao efeito conjugado da educação recebida e das identificações que levaram o ator a assimilar os comportamentos de seu círculo social” (Le Breton, 2012, p. 9).

Por muito tempo, alegou-se que a autoria é um fenômeno de linguagem, ou melhor, de discurso; não precisaria, portanto, de um corpo, uma vez que, na perspectiva foucaultiana, não importa quem fala. No entanto, a presença física do autor tem se tornado elemento incontornável nos muitos discursos autorais

nos quais nossa sociedade se fundamenta, como vemos na Música, nas Artes, na Literatura, no Cinema, na Ciência e nos Quadrinhos. Não raro, esses discursos produzem suas próprias condições de produção, determinando os modos de dizer e o que dizer, e, por consequência, elegendo os seus enunciadores mais representativos. Sendo assim, estudar a relação entre corporeidade e autorialidade nas produções culturais atuais é fundamental para entender o fenômeno da autoria e as relações simbólicas que existem na legitimação de autores:

Para a Análise de Discurso, a consideração do corpo como fato de análise é relevante por tratar de um tema relacionado ao subjetivo, àquilo que funda o sujeito em sua condição simbólica, a uma materialidade que o constitui, que é afetada pela memória discursiva e que também determina sentidos. A leitura do corpo como linguagem possibilita e reafirma o deslocamento do corpo biológico, natural, para o corpo simbólico, cujos sentidos se constituem na e pela história em sua origem ideológica. (Hashiguti, 2008, p. 98).

Nessa perspectiva, o corpo é tomado como signo, pois é investido de sentidos em sua forma e trajetória no campo discursivo. “O corpo, transformado em signo, é submetido a funções simbólicas no interior da lógica da oferta de objetos para o consumo, para nutrir necessidades administradas.” (Peruzzolo, 1994, p. 21).

No documentário *Laerte-se*, há diversas cenas que mostram uma exposição de sua obra, realizada no Itaú Cultural, em 2014, a *Ocupação Laerte*. Em uma passagem, uma participante indaga: “Eu gostaria de saber qual batom você usa”. A cena ilustra bem a sobreposição de sujeitos, ou melhor, como as muitas posições-sujeito podem se mesclar, e como o a pessoa do autor se torna objeto a ser consumido como a obra. Podemos ver autor e

obra como correlatos, como fez Foucault (2009), e estender a percepção dessa correlação para o mercado de bens culturais e simbólicos, em que o público consome não apenas o objeto-obra, mas também o objeto-autor.

Assim, caberia perguntar, tomar o corpo como um dos signos da autoria seria tirá-lo de sua dimensão pessoal para torná-lo instrumento de linguagem? Se sim, como as práticas institucionais do campo quadrinístico favorecem essa transmutação do corpo pessoal, biológico, para corpo signo e instrumento de linguagem? Na aproximação da materialidade do corpo com a discursividade do fenômeno da autoria, subjaz ainda a principal pergunta: a função-autor precisaria de um corpo físico ou apenas se vale dela?

3 Da visibilidade transgênera

Atrelada à discussão sobre corporeidade e autoria mencionada acima, a problemática engendrada neste trabalho passa pelas discussões sobre gênero e transgeneridade, pois foi a mudança de gênero sem mudança de nome autoral que desencadeou as questões aqui arroladas. Não desconsiderando o amplo debate acerca das nomeações identitárias, seria possível definir as pessoas transgêneras como aquelas que não se identificam ao gênero que lhes é atribuído socialmente, em sua vinculação ao corpo biológico, e reivindicam outra identidade. Laerte, durante a maior parte de sua vida, foi classificada e se assumia como homem; há alguns anos, porém, passou a contestar essa identidade, se definindo como uma mulher trans.

Refletir sobre o lugar da autoria trans nos mais diversos espaços culturais é importante para dar visibilidade a esse grupo social, romper preconceitos e fomentar o debate sobre os direitos

e as performances dos sujeitos LGBTQIA+². Embora esse não seja o foco da pesquisa que está em curso com este trabalho, é inegável que ela pode se beneficiar dessas discussões pelo seu caráter ontológico, bem como contribuir com elas.

Ademais, se estamos buscando a relação entre corpo como um signo e suporte da autoria, cabe ampliar a discussão sobre a influência que a presença dos autores tem nos campos discursivos em que atuam, no caso, o campo quadrinístico. Após o início de sua identidade trans, a obra de Laerte também se alterou visivelmente, buscando temas ligados à sexualidade, transgeneridade, ao existencialismo, sem abandonar a verve política de antes. Por essa razão, a problemática da autorialidade e corporeidade tem o potencial de ampliar a discussão ontológica sobre a produção cultural LGBTQIA+, o que justifica uma incursão na literatura da área.

Amparados pelo conceito de paratopia proposto por Maingueneau (2004, 2006), voltado para o campo literário, podemos pensar no conceito de *transtopia*, que visa descrever e dar uma dimensão discursiva ao fenômeno da autoria das pessoas trans nos mais diversos campos da produção cultural, científica, etc. A transtopia daria aos autores transgêneros uma unidade de percurso. Assim como a identidade trans se coloca como um devir, o(s) nome(s) de autor da pessoa trans seria(m) colocado(s) em segundo plano a ponto de a pessoa trans ser autora de si tanto quanto o é da obra. A construção da Obra coincide com a construção do nome de Autor, é um processo de canonização. Por esse viés, todos os autores seriam *trans-algo*, pois a transmutação do *nome civil* e da *pessoa ordinária* em *nome autoral* e *persona* passaria pela transtopia antes de consolidar a paratopia.

2 A sigla LGBTQIA+ faz referência a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexuais, assexuais e demais orientações sexuais e identidades de gênero.

Eu tô me descobrindo, descobrindo novas formas de expressão, vestidos novos [...]. É evidente que isso ocupa uma centralidade no meu modo de ser e também no meu trabalho. Este tipo de trabalho, que é um trabalho expressivo, tem muito vínculo com o modo como a pessoa é. Eu sou isso e isso é eu. [risos]. (*Laerte-se*, 2017, transcrição de legenda).

Podemos enriquecer a discussão trazendo o conceito de *habitus* proposto no arcabouço de Bourdieu (1989, 2002, 2007), que diz respeito às práticas, técnicas, comportamentos convencionados e estruturados, enfim, incorporados por um agente no campo. Assim:

A experiência prática do corpo, que se produz na aplicação, ao corpo próprio, de esquemas fundamentais nascidos da incorporação das estruturas sociais, e que é continuamente reforçada pelas reações, suscitadas segundo os mesmos esquemas, que o próprio corpo suscita nos outros, é um dos princípios da construção, em cada agente, de uma relação duradoura para com seu corpo (Bourdieu, 2002, p. 81).

Reforça a problemática do corpo na autorialidade da obra de Laerte o fato de que não apenas o seu *habitus* autoral tenha mudado, mas também o conteúdo de sua própria obra, que passou a tematizar sua existência transgênera. Depois de mais de três décadas de carreira, Laerte reinventa a sua obra, e essa mudança parece refletir muito de sua transição de gênero. Explorar esses aspectos da mudança é fundamental para reforçar essa hipótese e alargar o horizonte das pesquisas que relacionam transgeneridade, corporeidade e autorialidade.

4 Do papel dos meios digitais na promoção autorial

Se, na perspectiva de Foucault (2009), a autoria repousa no nome, que deixa de ser um nome ordinário e passa a ser o nome de autor, qual o papel que o corpo desempenha na construção da autorialidade, uma vez que deixa de ser corpo biológico e passa a ser corpo de autor? A pergunta tem sua importância por que o campo dos discursos autoriais dá grande importância às práticas de visibilidade, como entrevistas, *workshops*, sessões de autógrafos, etc. No nosso caso, estamos falando de uma esfera de atividade ligada à produção de gêneros quadrinísticos, mas também de gêneros periféricos, fundamentais para a sustentação dos primeiros:

[...] uma esfera de atividade não é um espaço homogêneo: para seus usuários, ela tem um “núcleo” e uma “periferia”, de naturezas variáveis segundo os casos concernidos. O núcleo é constituído de gêneros de discurso que parecem os mais próximos da finalidade que é comumente reconhecida a essa esfera [...]; mas esses gêneros são indissociáveis de um grande número de outros, rejeitados à periferia: críticas nos jornais, reuniões para conceder os prêmios, correspondência entre autores e editores [...]»³ (Maingueneau, 2014, p. 66, tradução nossa).

A maioria dessas práticas exige a presença *in corpore* do autor, e, na conjuntura atual de midiaticização, geram materiais que alimentam as redes digitais. Assim, a “mídia, como prática discursiva, que está presente, continuamente, na relação dos sujeitos entre si e com a sociedade em que

³ No original : « [...] une sphère d'activité n'est pas un espace homogène: pour ses usagers elle a un 'noyau' et une 'périphérie', de natures variables selon les cas concernés. Le noyau est constitué de genres de discours que semblent les plus proches de la finalité qui est communément reconnu à cette sphère [...]; mais ce genres sont indissociables d'un grand nombre d'autres, rejetés à la périphérie: critiques dans les journaux, réunions pour décerner des prix, correspondance entre auteurs et éditeurs [...] ».

vivem, [...] é parte importante no modo como esse sujeito se representa, no imaginário social, como sujeito de conhecimento” (Orlandi, 2017, p. 242).

Nota-se que os meios digitais têm favorecido a promoção e autopromoção de bens culturais e autores. Com o advento dessas plataformas de atuação, cabe perguntar como e em que medida elas alteraram o *habitus* dos autores de quadrinhos, que não ficam restritos mais às linhas editoriais de jornais, revistas e editoras, mas condicionados às regras que os algoritmos impõem.

A noção de *habitus*, trazida de Bourdieu (1989), faz referência ao *funcionamento sistemático do corpo socializado*. Difícil é não encontrar aí eco das palavras de Foucault (2004), que nos lembra que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 2004, p. 118). Em outras palavras, o funcionamento sistemático dos corpos sociais nada mais é do que o conjunto de práticas rituais, cada qual com uma função disciplinadora e nomeadora dos agentes no campo.

Podemos citar como exemplo o papel que o público tem na promoção dos autores nas redes sociais, em especial, do público de quadrinhos, que interage regularmente com Laerte, André Dahmer, Lute, Gilmar Machado, e tantos outros quadrinistas. Interação que foi potencializada com as mídias digitais:

Desde os primeiros trabalhos de Töpffer mostrados de forma rudimentar aos seus alunos, passando pela seção de correspondência das revistas de super-heróis Marvel e DC, até os dias atuais com os blogs especializados ou páginas oficiais das editoras com espaço para a opinião pública, a participação do leitorado no sistema de produção e interpretação de quadrinhos sempre foi presente como elemento ativo. Os leitores de quadrinhos nunca foram um público passivo, cuja opinião não se incorporasse ao sistema

(seja para o reconhecimento dos pares, seja para estratégias de mercado). (Alves-Costa, 2021, p. 233).

Desse modo, para a existência de *autores* – não só no sentido laboral, mas também no sentido conceitual – é preciso uma mobilização contínua e sistemática dos agentes do campo (leitores, editores, divulgadores...), o que acaba por determinar todo um conjunto de práticas, pois “não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais se institui o discurso e o modo de organização institucional que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura” (Maingueneau, 2006, p. 135).

Como já dissemos, a ideia de *autor* que nos interessa aqui é uma categoria discursiva, acima das formulações jurídicas que regem os direitos de autor, quando falamos de sistematização dos corpos sociais, de *habitus*, de corpos dóceis e adestrados, de práticas laborais, e todas as outras noções que apontam para o indivíduo em carne e osso e documentos civis. O corpo é uma superfície de inscrição dos discursos, das práticas e dos poderes que o atravessam e o moldam (Foucault, 1999).

As ideias compartilhadas, os enunciados, os conceitos, os saberes, tudo isso sintetizado por nomes (e o *nome de Autor* sintetiza todo um complexo de ideias, enunciados, saberes), se realizam em materializações que são não só os textos, mas tudo aquilo que é perceptível e tangível aos sentidos, e que assume lugar nas redes sociais como forma de apurar o desejo de consumir: organizar-se em um espaço físico, nomeá-lo; portar-se de tal maneira e não de outra; falar, escrever, assinar, autografar; são materializações por vezes anteriores aos discursos, mas possíveis por causa de outros discursos. As redes sociais exigem novas performances dos sujeitos, uma vez que os sentidos são também condicionados pelos dispositivos que lhes dão forma material e discursiva (Dias, 2018). Entender o funcionamento dessas redes no campo quadrinístico pode ajudar a responder: afinal, que necessidade é essa que nossa sociedade tem de erigir esses *nomes de Autor*?

5 Da assinatura do autor

Da Antiguidade até o início da Idade Média, não havia a preocupação em atribuir uma autoria aos textos de caráter literário – narrativas em geral, tragédias, comédias, epopeias. Não significa que não houvesse autoria, mas sim que o anonimato de alguns textos e o uso deles livremente não era um problema social, legal ou institucional. Na Idade Média se atribuiu autoria, por exemplo, a textos heréticos. Mas foi na Renascença que a figura do criador começou a ser laureada pelo valor simbólico de sua obra, de tal modo que autor e obra se beneficiavam mutuamente da relação valorativa entre eles.

Foucault não faz uma distinção entre as instâncias de sujeitos, mas sim entre os nomes e suas funções: de um lado, o nome de Autor; do outro, o nome ordinário. A função autor demarca o caráter fora do comum de um nome próprio no interior de uma sociedade. A proposição foucaultiana respeita a máxima de que *não importa quem fala*, e essa lacuna torna problemática a autorialidade de Laerte. “A função autor é considerada, por Foucault, como uma particularização possível da função sujeito. Trata-se de *retirar ao sujeito [...] o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função do discurso*” (Cavalheiro, 2008, p. 78, grifos da autora).

O fato incomum de Laerte ter mantido o mesmo nome após a mudança de gênero, diferente da maioria das pessoas transgêneras que optam pelo nome social, justifica a incursão à obra de Fraenkel (1992), pois o nome de Autor funciona como signo para a obra. Laerte manteve seu nome de Autor, sua assinatura autoral, a despeito da mudança de gênero. Assim, a assinatura se apresenta, nessa situação amplamente performática,

como um elemento constituído e constituinte da autorialidade, e “se ela caracteriza o signatário, revela igualmente uma certa concepção social da identidade do indivíduo” (Fraenkel, 1992, p. 8, tradução nossa).

Sua escolha por manter o nome civil como nome social oferece um desafio para a compreensão do fenômeno da autoria nas concepções dos teóricos supracitados, pois a assinatura autoral também se manteve, em sua forma, mas pode significar mudanças pragmáticas na abordagem da totalidade da obra da autora.

6 Do tratamento dos *corpora*

A função autor tende a apagar a pessoa do autor em função da notoriedade do nome. Quem fala *a* Obra é diferente de quem fala *sobre a* Obra, ainda que essas instâncias enunciativas estejam intimamente conectadas. Com isso em mente, o ponto de partida para a construção dos *corpora* para nossa pesquisa foi o documentário *Laerte-se*, transmitido pela Netflix, no qual a autora tece considerações sobre sua obra, sua carreira e sua transgeneridade.

Como parte dos *corpora*, *Laerte-se*, documentário biográfico sob direção de Lygia Barbosa da Silva e Eliane Brum, traz como protagonista a cartunista Laerte Coutinho, que fala de sua vida, de sua carreira e de sua trajetória de autoaceitação como transgênera. Há, no documentário, diversas aproximações entre vida e obra da autora, fazendo crer que o estado atual da obra seria um espelho de sua vida.

O tratamento desse material aconteceu em três fases: primeira, seleção e transcrição das partes para análise; segunda, descrição e organização do material analisado; terceira,

interpretação do material descrito à luz das teorias arroladas.

Para a primeira fase, levamos em conta os seguintes posicionamentos da autora para a etapa de seleção dos enunciados, mobilizando categorias propostas por Alves-Costa (2021): (a) O que Laerte diz sobre sua obra: Laerte, enquanto autor-persona, fala de sua Obra, trazendo à tona sua dimensão de autor-*scriptor*; (b) O que Laerte diz sobre sua vida pessoal: Laerte, enquanto autor-persona, fala de sua vida pessoal, associando-a à sua carreira e, conseqüentemente, à sua Obra, fazendo falar (ou sendo falado/a por) uma posição-sujeito qualquer, diferente da posição-sujeito-autor; (c) O que Laerte diz sobre sua vida profissional de quadrinista: Laerte, enquanto autor-persona, fala de sua vida profissional, reconstruindo sua imagem de Autor, correlata da Obra.

Para a segunda fase, o estrato verbal do *corpus* foi trabalhado em dois modos de organização do discurso, conforme proposto por Charaudeau (2008), o *enunciativo* e o *descritivo*, com o intuito de observar como as categorias de língua engendradas nestes modos foram utilizadas pela instância enunciativa Laerte para construir sua imagem e nome autorais por meio de comentários de si e da obra.

Laerte comenta, no documentário *Laerte-se*, sobre a exposição de sua obra na *Ocupação Laerte*. A Obra, a exposição da Obra e o documentário que aborda tanto a Obra quanto a sua exposição são formas de autogerir, de regular, sua imagem de Autor no campo quadrinístico. O documentário sobrepõe a fala da entrevista com cenas da *Ocupação*, tornando-a presente em uma nova mídia.

Eu não conseguia ver o que estava ali, na [O]cupação, como uma obra sólida que calça uma vida profissional para todo o sempre, sabe? Não era como a exposição do

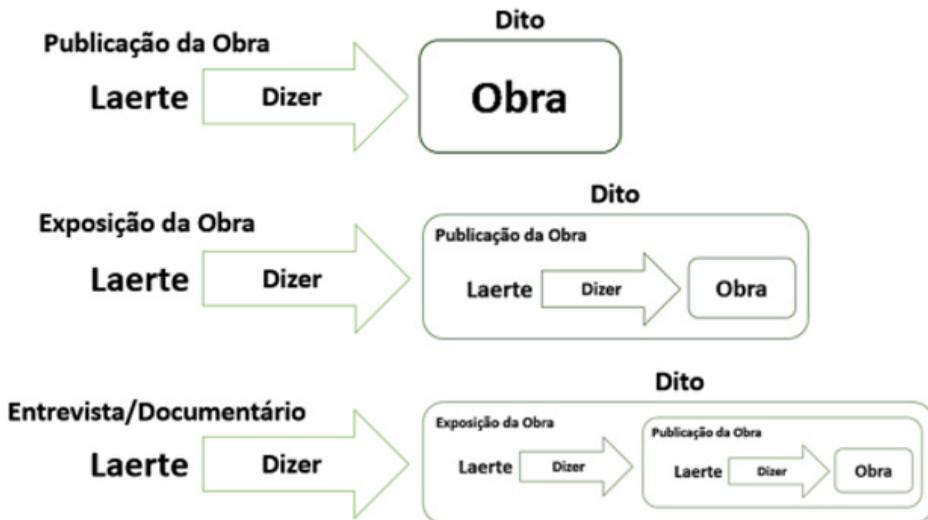
Ziraldo, com a exposição do Jaguar, do Millôr, não era.
(*Laerte-se*, 2017, transcrição de legenda).

Na fala acima, podemos notar o agenciamento de diferentes posições sujeito na tentativa de demarcar o seu lugar no campo quadrinístico, bem como sua influência *in praesentia* não apenas no nível do dito, mas também do próprio ato de dizer.

Enquanto a Obra se insere no espaço de canonização, a exposição e o documentário se inserem nos espaços de associação e sustentação, respectivamente (Alves-Costa, 2021). Esses espaços fazem uso da modalização autonímica (Authier-Revuz, 1990, 1998, 2004), que serve para demarcar os limites do dizer sobre o que pode ser considerado produção *autorial* (ligada ao seu nome de Autor) e o que deve ser considerado apenas como produção *autoral* na fala de Laerte. Como o arcabouço da Análise do Discurso é, a um só tempo, teórico e metodológico, a seleção e o tratamento dos *corpora* caminham nos limites desse quadro conceitual.

O diagrama a seguir ilustra a organização dos dizeres modalizados autonimicamente. Em um processo de *mise en abîme*, cada situação de enunciação se converte em dito na situação seguinte:

Figura 1: Modalização autonímica sobre a obra de Laerte



Fonte: Elaboração do autor.

Na terceira fase, os estratos verbais foram interpretados à luz das teorias utilizadas, visando responder às questões: existe alguma relação entre corpo e autorialidade na carreira de Laerte pelo ponto de vista dela? Como os espaços de subjetivação (canonização, associação e sustentação) são agenciados no documentário? Quais discursos são materializados sobre a autora e sua obra?

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica e exploratória em andamento, não nos valem de um *corpus* específico, mas sim de *corpora* compilados ao longo do percurso investigativo. Sendo o objeto de estudo o fenômeno da autoria como fenômeno de linguagem, os *corpora* podem ser construídos por entrevistas, documentários, publicidades, publicações em

redes sociais, etc., além da própria obra em sua total extensão. Esse material serve para descrever as práticas características do campo quadrinístico e a forma como a autora Laerte se posiciona no campo, como ela gere sua imagem autoral, mesmo que não sejam estratégias conscientes.

A proposta de trabalhar com *corpora* extensos se coaduna com a visão de discurso de Foucault (2008), para quem os discursos são dispersos, sujeitos a rupturas e descontinuidades, mas também a regularidades. Por isso, é fundamental que se vá além do documentário *Laerte-se* para a construção dos espaços de subjetivação, conforme Alves-Costa (2021), Maingueneau (2006) e Delormas (2018) propuseram.

Assim, outras práticas e materialidades discursivas também são importantes para a compreensão dos espaços de associação e sustentação do nome autoral de Laerte, uma vez que sua trajetória no campo quadrinístico não se dá apenas com a publicação das obras. Em sua página no Instagram ([@laerteminotaura](https://www.instagram.com/laerteminotaura)), a cartunista Laerte expõe seus quadrinhos e outros produtos derivados. Também há postagens semanais características dessa mídia com o intuito de incentivar o público a curtir, compartilhar, comentar e salvar o que achar interessante. Também há divulgação de participação em eventos, de entrevistas e matérias de jornais. Também, no site oficial da autora (<https://laerte.art.br/>), o leitor tem acesso à sua obra compilada desde 1970, bem como acesso à loja onde pode adquirir originais, cópias e produtos derivados. Por fim, o site também registra elementos da trajetória da autora, como sua história e premiações. Essas e outras manifestações no meio digital funcionam como espaços de associação e sustentação do nome autoral de Laerte.

7 Um fechamento temporário

A autorialidade é o conjunto de fatores e práticas que fazem com que a autoria surja em um domínio discursivo ou campo para os quais esta é fundamental para mobilizar certos capitais, em especial, o simbólico. A autorialidade de cada campo atende às necessidades que esse campo mesmo instaura: no interior deste, aquela *produz suas condições de produção*. Nasce, nessas condições, a função autor.

A função autor existe para instaurar a categoria de autor, que, por sua vez, faz existir uma posição sujeito. A pessoa sem importância de outrora passa a existir como *persona* enunciativa, capaz de pôr em prática o discurso autoral. Na verdade, essa *persona* enunciativa, inscrita no discurso tal como a obra (autoral), é, ela mesma, produto discursivo: sua existência se insere no universo da linguagem e deve a essa a sua razão de ser. Digo, logo existo. Existo, logo digo. Antes do verbo, o sujeito não é senão uma ausência.

Assim, é preciso distinguir o autor formado no plano material, jurídico, empírico, do autor formado no plano dos discursos. Na genealogia da função autor, de fato, vemos que questões materiais, jurídicas, de ordens práticas e econômicas fizeram parte da instituição da autoria. No entanto, essas questões apenas contribuem para perceber que há regimes de autorias e critérios de autorialidade diversos e distintos. Nos textos cuja função autor é importante, nos textos em que essa função pode e deve ser exercida, não importa, para o exercício dessa função em análise discursiva, se a maneira de produção foi a “muitas mãos” ou “mãos fantasmas” ou ainda “falsas mãos”, ou se o gênero do autor se transmutou no processo. Importa o nome que

daí surge. O nome que é igualmente produto dessas práticas e, portanto, é discurso. O nome de Autor é, desse modo, um índice, uma síntese, uma compilação de enunciados e materialidades discursivas outras.

O corpo do autor entra na equação como suporte material para o efeito autor. Se a autoria pode ser entendida como um dos muitos efeitos de sentido da obra, então é possível falar em efeito (de sentido) autor. Obra, nome de Autor, assinatura de Autor e corpo de autor: a autoria, como fenômeno de linguagem, tem nesses elementos um suporte. Assim, um texto se torna Obra e aponta para um Autor; o nome ordinário se torna um nome de Autor com as práticas que investem nele no campo; a assinatura correspondente a esse nome, às vezes, solicitada como fetiche por um fã, se torna a assinatura de Autor; por fim, o corpo, que outrora se perderia na multidão, atesta a presença do autor, e se torna corpo de Autor.

Referências

ALVES-COSTA, L. P. *Quadrinhos: autorialidade, práticas institucionais e interdiscurso*. Catu: Bordô-Grená, 2021. Disponível em: <https://shre.ink/alvescostabordogrena>. Acesso em: 08 mai. 2023.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Trad. Celene M. Cruz; João Wanderley Geraldi. In: ORLANDI, E. P.; GERALDI, J. W. (org.). O discurso e suas análises. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, n. 19. Campinas, SP: UNICAMP/IEL, 1990, p. 25-42.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Tradução de Leci Borges Barbisan; Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BOLTANSKI, Luc. La constitution du champ de la bande dessinée. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1, n. 1, jan. 1975, p. 37-59. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448. Acesso em: 27 ago. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 1ª ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 59-73.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum: Estudos Linguísticos*, Londrina, n. 2, vol. 11, dez. 2008, p. 67-81. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042>. Acesso em: 28 nov. 2020.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo Bezerra. São Carlos: Edufscar, 2012.

CIRNE, Moacyr. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

CIRNE, Moacyr. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa - Empresa Gráfica e Editora/Funarte, 1990.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

DELORMAS, Pascale. Espace d'étayage : la scene et la coulisse : de la circulation des discours dans le champ littéraire. *Fragmentum*, [S. l.], n. 51, p. 115-130, 2018. Disponível em: <https://periodicos>.

ufsm.br/fragmentum/article/view/31388. Acesso em: 14 dez. 2022.

DIAS, Cristiane. *Análise do discurso digital: sujeito, espaço, memória e arquivo*. Campinas: Pontes, 2018.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza Albuquerque e J. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2.ed. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29ª ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

FRAENKEL, Béatrice. *La signature: genèse d un signe*. Paris: Gallimard, 1992.

GROENSTEEN, Thierry. *História em quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

GUILBERT, Xavier. *La légitimation en devenir de la bande dessinée. Comicalités*, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/comicalites.181>. Acesso em: 29 dez. 2022.

HASHIGUTI, Simone. *Corpo de memória*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2008.

LAERTE-SE. Direção: Lygia Barbosa da Silvia e Eliane Brum. Distribuição: Netflix, 2017.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Trad. Sonia Fuhrmann. 6. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. Auteur et image d'auteur en analyse du discours. *Argumentation et Analyse du Discours* [On

line], 3, 2009, p. 1-14. Disponível em: <http://aad.revues.org/660>. Acesso em: 01/12/2012.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. Tradução de Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, D. *Discours et analyse du discours: une introduction*. Paris: Armand Colin, 2014.

McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2006.

MEON, Jean-Matthieu. L'illégitimité de la bande dessinée et son institutionnalisation : le rôle de la loi du 16 juillet 1949. *Hermès, La Revue*, 2009, n. 54, p. 45-50. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-45.htm>. Acesso em: 29 dez. 2022.

ORLANDI, Eni. *Eu, tu, ele: discurso e real da história*. Campinas: Pontes, 2017.

PERUZZOLO, Adair Caetano. A semiotização do corpo. In: PERUZZOLO, Adair Caetano et al. *O corpo semiotizado*. Porto Alegre: Edições Est, 1994, p. 9-30.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.

Análise multimodal da obra *Vozes no Parque*: quando texto verbal e visual se unem para a construção dos sentidos

Patricia Michelotti*
Graziela Frainer Knoll**

Resumo

A sociedade midiaticizada não se limita mais aos livros repletos de texto verbal cujas lacunas devem ser preenchidas exclusivamente pela imaginação. São multissemióticos e trazem consigo muitas mensagens, principalmente os livros ilustrados de literatura infantil. Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado e tem o objetivo geral de fazer uma análise multimodal baseada na teoria de Kress e van Leeuwen (2006) com a finalidade de explorar recursos multimodais presentes no livro *Vozes no Parque*, de Anthony Browne. Como objetivos específicos, o artigo visa aplicar as metafunções da “Gramática do Design Visual” (GDV), ao estudo das imagens em livros infantis e identificar recorrências quanto aos recursos semióticos presentes nas imagens. Nossa proposta foi trabalhar com a GDV por meio de uma pesquisa qualitativa, de análise multimodal, analisando a obra selecionada. Para atingir nossos objetivos, essa pesquisa perpassa pelos conceitos teóricos de literatura infantil, multiletramentos e multimodalidade. Com o resultado desse trabalho, demonstramos como as imagens

* Mestre em Ensino de Humanidades e Linguagens pela Universidade Franciscana (UFN), Especialista em TICs Aplicadas à Educação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Possui Graduação em Comunicação Social, Jornalismo (UFSM). É professora de Comunicação e Língua Portuguesa na Faculdade Antonio Meneghetti. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4895-7181>

** Doutora em Letras, Estudos Linguísticos, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestre em Letras, Estudos Linguísticos (UFSM), Especialista em TICs Aplicadas à Educação (UFSM). Possui graduação em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria (2003) e graduação em Letras - Português e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (2017). É professora Adjunta da Universidade Franciscana. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6014-2188>

atuam na composição das histórias infantis e como o autor-ilustrador faz o seu uso atrelado ao propósito e à temática de cada obra. A partir da aplicação da GDV, concluímos que texto verbal e visual caminham juntos. A imagem atua como complementações e extrapolações ao texto verbal de forma que seja inviável afirmar que um precede ao outro.

Palavras-chave: literatura infantil; multimodalidade; gramática do design visual; ensino.

Multimodal analysis of the book *Vozes no Parque*: when verbal and visual text come together to construct meanings

Abstract

The mediated society is not limited, however, to books full of verbal text whose gaps must be filled exclusively by imagination. They are multissemiotic and bring with them many messages, especially the illustrated books of children's literature. This article is an excerpt from a master's thesis and has the general objective of making a multimodal analysis based on the theory of Kress and van Leeuwen (2006) with the purpose of exploring multimodal resources present in the book *Vozes no parque*, by Anthony Browne. As specific objectives, we intend to apply the Grammar of Visual Design (GVD) of Kress and van Leeuwen (2006) to the study of images in children's books and to identify recurrences regarding the semiotic resources present in the images. Our proposal was to work with the GVD through a qualitative research, multimodal analysis, analyzing the selected works. To reach our objectives this proposal, this research permeates the theoretical concepts as children's literature, multiliteracies and multimodality. With the result of this work, we demonstrate how the images act

in the composition of children's stories and how the author-illustrator make your use tied to the purpose and theme of each work. From the application of the GVD, we concluded that verbal and visual text work together. The image acts as complements and extrapolations to the verbal text so that it is impossible to say that one precedes the other.

Keywords: children's literature; multimodality; Visual Design Grammar; teaching

Introdução

Em um mundo contemporâneo, torna-se inviável pensar em uma educação em nível único, com objetos e atores estáticos. Saber explorar os diversos recursos disponíveis é parte essencial da formação de cidadãos. A literatura infantil não perde, no entanto, seu clássico papel lúdico e pedagógico no processo de constituição social. Aprendemos a ouvir, ler e nos posicionar diante dos livros favoritos ainda na infância. O texto verbal¹ presente nessas obras está intrínseco na formação do nosso caráter, mas as imagens facilmente vêm à memória quando buscamos nossas primeiras referências de cidadãos. A literatura infantil é entendida, assim, como importante ferramenta de formação de adultos críticos e conscientes, uma vez que promove uma reflexão sobre a sociedade em que as crianças estão inseridas, principalmente por meio de metáforas.

No entanto, há que considerarmos, também, que os livros – especialmente os voltados para crianças – trazem narrativas muito além dos textos verbais, utilizando-se da imagem como recurso de complementação e até mesmo de extrapolação do que é verbalmente expresso. Ler um livro infantil é muito mais do que decifrar o código escrito, mas analisar toda a sua composição, configurando-se, assim, como uma análise multimodal. Este trabalho, sendo parte da dissertação do mestrado em Ensino de Humanidades e Linguagens, volta as atenções ao livro como ferramenta multimodal e aparato para diversas formas de compreender o mundo. A necessidade de formar leitores

¹ Neste trabalho, adotamos a perspectiva de Rojo (2014) acerca do texto multimodal, como um enunciado dito (ou cantado, escrito ou mesmo pensado) concreto e único, “irrepetível”, que gera significação e se vale da língua/linguagem para sua materialização, constituindo o discurso. Porém, para diferenciar quando falamos exclusivamente de palavras e quando falamos de imagens, usaremos os termos “texto verbal” e “texto visual”.

multimodais já chegou dentro da sala de aula por meio da Base Nacional Curricular Comum (BNCC), vigente desde 2017, que traz a análise de textos multimodais e multissemióticos como uma competência necessária ao educando.

Dessa forma, esse artigo faz uma análise multimodal baseada na teoria de Kress e van Leeuwen (2006), com o objetivo de explorar recursos multimodais presentes na obra de literatura infantil *Vozes no Parque*, de Anthony Browne. Partindo disso, nosso objetivo geral é investigar o papel da imagem na construção do sentido em um livro de literatura infantil, com foco na multimodalidade e no contexto pedagógico. Durante esse processo, ainda, nos interessa, de maneira específica, aplicar as metafunções da “Gramática do Design Visual” (GDV) ao estudo das imagens em livros infantis e identificar recorrências quanto aos recursos semióticos presentes nas imagens.

2 Referencial teórico

Para a realização desse trabalho, entendemos como essenciais os conceitos que implicam a justificativa da exploração de recursos literários de uma forma multimodal. Para isso, resgatamos o que Lajolo e Zilberman (2007) apontam sobre o papel da literatura. Para as autoras, a literatura infantil tem, sim, um papel pedagógico, como instrumento de formação de crianças – ocupando, inclusive, um papel similar ao da família e da escola. Não se deve esquecer, porém, que ela também apresenta o recurso de incorporação ao texto literário do universo afetivo e emocional da criança, uma vez que “traduz para o leitor a realidade dele, mesmo a mais íntima, fazendo uso de uma simbologia que, se exige, para efeitos de análise, a atitude

decifradora do intérprete, é assimilada pela sensibilidade da criança.” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 19).

Ramos e Nunes (2017) acrescentam que o livro infantil possui uma função lúdica e sensível para a formação de leitores, convocando um novo olhar para o leitor, além do texto verbal. As autoras entendem que o livro literário ganhou, entre o didático doutrinário e o lúdico frutivo, o lado prazeroso da leitura (Ramos; Nunes, 2017, p. 113). Portanto, o diálogo entre verbal e imagem é uma característica essencial do livro infantil e seu papel na infância. Para elas, entender a composição de um livro prepara o ato de olhar, o que carece de uma mediação, uma vez que não é inato.

Foi apenas posteriormente, no entanto, que se começou a observar o livro além do texto verbal. Costa (2008) lembra o papel do livro infantil antes mesmo da aquisição da língua escrita, uma vez que o livro ilustrado permite manter o contato com o mundo e com a produção dos sentidos antes do domínio do alfabeto, porém, não reduz a imagem apenas a um papel preenchedor de lacunas culturais. A autora explica que “a linguagem visual, tal como a verbal, possui sua estrutura própria, que a constitui como um todo orgânico, capaz de servir de instrumento de transmissão da herança cultural e de criação artística” (Costa, 2008, p. 32). Dessa forma, entende o poder e os limites atribuídos na relação entre palavra e imagem:

nem a palavra consegue substituir a imagem, por mais que tente descrevê-la, nem a imagem é capaz de reproduzir a sonoridade da palavra e a multiplicidade de sentidos que ela é capaz de evocar. Mas, respeitando as perspectivas idiossincrasias, texto e imagem podem somar-se e ampliar os sentidos das mensagens. (Costa, 2008. p. 32).

Lajolo e Zilberman (2007) também entendem a importância da ilustração como parte essencial do livro infantil. Para essas autoras, “se acredita na qualidade dos desenhos como elemento a mais para reforçar a história e a atração que o livro pode exercer sobre os pequenos leitores” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 12).

O livro infantil é, portanto, o resultado de um apanhado histórico, que formalizou a oralidade em códigos decifráveis, formando palavras e ganhou, na ilustração, uma importante aliada para a compreensão de sua mensagem. Isso enfatiza as diversas formas como o livro infantil pode ser trabalhado dentro e fora da sala de aula, e uma dessas perspectivas é a do multiletramento.

A proposta de uma Gramática do Design Visual (GDV) é justamente demonstrar que a produção e a leitura de imagens fazem parte de um processo de desenvolvimento social e que podem atender às dinâmicas já estabelecidas a fim de preservar a intencionalidade comunicativa. Educar, guiar e ensinar o olhar acerca das imagens não retira a liberdade interpretativa do leitor, ao contrário, o liberta para uma leitura consciente e voltada ao poder comunicativo presente em todos os elementos que compõem sua vida.

A importância de estudar a multimodalidade advém da perspectiva de que a comunicação humana é naturalmente multimodal, uma vez que uma única linguagem não seria capaz de dar conta de toda a complexidade de nossa comunicação (Kress; van Leeuwen, 1998 *apud* Domingos *et al.*, 2017). A análise das imagens necessita, portanto, de um respaldo científico. No caso deste trabalho, utilizamos a GDV, desenvolvida por Kress e van Leeuwen que entendem que a leitura de imagens não deve ser vista como uma forma inferior de leitura em relação à linguagem verbal. Esses autores consideram, para a interpretação das

imagens, por exemplo, elementos diversos, como ângulos de representação, formas de aproximação e distanciamento de imagens, cores e linhas (2006).

Bem antes de uma formalização de um alfabeto e anterior, inclusive, à fala, o ser humano comunicava-se por meio de imagens. Utilizar símbolos para expressar ideias, informações e registros faz parte, portanto, da história da humanidade. Esses sinais, certamente, atendiam à missão de comunicar uma mensagem. Desenvolveram-se e assumiram formatos mais claros – com menos espaço para a subjetividade – com a utilização do alfabeto principalmente. No entanto, a ilustração, com seus mais diversos objetivos, nunca deixou de fazer parte do dia a dia das sociedades. Nas últimas décadas, porém, com o avanço da pós-modernidade, o imediatismo e as rotinas cheias passaram a resgatar o valor da informação rápida, que comunica de imediato, ou seja, a mensagem visual.

Essa valorização das fotografias, ilustrações, cores, formas, etc. como meio de comunicação traz consigo uma nova necessidade: a de entender as imagens assim como entendemos as palavras. Daí surge a demanda identificada por Kress e van Leeuwen (2006) de se formalizar uma gramática voltada às imagens. Os autores empenharam-se em conhecer a gramática e a sintaxe das imagens, considerando, no entanto, a gramática de uma maneira muito mais ampla do que uma simples proposição de regras. Para esses autores, a exemplo do que acontece com as estruturas linguísticas, também as estruturas visuais apontam para interpretações particulares, demasiadamente subjetivas (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 2). Torna-se, assim, indispensável organizar essa forma de comunicação de modo a nortear uma interpretação que possa ser compartilhada, ao menos em uma

cultura ocidental, foco do trabalho de Kress e van Leeuwen (2006), para quem os signos não são arbitrários, resultam da intencionalidade do seu criador e estão relacionados ao contexto no qual são produzidos e interpretados.

Assim, existe uma intenção de comunicação que pode ser analisada por meio de uma gramática descritiva. Portanto, a formalização de uma Gramática do Design Visual é o que possibilita dar uma regularidade, mesmo que relativa, à leitura das imagens, assim como ocorria anteriormente apenas com o texto verbal. Essa análise vem como uma complementação às atividades de sala de aula e tende a agregar na formação de leitores e cidadãos.

Kress e van Leeuwen (2006) entendem que a imagem, para ser compreendida, também precisa atender a requisitos representacionais e comunicacionais. Assim, a partir da noção teórica desenvolvida por Michael Halliday, adotaram a terminologia de “metafunção” para organizar essas categorias. Para Halliday (*apud* Kress; van Leeuwen, 2006) existem três metafunções: ideacional, interpessoal e textual. Na forma em que Halliday as definiu, elas aplicam-se a qualquer modo semiótico e não são específicas da fala ou da escrita (2006, p. 41-42).

Dessa forma, os autores britânicos adaptam a terminologia e sugerem a aplicação dessas metafunções para a análise de imagens. Dividem, então, as metafunções em composicional, interativa e representacional (Kress; van Leeuwen, 2006). A função de composição ou textual estabelece a relação entre os elementos da imagem.

A função de composição nos permite descrever a organização dos elementos representados na imagem conforme o espaço que ocupam no todo da imagem ou da página multimodal – aquela constituída por imagem e texto verbal” (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 542).

Já a função de interação ou interpessoal, segundo os autores, considera a relação entre a imagem e o observador, levando em conta aspectos como o contato, a distância social, a atitude e poder. Especialmente a relação de contato é essencial para a interpretação dos livros infantis, uma vez que esse recurso é utilizado para expressar a relação entre o participante humano das imagens e o leitor (Nascimento *et al*, 2011). Por fim, quando falamos em representação ou ideativa, entendemos que um modo semiótico deve “ser capaz de representar objetos e suas relações em um mundo fora do sistema representacional” (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 42). Portanto, visam mostrar a função que os objetos desempenham no contexto em que estão inseridos. As três metafunções são descritas em outra seção desse artigo.

3 Metodologia

A presente proposta de trabalho foca na abordagem qualitativa, por meio de uma pesquisa descritiva dos textos multimodais que compõem livros de literatura infantil previamente selecionados de autores-ilustradores. A pesquisa descritiva, de acordo com Gil (2008) é aquela que tem como objetivo descrever as características de determinada população ou fenômeno. No caso desse estudo, descreveremos as características das imagens utilizadas em livros infantis, de acordo com as categorias estabelecidas por Kress e van Leeuwen (2006) referentes aos recursos multimodais, priorizando a análise das imagens em relação ao texto verbal, mas considerando ambos os códigos semióticos na construção dos sentidos do texto.

A análise apresentada neste artigo é um recorte de pesquisa de mestrado, que envolveu uma amostra de três livros infantis. A escolha dos livros estudados foi feita por atender aos critérios: a) livros de autores-ilustradores, isto é, casos em que o próprio autor ilustrou sua história; b) livros que estivessem elencados pela *Revista Crescer* em 2015 (todos publicados em 2014), que listou os 30 melhores livros de literatura infantil daquele ano; c) livros coloridos dessa lista, que tivessem entre 15 e 35 páginas e que apresentassem texto verbal e visual.

Essa análise é o que nos possibilitará a abordagem qualitativa, ao mesmo tempo em que poderemos verificar a recorrência das categorias multimodais no material analisado.

4 Análise do livro *Vozes no Parque*

O livro *Vozes no Parque* foi escrito e ilustrado pelo britânico Anthony Browne, com a primeira edição lançada em 2014, pela Editora Pequena Zahar, e conta com 32 páginas de texto verbal e não verbal. Por esse livro, Browne ganhou o prêmio Hans Cristian Andersen de literatura infantil. A história conta um passeio no parque, narrado em primeira pessoa por quatro diferentes personagens, formando as vozes que o título anuncia. Essas vozes são narradas na sequência: mãe de Carlos; pai de Manchinha; Carlos e Manchinha, sendo que, a cada mudança de voz, há uma mudança de tipologia textual, além de peculiaridades ilustrativas que serão apontadas no decorrer das análises. Outro ponto que merece destaque é que as personagens Manchinha e Carlos, bem como os cães, recebem nomes, mas os personagens adultos não são nomeados.

Quando pensamos nos aspectos multimodais, percebemos que o livro explora, durante todo o seu desenvolvimento, o processo conceitual simbólico em que as figuras humanas são substituídas por figuras de gorilas. Assim, a todo momento que nos referirmos a menino, menina, homem ou mulher, estamos fazendo alusão aos gorilas retratados. Essa escolha, embora possa ser interpretada como uma alusão à teoria evolucionista – num sentido invertido – é justificada pelo autor, em diversas entrevistas, pelo seu fascínio pelos primatas, que contrastam força e gentileza, segundo ele. Além disso, o processo simbólico é apresentado em diversas outras situações que vamos exemplificar. Outro recurso muito explorado pelo autor são as molduras, que contrastam as ideias de amplitude e delimitação do espaço, de acordo com a visão de mundo dos personagens.

Metafunção composicional

Essa obra explora de maneira muito rica o valor da informação, especialmente na relação dado x novo. Com frequência, o autor-ilustrador traz o elemento já dado na parte esquerda da imagem, enquanto a novidade fica no lado direito. Também há situações em que se explora a situação ideal x real. Para essa análise, separamos alguns exemplos que demonstram essa utilização que é recorrente na obra.

Figura 1 - Metafunção composicional 1



- Quer ir no escorrega? - uma voz perguntou. Era uma menina, infelizmente, mas fui mesmo assim. Ela era ótima no escorrega, descia muito rápido. Fiquei bobo.

Fonte: Browne, 2014, p. 19.

A Figura 1 apresenta um trecho do livro, narrado por Carlos, em que ele aparece como informação dada, à esquerda da página, enquanto a menina, à direita, é a novidade que ele descobre. A partir da inserção dessa personagem, a história passa a ter mais alegria para o menino, promovendo uma mudança causada pela nova personagem. Da mesma forma, a relação aparece com os personagens caninos, em que a sua cadela está à esquerda e o cachorro de Manchinha está à direita.

Nessa cena, também podemos identificar a representação da informação real, em que um parque deve ser utilizado como ferramenta de brincadeiras, liberdade e diversão, contrastando com a informação abaixo da página, onde as crianças estão sentadas.

Figura 2 - Metafunção composicional 2



Fonte: Browne, 2014, p. 28.

Na Figura 2, em que a voz de Manchinha conduz a história, também conseguimos destacar o valor da informação: A informação real é a menina alegre e livre, com os pés fora do chão, de forma que a ilustração demonstra que ela chega ao céu, na parte superior da página; a realidade é o personagem que ela chama para interação, com os pés no chão e com medo da brincadeira. O processo dado e novo também aparece, uma vez que a informação conhecida é a de que árvores têm formatos de árvores; o novo aparece à direita da página, com árvores ao fundo em formato de gorilas, que é como o mundo é apresentado na obra.

Quando analisamos a saliência, por sua vez, o livro não demonstra grandes novidades. De maneira geral, a própria tipologia textual é um destaque que merece ser apontado, uma vez que cada voz apresenta um tipo de texto, em que as fontes dizem um pouco sobre o personagem. Da mesma forma, o tipo de imagem e cores utilizadas em cada voz traz algumas peculiaridades.

Figura 3 - Metafunção composicional 3

PRIMEIRA VOZ



Estava na hora de levar Leopoldina, nosso labrador com pedigree, e Carlos, nosso filho, para um passeio.

TERCEIRA VOZ



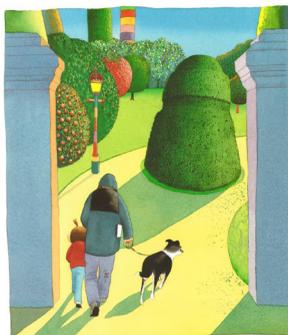
Eu estava sozinho em casa, de novo. É tão chato. Então a mamãe disse que era hora do nosso passeio.

SEGUNDA VOZ



Eu precisava sair de casa, então eu e a Manchinha levamos o cachorro no parque.

QUARTA VOZ



O papai andava bem chateado, então gostei quando ele disse pra gente levar o Pedro no parque.

Fonte: Browne, 2014, colagem p. 4, 11, 17, 25.

Na primeira voz, como vemos na Figura 3, a tipologia textual é uma fonte serifada, com formato bem centrado, de fácil leitura e compreensão. Essa fonte demonstra seriedade e elegância, bem como a personagem. As imagens, nessa parte do livro, também são todas mais sóbrias e com destaque a cores

amareladas e douradas, que remetem à riqueza e bens materiais. A segunda voz é apresentada com uma fonte mais simples e espessa, dando uma sensação de peso. Essa escolha coincide com o personagem retratado, que apresenta muitas preocupações e problemas a serem resolvidos, não podendo levar a vida de uma maneira simples. As cores, da mesma forma, são escuras e opacas nessa parte da narrativa.

De maneira geral, as imagens apresentam sombras e pouco contraste de cores, sendo paletas frias. A terceira voz é retratada com uma fonte muito fina e em formato mais quadrado, seu traço demonstra uma rigidez e uma timidez características do personagem, que vive sob uma superproteção e tem dificuldade de expressar-se. As ilustrações adquirem tons mais neutros, especialmente tons de azul, cinza e pastéis, deixando os coloridos tímidos. Com a voz de Manchinha, quarta voz, chega a parte mais alegre do livro. A fonte utilizada é mais descontraída, não usual e simula a espontaneidade de uma criança. Da mesma forma, as cores são muito vivas e intensas, o que remete à alegria que essa narradora carrega, vendo o mundo sempre de uma forma forte e bela.

Outro recurso explorado na composição do texto dessa obra é a moldura. Ela aparece em diversas cenas e, quando não aparece, explicita a expansão da visão dos representados. Na Figura 4, a moldura bem definida demonstra que, naquele momento da história, tratando-se da primeira voz em questão, o todo não é importante, mas sim aquele universo ao qual os personagens pertencem. Há uma ideia, então, de recorte com foco nos elementos apresentados.

Figura 4 - Metafunção composicional 4



Há tipos assustadores
no parque hoje em dia!
Eu o chamei por um tempo
aparentemente infinito.

Fonte: Browne, 2014, p. 8

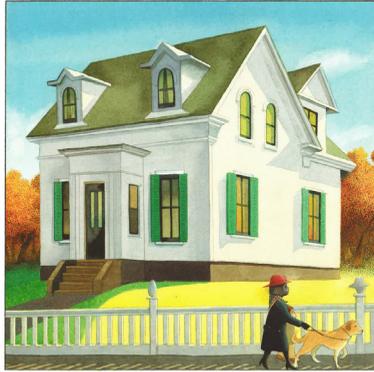
Na Figura 4, existe um processo de extrapolação da moldura, em que o desespero da personagem a faz sair do seu universo limitado e busca algo que pode estar fora dele. Pela primeira vez, essa personagem olha um pouco além, em busca de algo seu que está perdido. Esse mesmo recurso de extrapolação da moldura é utilizado em outros momentos, sempre dando a ideia de que existe um universo em pauta, mas há uma necessidade de expandir.

Metafunção interativa

A metafunção interativa é um pouco menos explorada nessa obra. Em praticamente toda a história, os personagens são representados como oferta ao leitor, demandando raramente sua interação. Os ângulos também não são explorados com tanta diversidade, o que acaba criando um grande distanciamento social.

Figura 5 - Metafunção interativa 1

PRIMEIRA VOZ

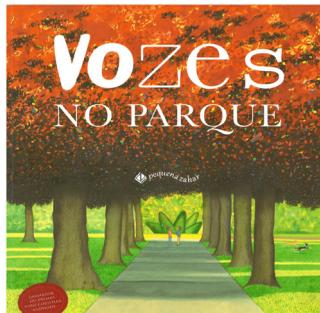


Estava na hora de levar Leopoldina,
nosso labrador com pedigree, e
Carlos, nosso filho, para um passeio.

Fonte: Browne, 2014, p. 4.

Na própria capa do livro, Figura 6, já temos essa relação de distância dos personagens, em que os personagens apenas interagem entre si em um plano aberto e ângulo neutro. Dessa forma, podemos afirmar que o leitor é apenas um convidado para assistir à história.

Figura 6 - Metafunção interativa 2



Fonte: Browne, 2014, capa.

Em alguns momentos, no entanto, os representados demandam uma atenção do leitor, buscando por ele por meio do olhar, como uma busca por ajuda. Na Figura 7, o pai de Manchinha direciona seu olhar para fora da página. O ângulo neutro dá a sensação de que o leitor está sentado à sua frente, em outra poltrona, podendo ser alguém com quem pode falar sobre seus problemas.

Figura 7 - Metafunção interativa 3

SEGUNDA VOZ



Eu precisava sair de casa,
então eu e a Manchinha
levamos o cachorro no parque.

Fonte: Browne, 2014, pág. 12.

Na Figura 7, também percebemos que o olhar do personagem recorre ao leitor, demonstrando o quanto ele se sente feliz e seguro naquele momento. Essa sensação é reforçada pelo ângulo de baixo, que mostra que ele está acima do leitor. Essa é uma das poucas cenas em que Carlos sente-se empoderado na história, pois faz algo que sabe fazer muito bem. Mostrar isso para os leitores é uma grande vitória ao personagem.

Ao contrário, em outro momento, ele recorre ao leitor como um pedido de ajuda, como na Figura 8, voltando à superproteção de sua mãe, ele se sente diminuído e busca, no leitor, um pedido de socorro, como se precisasse ser tirado daquela situação. Novamente, essa inversão é reforçada pelo ângulo, que posiciona, dessa vez, o leitor em uma posição elevada.

Figura 8 - Metafunção interativa 5



Fonte: Browne, 2014, p. 32.

Em algumas outras situações, o recurso do ângulo também é utilizado para dar mais ou menos poder para as personagens, como é o caso da Figura 9, em que a Manchinha é colocada em uma posição superior.

Figura 9 - Metafunção interativa 4



Fonte: Browne, 2014. p. 32.

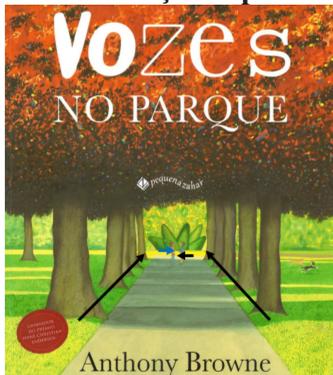
Nesta figura, vemos um grande distanciamento social por meio de um plano aberto. Se, por um lado, o leitor vê a menina de frente, em relação ao menino, o grau de intimidade é ainda menor, haja vista que só se vê suas costas. O poder aparenta estar com a personagem que é responsável pela voz dessa parte da história, uma vez que o leitor a olha de um ângulo abaixo, demonstrando que ela é a protagonista da cena.

Metafunção representacional

O papel dos personagens está diretamente ligado à sua função, como ator e meta, em analogia à gramática sistêmico-funcional, ou seja, quem faz a ação e quem a recebe. Essa análise cabe a praticamente todas as etapas do texto, mas selecionamos alguns exemplos. Além disso, o processo conceitual simbólico é um elemento que, especialmente no texto visual desse livro, merece destaque: a imagem de capa, que se repete dentro do livro.

Na Figura 10, identificamos um processo narrativo de ação transacional em que o personagem Carlos, no final do túnel, oferece uma flor para a personagem Manchinha, criando um vetor de ligação entre eles. Da mesma forma, há o processo narrativo reacional transacional, com a troca de olhares entre eles. Além disso, a posição das árvores cria vetores que conduzem o olhar do leitor até o final do túnel.

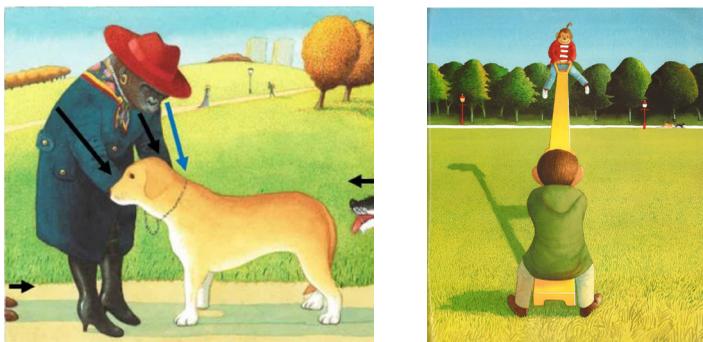
Figura 10 - Metafunção representacional 1



Fonte: Browne, 2014, capa.

Também na Figura 11, há um processo narrativo de ação transacional e narrativo reacional transacional que ocorre no sentido da personagem feminina em relação ao cão, demonstrando que ela executa os processos e o outro personagem representado é a meta. Para reforçar essa ideia, outros vetores da imagem também apontam para a cena principal, onde a ação é executada. Na mesma imagem, é possível identificar o processo conceitual analítico, com a relação de parte e todo. Vemos os pés à esquerda da página e sabemos que o menino está ali; vemos o focinho e reconhecemos o cachorro, à direita.

Figura 11 - Metafunção representacional 2



Fonte: Browne, 2014, colagem, p. 5, 28.

Na Figura 12, percebemos os processos de ação narrativos dos personagens fechando-se neles próprios. Diferente dos cães, ao fundo, que brincam e estão em ação, os personagens sentados fecham-se em si mesmos, como demonstram os vetores formados pelos seus braços cruzados, numa posição que indica o não interesse em interagir entre si. Também há um processo narrativo reacional, com o olhar do menino para um novo personagem que se anuncia. Além da seta do olhar, também outros vetores indicam para a personagem que será apresentada

Figura 12 - Metafunção representacional 3



Fonte: Browne, 2014, p. 6.

Nessa nova personagem, Figura 12, identificamos o processo conceitual analítico de parte e todo. Vemos parte de um braço e perna, mas sabemos que há mais um personagem oculto nessa história. Ainda é possível identificar o processo simbólico ao fundo da imagem, quando uma sombra simula um jacaré e um homem parece estar levando-o a passear, como se faz com os animais de estimação, exemplificando a exploração dos recursos semióticos utilizados pelo autor-ilustrador.

Figura 13 - Metafunção representacional 4

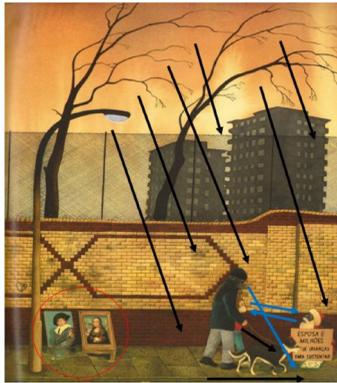


Fonte: Browne, 2014, p. 8.

Impulsionados pelo processo narrativo transacional, vários vetores saem para fora da moldura, na Figura 13. As setas indicam que há uma força impulsora que permite romper a moldura e buscar algo além do que a cena mostra. O processo conceitual simbólico pode ser identificado com as árvores, mais uma vez acompanhando o sentimento da mãe, que agora precisa mover-se para encontrar o filho perdido.

Na Figura 14, há um processo de ação narrativo que se encaminha para a direita da página, que é para onde os personagens se direcionam. Ao mesmo tempo, há vetores que apontam para o chão, que dá movimento de desânimo, conduzido pelo corpo e olhar do personagem e é acompanhado pelas árvores e poste de luz. Também existe um processo narrativo transacional com a formação de vetores entre os olhares da menina e do pedinte que se cruzam, enquanto os demais elementos representados parecem ignorar a presença do personagem sentado ao chão. O processo conceitual simbólico vem ressaltar a parte triste das grandes cidades. Além da sujeira no chão, podemos ver as telas abatidas e em cima de poças de água, como se fossem as lágrimas que delas caem, além de um desenho de coração partido no muro. Também o rosto dos personagens – com exceção da menina – estão abatidos e representam o sofrimento.

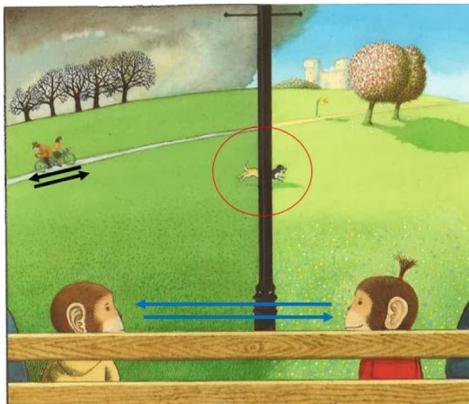
Figura 14 - Metafunção representacional 5



Fonte: Browne, 2014, p. 12.

Além dos processos narrativos de ação ao fundo, a Figura 15 demonstra um processo de ação reacional transacional de efeito mútuo, em que os personagens olham um para o outro, formando dois vetores. O processo conceitual analítico é visualizado por meio do ombro dos pais das crianças, que embora não estejam revelados inteiros, são percebidos nessa relação parte e todo. O mesmo processo acontece ao vermos os cães brincando: parecem ser o mesmo animal, mas entendemos que é a representação dos dois que monta o todo. O processo conceitual simbólico é visualizado na comparação entre as duas partes da cena. O mundo do menino é mais sombrio e sem alegria – vistas as nuvens escuras e as pessoas tristes ao fundo de sua imagem - e o da menina mais leve e colorido – com um céu mais limpo e árvores mais vivas.

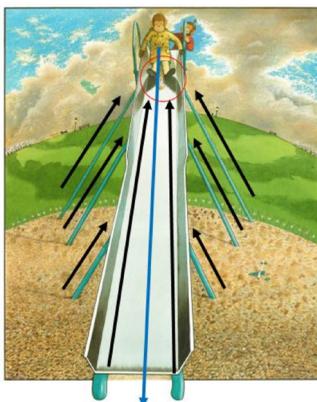
Figura 15 - Metafunção representacional 6



Fonte: Browne, 2014, p. 19.

Na Figura 16, os vetores conduzem ao topo do escorrega, onde as crianças se aventuram e o menino, em especial, narrador da história, enfrenta um grande medo, sendo o grande destaque da cena. Ao mesmo tempo, há um vetor invertido, de ação reacional em que ele olha para o final do escorrega, que é a situação que deve enfrentar. O processo conceitual simbólico é visto na imagem refletida no escorrega, que é de pavor. Assim, mesmo sem a presença do texto verbal, percebemos que o menino está enfrentando um grande desafio.

Figura 16 - Metafunção representacional 7



Fonte: Browne, 2014, p. 20.

Podemos notar, dessa forma, que o uso de vetores é indicado com facilidade em todo o livro, demonstrando sempre quem é o personagem representado responsável pela execução das ações e quem as recebe.

Conclusões

O foco principal desta pesquisa foi encontrar recorrências multimodais dentro de uma obra de literatura infantil e elencar as metafunções mais úteis quando se fala de análise multimodal desse tipo de material.

No livro *Vozes no Parque*, que apresenta a peculiaridade de mudar o sujeito narrador durante quatro vezes no livro, os recursos mantiveram-se constantes. O valor da informação foi explorado no sentido dado x novo e ideal x real em alguns momentos, não parecendo ser um padrão da obra, mas coincidindo com o que Kress e van Leeuwen (2006) propõem sobre o valor informacional. Já o uso de molduras foi um recurso extremamente utilizado e de maneira muito coerente com o desenrolar da história – sempre ratificado pelo texto verbal. Ao analisarmos os recursos interativos, temos a ideia de que o leitor, geralmente, apenas observa a cena, por meio de planos abertos, formando um grande distanciamento social. Nos momentos em que se explora o *close-up*, ou que o olhar dos personagens demandam a atenção do leitor, há uma intimidade maior, uma aproximação social, e esse tende a envolver-se na história. Embora essas passagens sejam poucas, geram uma grande comoção pelo conteúdo da narrativa das cenas.

A metafunção representacional, por sua vez, é a mais explorada no livro. Tanto os processos narrativos de ação transacional, quanto os processos narrativos reacionais, dão a ideia de interação entre os personagens. Os processos conceituais também ganham destaque, principalmente os simbólicos, por meio das brincadeiras que o autor-ilustrador executa nos cenários de fundo das cenas principais.

Além da GDV, também temos que considerar que nossa análise foi realizada considerando uma perspectiva de multiletramentos. Podemos, a partir dessas considerações, analisar nosso *corpus* como material literário e como ferramenta que contribui para os objetivos pedagógicos a que se volta esse tipo de material. O livro analisado configura-se como material de valor para utilização em sala de aula, uma vez que reforça a ideia dos autores aqui levantados, destacando Zilberman (2003), a qual afirma que, por meio da ficção, os livros de literatura retomam aspectos do dia a dia dos estudantes. Mesmo que envolva fantasia, a obra analisada comunica situações que fazem sentido na realidade do público infantil, falando sobre seus próprios mundos. Assim, o *corpus* de análise atende ao papel primitivo da literatura, que era o de ensinar algo por meio da narrativa, em conjunto com as modernidades de linguagem, analogias e, claro, ilustrações das obras contemporâneas.

Esses aspectos vão, ainda, ao encontro do que a BNCC estimula em sala de aula, por meio do incentivo à análise multimodal, com a necessidade de interpretar imagens e ir além dos sentidos convencionais do texto. Essa função é também ressaltada por Kress e van Leeuwen (2006), que lembram que uma única linguagem não daria conta de toda a complexidade do

ser humano e de sua comunicação. Dessa maneira, ressaltamos o papel dos livros infantis no processo de multiletramentos em sala de aula, muito além da análise pura ou individual das imagens – como também é possível fazer – mas também como ferramenta de uso por professores e educadores como um material de aporte e de múltiplas funções para instigar seus alunos em diversos olhares sobre o texto.

Pensando, ainda, no papel específico da ilustração dentro do livro infantil, fica evidente que as imagens são complementares e transcendentais aos textos verbais, não executando, em momento algum, mero papel ilustrativo ou alegórico – elas sempre têm algo a mais a dizer. Essa constatação deve-se, inferimos, muito ao fato de que o livro foi escrito por um autor-ilustrador, que busca essa integração a todo momento. Torna-se, inclusive, inviável afirmar que o texto verbal tenha precedido o texto visual – como aconteceria em livros que tiveram suas ilustrações encomendadas a outro profissional – tendo em vista que, talvez, uma imagem tenha feito surgir a história. O que é óbvio, porém, é que em nosso *corpus* ambas as linguagens – verbal e visual – são essenciais para a constituição da riqueza do material analisado.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2017.

BROWN, Anthony. *Vozes no Parque*. 1ª edição. São Paulo: Pequena Zahar, 2014.

COSTA, Marta Morais. *Literatura Infantil*. 2008. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nnvcsvv>. Acesso em: 20 set. 2020.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari; KLAUCK, Ana Paula; MASTROBERTI, PAULA. Multimodalidade textual e formação do hiperleitor. In: FLORES, Onici Claro; GABRIEL, Rosângela (org.). *O que precisamos saber sobre a aprendizagem da leitura: contribuições interdisciplinares*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2017.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading Images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil brasileira: história e histórias*. 6 ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

RAMOS, Flavia Brocchetto; NUNES, Marília Forgiarini. Ler literatura também é ler imagem? In: FLORES, Onici Claro; GABRIEL, Rosângela (org.). *O que precisamos saber sobre a aprendizagem da leitura*. Santa Maria: Editora UFSM, 2017. p. 109 - 122.

ROJO, Roxane. Texto multimodal. In UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS. *Glossário Ceale*. 2014. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/> Acesso em: 19 jun. 2021.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na Escola*. 11 ed. São Paulo: Global, 2003.

Resenhas

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 114 p.

Ana Martins Marques risca o silêncio

Pâmela Nogarotto*

Contemporâneo é o nome provisório dado ao que ainda não ganhou um nome próprio, pode-se dizer a grosso modo. O tempo contemporâneo é obscuro; o poeta desse tempo, portanto, é aquele “que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”, define Giorgio Agamben (2009, p. 62) É só com o distanciamento e o tempo necessários que a crítica da poesia de hoje (e este hoje é um dêitico que abarca algumas décadas) possivelmente fabricará um nome. O momento é definido como o de um mal-estar da crítica por Marcos Siscar em *A cisma da poesia brasileira* (2005), um embaraço digno de aproximação à crise da fundação poética da modernidade.

Mais do que apenas assumir resignado a falta de um projeto coletivo, Wilberth Salgueiro contribui ao processo de fabricação de um panorama atual em *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2018)². Sua leitura é a de que a poesia contemporânea, nas produções de 2003 a 2014, pode ser classificada em três aspectos gerais: a presença maciça de metapoemas, uma intensa exposição da subjetividade e uma rarefação de temas sociais. Entre os poetas analisados pelo professor está Ana Martins Marques³. A mineira vem

* Pâmela Nogarotto é mestra e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) na linha de Literatura e outras linguagens. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7553-7537>

2 O autor parte do *corpus* dos 33 livros de autores brasileiros indicados na categoria Poesia ao Prêmio Portugal Telecom no período de 2003 a 2014.

3 Indicada em 2013 na categoria Poesia pela publicação de *Da arte das armadilhas*.

publicando há pouco mais de uma década, tempo suficiente para se destacar como uma das mais reconhecidas vozes da poesia contemporânea no Brasil.

Em sua introdução, Wilberth Salgueiro menciona a poesia de Ana Martins Marques como exemplo do retorno à “poesia subjetiva, expressiva, sentimental” (2018, p. 15), mas é verdade que os outros dois aspectos elencados por ele como representantes da poesia contemporânea podem ser pensados e relativizados em sua obra.

Para ficar com um exemplo da metapoesia na escrita da poeta até aqui, destaco a primeira parte de *O livro das semelhanças*, chamada “Livro”. Os poemas que integram a seção levam respectivamente o título de “Capa”, “Nome do autor”, “Título”, “Dedicatória”, “Epígrafe” e, ironicamente, “Primeiro poema” — este posterior a outros, de antemão insinuando como o livro começa antes de começar. Assim se desenvolve o livro como projeto estético, como unidade, sem a prerrogativa de intercambiação de poemas. Como se nota, o fazer metapoético excede o poema, vai ao livro. Do mesmo modo, em *Risque esta palavra* se nota a densa presença de metapoemas e da recuperação do livro como unidade.

Este, seu sétimo livro, em seu título já insinua a linguagem como matéria-prima e protagonista. É composto por quatro seções: a primeira delas ganha o nome de “A porta de saída”, que abre as portas do livro. Diferentemente de *O livro das semelhanças*, em que o primeiro poema se chama “Capa”, isto é, que obedece à estrutura linear do livro, de começo e fim, aqui o leitor entra pela saída. Ao lançarmos um olhar para os poemas que o compõe, no entanto, resta claro que a porta da saída pode ser a saída da vida para a morte. Algo acabou, e o poema que

carrega o nome da seção, “Porta de saída”, com os versos da estadunidense Edna St. Vicent Millay em sua epígrafe resume: “Eu vou morrer, mas/ isso é tudo o que farei pela Morte”. Além disso, a seção pode ser lida como a saída para a viagem da seção seguinte — e não deixa a morte de ser uma viagem.

Mineira herdeira de Carlos Drummond de Andrade, Ana Martins Marques faz nessa primeira seção uma ode ao mineral dando espaço à pedra e ao pó. Mais do que isso, dá voz à pedra. No primeiro poema, lê-se: “um poema não é mais/ do que uma pedra que grita” (Marques, 2021, p. 12) Como fechamento do poema, o imperativo que nomeia o livro: “risque por favor/ esta palavra” (idem, p. 12) Também em “Quatro pedras” o mineral retorna: “No meio do caminho/ a falta da pedra/ (minerada):/ oco/ na paisagem que/ o olho/ fatigado/ (como a um cisco)/ não esquece” (idem, p. 33). A pedra da lápide, o pó do corpo. Por fim, no poema “Medusa” damos com a pedra e o pó: “mas tudo é já/ desde sempre pedra/ pó futuro” (Marques, 2021, p. 41)

No mesmo poema da figura mitológica grega há de se pensar sobre o segundo aspecto levantado por Wilberth Salgueiro, a saber, a rarefação de temas sociais na poesia contemporânea. aos que não têm mais pátria

seja porque se exilaram
seja porque o país se exilou de nós
e toma a forma dos nossos pesadelos
seja porque na realidade não há países
mas extensões variáveis de terra (Marques, 2021, p. 41)

Considerando que o livro foi publicado em 2021, em um momento de extrema tensão política nacional de preocupação com a condução da pandemia de COVID-19, talvez este seja o poema que tensione a afirmação de Salgueiro. Vale mencionar

ainda que no plaquete recentemente publicado pela coleção e clube de assinatura Círculo de Poemas, *De uma a outra ilha*, a poeta volta à Grécia, agora não pela via da mitologia, mas geográfica, poética e politicamente. O trânsito até Lesbos se dá interseccionando o lar da poeta Safo e a contemporaneidade da ilha grega, hoje lugar de trânsito de imigrantes que buscam entrar no continente europeu, algo que não se dá sem grande instabilidade. Está posta aí a poesia preocupada com a própria poesia, mas também ocupada pelo político. Afinal, “O mar não escolhe entre a nau/ e o naufrágio”.

Na segunda seção, “Postais de parte alguma”, o exílio é de outra ordem. O que se desenvolve é a ideia de viagem, algo que toca as cartografias dos livros anteriores da autora, mas agora mais dispersa. Na verdade, a viagem posta ali é um inconveniente. Esses postais voltam à metalinguagem, tratando da escrita, mas agora distantes, marcados pela distância do amor. Já em “Noções de linguística”, a metalinguagem está toda voltada para a língua: lê-se sobre a língua materna e língua estrangeira, a palavra riscada ou riscante. Um exemplo está no poema “Jet lag”:

a distância é erótica
mas quem deseja deseja
uma saída
guardo na boca fechada
as três sílabas
do teu nome (Marques, 2021, p. 54)

O trecho expõe o verso livre inteligente da poeta em “quem deseja deseja”, pela negação da quebra do verso esperada, gerando a repetição do desejo; além disso, o primeiro terceto acima relaciona a distância ao nome do objeto de amor do

segundo terceto, separados pela quebra da estrofe, fazendo da distância uma distância na página. No mesmo poema, o desencontro amoroso, além de geográfico, é também linguístico: “(que não me possas ler, que eu escreva numa língua/ que não é a tua” (Marques, 2021, p. 54) Essa língua ininteligível para o destinatário parece ser menos a língua portuguesa de “Noções de linguística”, e mais a língua do amor, que se tornou canhestra, estrangeira.

A relação da prosa e da poesia também está presente em poemas como “Prosa (I)”, na mesma seção. Após passar pelo casamento de uma prosadora e um poeta e seus ritmos de escrita; pela impressão de Joseph Brodsky sobre o que perde a poesia quando um poeta parte a escrever prosa; reavivar a imagem de João Cabral de Melo Neto da poesia como laboratório de experimentação, e em primeira pessoa a voz poética contar do lugar dos livros de poesia nas livrarias, o poema acaba com o dístico: “Tudo isso foi dito / em prosa” (Marques, 2022, p. 78) Assim, o poema define a si mesmo como prosa — ainda que escrito em verso.

Por fim, “Parar de fumar” é a seção que fecha o livro com outro fim, assim como o começo, mas agora o fim de um hábito. Impressiona, aqui, a iluminação com o isqueiro que a poeta consegue dar em poemas sobre o cigarro, comprovando a declaração do poema no início que insinuava que em torno das coisas se avolumam palavras.

Em suma, quando Ana Martins Marques é lida na pluralidade da poesia contemporânea, Wilberth Salgueiro — que publicou *Poesia brasileira: violência e testemunho*, humor e resistência antes de *Risque esta palavra* — tem razão ao pensar a poesia da mineira como subjetiva, expressiva e sentimental.

Como se vê, nesta obra os metapoemas e a metalinguagem se destacam (seja entrelaçados ao silêncio da morte, à escrita de postais, seja na língua mãe e estrangeira, seja na língua do vício). Essa linguagem é a do amor, mas também da pedra, do silêncio, daquilo que se avoluma. No entanto, os temas sociais estão de fato esquivos, mas não de todo ausentes. Na obra, o verso livre não se esquiva de pensar sobre si mesmo e a escritora imprime na página a palavra que risca o silêncio.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009, p. 15.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. *Duas janelas*. São Paulo: Luna Parque. Edições, 2016.

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Revista de Poesia e Cultura*, ano 5, n. 8-9, 2005, Ateliê Editorial.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SALGUEIRO, Wilberth. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: EDUFES, 2018.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, 253 p.

Efeitos feministas na nova geração de poetas brasileiras: *As 29 poetas hoje*

Taís Bravo Cerqueira*

Nos últimos anos, as pautas feministas tornaram-se presentes não só dentro dos movimentos sociais, mas como questões a serem defrontadas em diversos campos de nossa sociedade, entre eles, a literatura. Uma destas questões é a reivindicação de uma maior representatividade de mulheres em espaços de poder, por exemplo, assumindo cargos de tomada de decisão. No caso do campo literário, aponta-se para a problemática da autoria de mulheres que, com frequência, não são visibilizadas e legitimadas em todas as etapas da cadeia editorial, desde a publicação de livros até a presença em festivais e o reconhecimento de premiações. Na literatura, é possível afirmar que já são visíveis alguns efeitos destas reivindicações a partir de um pensamento e de uma prática feminista. Isso se dá principalmente porque aquelas que se dispuseram a criticar a ausência de representatividade de mulheres em espaços de poder também se movimentaram para apoiar e visibilizar de forma estratégica a escrita de mulheres. Exemplos concretos são iniciativas brasileiras como o *Slam das Minas*, *Leia Mulheres*, *Diálogos Insubmissos de Mulheres Negras* e *Mulheres que Escrevem*, além de editoras voltadas exclusivamente para a publicação de autoras como a *Quintal* e a *Jandaíra*.

* Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Puc-Rio, com bolsa de fomento à pesquisa CAPES, e mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ, com bolsa de fomento à pesquisa CNPq. Autora do livro *Expansão Marítima* (2024, Edições Macondo) e *Sobre as linhas extintas* (2018, Urutau) e das plaquetes *Houve um ano chamado 2018* (2019, Edições Macondo) e *Ato para desembulhar o vício* (2019, Editora 7 Letras). Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-3306-6552>

Um outro exemplo concreto do efeito de uma insurgência feminista no Brasil contemporâneo é a presença expressiva de jovens mulheres na nova geração da poesia brasileira. Desde 2015 – ano em que ocorreu a chamada Primavera Feminista –, há o aparecimento de autoras que, influenciadas por manifestações nas redes e nas ruas, fabricam imagens poéticas insurgentes em uma escrita cujo tom e os temas trazem à tona perspectivas de vivências próprias de corpos feminizados, nomeando, assim, afetos e experiências que até então eram silenciados. É justamente esta geração de autoras que a antologia *As 29 poetisas hoje* busca apresentar. Organizada por Heloisa Buarque de Hollanda e publicada em 2021 pela Companhia das Letras, *As 29 poetisas hoje* faz parte de um projeto editorial de sua organizadora. Ao longo dos últimos anos de sua vasta trajetória profissional, Buarque de Hollanda vem atuando enquanto curadora e intelectual, produzindo antologias que se desdobram em duas principais frentes de trabalho: a apresentação de artistas brasileiros e a divulgação de pensadoras teóricas feministas, em especial internacionais.

No texto de apresentação da mais recente antologia, intitulado “É importante começar essa história de algum lugar, ainda que arbitrário”, a organizadora comenta como o contato com o feminismo foi um critério fundamental para a seleção de poemas de *As 29 poetisas hoje*: “Saí em campo e mergulhei na poesia de mulheres sobretudo das jovens que fossem, de alguma forma, afetadas pela quarta onda feminista” (Buarque de Hollanda, 2021, p.25). Portanto, é possível afirmar que *As 29 poetisas hoje* é uma espécie de síntese entre os dois eixos da trajetória editorial de Heloisa Buarque de Hollanda, unindo tanto o seu olhar curatorial para a poesia brasileira quanto seu

interesse para a produção de pensamentos e práticas feministas. A marcação de gênero a partir do artigo feminino no plural “As” e a mudança do número para “29” indicam, assim, uma atualização da antologia de 1976: agora a produção poética é inteiramente escrita por mulheres e por mulheres que se vinculam ao feminismo, movimento que é apresentado como um elemento particular da geração de poetisas da contemporaneidade brasileira.

Buarque de Hollanda, ao explicitar as escolhas que nortearam a edição da antologia, propõe uma reflexão em torno do termo “poesia feminista”, deflagrando um certo incômodo em nomear a produção de poetisas contemporâneas a partir de tal rótulo: “Diante da onda feminista que nos surpreende hoje, me fiz uma pergunta inevitável: existe uma poesia feminista? Por outro lado, uma segunda pergunta atropela a primeira: seria possível nomear uma poesia como feminista?” (Buarque de Hollanda, 2021, p. 24). Com receio da adjetivação “feminista” produzir uma espécie de reducionismo das escritas poéticas de mulheres, a organizadora de *As 29 poetisas hoje* elucida que, na verdade, se propõe a pensar o feminismo enquanto uma força que produz um impacto nessa nova geração, como afirma no seguinte trecho:

Prefiro pensar numa poética que, agora, passa a ser modulada por uma nova consciência política da condição da mulher e do que essa consciência pode se desdobrar em linguagens, temáticas e dicções poéticas”. (Buarque de Hollanda, 2021, p. 24).

Se há nessa poesia contemporânea escrita por mulheres brasileiras a presença de uma espécie de “consciência política da condição de mulher” que, por sua vez, fabrica novas imagens poéticas, é possível, então, considerar que essa poesia produz um pensamento feminista? Em outras palavras, seria a literatura,

mais especificamente a poesia, um campo criativo capaz de produzir questionamentos e concepções que enriquecem o pensamento feminista tanto quanto o campo teórico? Como a teoria e a prática feminista vem afetando a escrita literária, em especial a poética? Se consideramos a poesia, nos termos da poeta e teórica estadunidense Audre Lorde, como um meio de nomear, ou seja, colocar em palavras sentimentos e ideias que até então existiam inomináveis, pode essa poesia das 29 poetisas hoje contribuir para expandir um vocabulário de enunciações feministas? Estas são algumas das questões que podem ser levantadas a partir da leitura de *As 29 poetisas hoje*.

Segundo Buarque de Hollanda, a seleção dos poemas que compõe a recente antologia demonstra a existência de uma nova experiência com a linguagem a partir de “um ponto de vista próprio e irreversível e o enfrentamento sistemático do cotidiano, dos desejos e dos custos de ser mulher”(Buarque de Hollanda, 2021, p. 26). Entre esses temas que perpassam a rotina, a busca pelo prazer, assim como a reação a violência e opressões, está presente sempre, como um elemento incontornável, o corpo. Conforme a organizadora de *As 29 poetisas hoje* elucida, o corpo, o corpo feminizado, é um elemento que atravessa a antologia, expondo como nessa nova dicção “o corpo – seus direitos, seus sentidos, seu alcance – se expressa sem muitas voltas, numa dicção direta, talvez até agressiva [...]” (Buarque de Hollanda, 2021) ou seja, o corpo escrito por essa poesia concentra-se em sua materialidade. Não é um objeto poético que transcende aos limites da realidade concreta, tampouco é idílico ou romantizado. Pelo contrário, entre essas poetisas torna-se possível nomear e falar sobre experiências vividas com o corpo que ainda são interditas ou censuradas. Um exemplo é o modo direto e brutal

como Adelaide Ivanóva escreve em “o urubu” sobre o exame de corpo de delito, expondo a aderência à cultura do estupro por parte das instituições de políticas públicas. Outro exemplo é o poema “das vezes que me tornei branca” no qual Nina Rizzi descreve um processo em que o corpo é continuamente atravessado por discursos e atos racistas.

Há ainda um outro aspecto considerado como particular desta geração de poetas: as diferentes estratégias de circulação e divulgação de suas obras. Buarque de Hollanda ressalta as articulações coletivas que permitem uma recepção mais ampla do trabalho poético dessa geração através de “*blogs, hashtags, sites, coleções, coletivos, editoras independentes, antologias, muitas antologias*” e menciona iniciativas como *Leia Mulheres e Mulheres que Escrevem* – já anteriormente citadas nesta resenha. Além da divulgação realizada a partir de um esforço coletivo através de plataformas digitais, as poetas contemporâneas se fazem presentes em performances, saraus e batalhas de *slam*, de modo que o corpo é mais do que um tema, tornando-se uma plataforma dessa produção poética. Visto que a oralidade é, portanto, uma característica singular dessa geração, *As 29 poetas hoje* apresenta não apenas a poesia escrita de suas autoras selecionadas, mas também o registro em vídeo de suas performances, como a organizadora explica:

Entendendo que essas poetas não merecem estar confinadas na apresentação convencional de um livro impresso e respeitando a estética da poesia do *slam*, escolhi apresentar, neste livro, o registro ao vivo de suas performances, que podem ser acessadas através de um QR Code” (Buarque de Hollanda, 2021, p. 33).

Apesar da diversidade ser considerada como um dos critérios para a seleção de poetas, já que trata-se de uma geração permeada por “muitas vozes fora do eixo dominante,

heteronormativo e branco: são vozes lésbicas, vozes negras, vozes trans, vozes indígenas, interseccionais” (Buarque de Hollanda, 2021, p.31), a antologia expõe um recorte limitado no que diz respeito à multiplicidade regional: Entre as 29 autoras apresentadas apenas uma é da região Norte, sete são do Nordeste, três são do Sul e dezoito são do Sudeste, sendo entre essas dez do Estado do Rio de Janeiro e oito do Estado de São Paulo. Desse modo, é notável que a *As 29 poetisas hoje* se concentra de forma mais significativa na produção poética do eixo Rio-São Paulo, o que pode indicar que a curadoria parte também de uma rede de afetos e convivência, isto é, a maioria das poetisas selecionadas estão dentro de um circuito de produção literária do qual a organizadora faz parte.

Por último, torna-se relevante comentar que há em *As 29 poetisas hoje* uma espécie de impulso ao passado diante do contemporâneo. Como indica o próprio título do texto de apresentação – “É importante começar essa história de algum lugar, ainda que arbitrário” –, a pesquisa e a curadoria de poetisas contemporâneas brasileiras é movida por um olhar em diálogo com uma geração anterior de poetisas. Assim, a invenção de um cânone da poesia brasileira escrita por mulheres norteia as escolhas de Heloisa Buarque de Hollanda enquanto curadora. Esse cânone estabelecido por “livre e espontânea vontade” traça, por sua vez, uma genealogia linear e diacrônica cujo ponto de partida é justamente Ana Cristina Cesar, como o seguinte trecho elucidado:

Talvez, no fundo, o que eu estivesse procurando fosse reviver o gosto e o susto de estar frente a frente com uma quantidade de poetisas desconcertas, lembrando meu trabalho em 26 poetisas hoje, em 1976 – livro no

qual Ana Cristina Cesar foi revelada”. (Buarque de Hollanda, 2021, p.25)

O começo ao qual a organizadora de *As 29 poetas hoje* se refere no título de seu texto é, portanto, a sua própria antologia publicada há 45 anos. Assim, Buarque de Hollanda determina um

“Efeito Ana C. como o marco fundador de uma certa poesia brasileira de mulheres e traça um itinerário dessa produção poética, o qual se inicia e se completa por meio destas duas antologias. Para forjar esse itinerário, a organizadora institui um jovem cânone da poesia de mulheres que se localizaria entre a geração de agora e a de Ana C.: Podemos dizer, ainda que de forma meio arbitrária, que Ana foi o solo do que eu chamaria de jovem cânone da poesia de mulheres, a saber: Angélica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Ana Martins Marques e Bruna Beber”. (Buarque de Hollanda, 2021, p.11).

Segundo Buarque de Hollanda,

“Essas poetas são as que, com mais evidência, experimentaram o legado de Ana Cristina César, ou, melhor dizendo, o Efeito Ana C. E também porque, até segunda ordem, parecem ser as que mais influenciaram e mesmo se constituíram como referências para a poesia mais jovem praticada hoje entre nós”. (Buarque de Hollanda, 2021, p. 12).

Assim, a autora Angélica Freitas é escolhida como o verdadeiro elo entre as 29 poetas de hoje e as gerações influenciadas por Ana Cristina César, sendo considerada como “a grande referência da poesia feita por jovens feministas” (Buarque de Hollanda, 2021, p. 20). Simulando um cânone que se arquiteta por influência e substituição, seguindo um modelo semelhante a uma lógica patrilinear, Buarque de Hollanda institui que a produção poética de Freitas seria o que a poesia

de Ana C. um dia foi, afirmando que *Um útero é do tamanho de um punho* “parece ser o *A teus pés* da novíssima geração” (Buarque de Hollanda, 2021, p.20). Cabe, neste ponto, ressaltar que o jovem cânone de poetisas mulheres, o qual antecede *As 29 poetisas hoje*, estabelecido por Heloisa Buarque de Hollanda é composto, exclusivamente, por mulheres brancas, oriundas do Sul e do Sudeste e que, atualmente, são todas autoras publicadas pela Companhia das Letras, mesma editora de sua mais recente antologia.

Desse modo, talvez seja interessante indagar como um cenário contemporâneo marcado, nas palavras da própria organizadora, por vozes tão diversas pode ser oriundo de uma linhagem de influência restrita apenas a uma mesma tradição poética. Parece contraditório que Heloisa Buarque de Hollanda seja capaz de vislumbrar no presente uma insurgência de vozes que produz novas linguagens, ao mesmo tempo que apresenta um olhar para o passado que o fixa exclusivamente a um cânone linear e limitado. Assim, é questionável o quão produtivo, em uma perspectiva feminista, é forjar um cânone para determinar a existência de uma genealogia de mulheres na poesia. Talvez um outro caminho possível seja apontar o que fica de fora desse cânone, as influências que foram apagadas e silenciadas pelas forças patriarcais e, então, investir formas de revisá-lo. Em vez de inventar um cânone, o que parece ser de fato possível diante das múltiplas vozes que emergem na antologia *As 29 poetisas hoje* é uma revisão de nossa tradição literária, tecendo, assim, uma genealogia de mulheres que não se forja pela linearidade, mas abre espaço para investigar as suas lacunas.

Referências:

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. *As 29 poetas hoje*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. São Paulo: Autêntica, 2019.