

MARIA DA CONCEIÇÃO PINHEIRO ARAÚJO

ANTONIA ROSANE PEREIRA LIMA

| ORGANIZADORAS |



A literatura de autoria feminina em questão

BORDÔ-GRENÁ

CENSURA E SILENCIAMENTO
A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM QUESTÃO

Comissão Editorial

Ma. Gislene Alves da Silva

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Ma. Silvana Nascimento Lianda

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)

M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)

Dr. Washington Drummond (UNEB)

**Maria da Conceição Pinheiro Araújo
Antonia Rosane Pereira Lima
Organizadoras**

**CENSURA E SILENCIAMENTO
A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM QUESTÃO**


Bordão-Cyrenia
Editora
Alagoinhas
2019

© 2019 by Editora Bordô-Grená

Organização do volume – Censura e silenciamento: a literatura de autoria feminina em questão

Maria da Conceição Pinheiro Araújo e Antonia Rosane Pereira Lima

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva

Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

Capa: Antonia Rosane Pereira Lima

Editora Bordô-Grená

E-mail: bordogrena@editorabordogrena.com

E-mail para orçamentos: orcamento@editorabordogrena.com

Sítio da Internet: <https://www.editorabordogrena.com>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

C396 Censura e silenciamento : a literatura de autoria feminina em questão [recurso eletrônico] / orgs. Maria da Conceição Pinheiro Araújo e Antonia Rosane Pereira Lima. — Alagoínhas : Bordô-Grená, 2019. Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-906599-6-9

1. Mulheres e literatura. 2. Mulheres - Censura. 3. Questão de gênero. I. Araújo, Maria da Conceição Pinheiro. II. Lima, Antonia Rosane Pereira. III. Título.

CDD 305.42

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

Todo o direito dessa edição reservado à Editora Bordô-Grená

SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>Maria da Conceição P. Araújo</i>	
<i>Antonia Rosane P. Lima</i>	
O golpe no gênero: rompendo o silêncio, enredando a resistência	17
<i>Maria da Conceição Pinheiro Araujo</i>	
Lutas do coração de Inês Sabino: A inserção feminina na teia literária Brasileira	35
<i>Antonia Rosane Pereira Lima</i>	
Subjugação e emancipação feminina no romance Lésbia de Délia/ Maria Benedicta Bormann	49
<i>Juliana Oliveira do Couto</i>	
Assimetrias de Gêneros nos contos de Júlia Lopes de Almeida	63
<i>João Pedro Rodrigues Santos</i>	
Gilka Machado a poética denúncia da essência feminina silenciada, inspiração herdada para “ser mulher” na contemporaneidade	75
<i>Diego Rasteiro Ramires Fonseca</i>	
Fissuras de vida em clausura: a ruptura do silêncio em “Amor” e “Bliss”	93
<i>Ayssa Norek</i>	
<i>Caroline Façanha</i>	
Se for possível, afaste de mim este “CALE-SE” - A incomunicabilidade em Ana Cristina César	107
<i>Charlene França</i>	
Os caminhos para a produção de uma escrita de si em Cassandra Rios	131
<i>Juliana Moreira de Souza</i>	
Silenciamento, grito e ruptura: o teatro de Consuelo de Castro	143
<i>Renato Cândido da Silva</i>	

Orlando Luiz de Araújo

Descobrimo O Encoberto, de Natália Correia 167
Carlos Gontijo Rosa

A voz e o empoderamento de Conceição Evaristo: por 193
uma poética afro-brasileira
Silvana Rodrigues Quintilhano
Carla Kühlewein

Tornar-se escritora no interior da Bahia: uma questão de 203
resistência
Gislene Alves da Silva
Jailma dos Santos Pedreira Moreira

Catarse”, “Êxtase” e “Infinitude”: A expansão do ser na 221
poética de Rita Queiroz
Daniele da Cruz Almeida

Sobre as autoras e os autores 237

APRESENTAÇÃO

Por um longo período, censurar e silenciar foram verbos cujos sujeitos pacientes configuravam-se como femininos. Diante disso, este volume de textos, intitulado *Entre censuras e silenciamentos: um olhar sobre a literatura de autoria feminina*, propõe-se a discutir os processos de cerceamentos relacionados à escrita de autoria feminina, desde o século XIX até os dias atuais, abordando o contexto da literatura brasileira, em especial. Com organização da Professora Doutora Maria da Conceição Pinheiro Araújo (IFBA) e da mestranda Antonia Rosane Pereira Lima (UEFS), os estudos aqui presentes possibilitam ao leitor compreender como as mulheres foram sendo excluídas das manifestações culturais vigentes na sociedade (no período citado) e quais artifícios foram utilizados para que elas driblassem as censuras impostas pelo patriarcado, bem como pelas demais instâncias sociais que reprimiam a sua liberdade de expressão. Aliado a isso, as(os) autoras(es) dos respectivos textos fazem estudos sobre obras literárias das autoras pesquisadas, de modo a possibilitar uma visão mais ampla acerca do cenário aqui delineado.

Nesse sentido, conforme aponta Miriam Leite (1990), em texto intitulado *Uma construção enviesada: A mulher e o nacionalismo*, a prática de leitura e escrita era considerada, no século XIX, atividade perigosa para as mulheres, visto que transgredia a “vocação” feminina para o casamento e a família. Portanto, a mulher escritora necessitou conquistar seu espaço, a partir de intensas lutas e reivindicações, em um ambiente marcado pela produção e circulação de obras literárias restritas ao contexto masculino. Além disso, ainda há pouco tempo, algumas delas precisaram resistir a outras espécies de silenciamentos, que impediam a livre circulação de pensamento e de exposição artística, como os regimes ditatoriais ocorridos em alguns países, a exemplo do Brasil.

Num livro intitulado *Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina* (1995), a organizadora, Márcia Hoppe Navarro, explica o motivo da necessidade de se discutir o tema, na apresentação: “Por que as velhas palavras “rompendo o silêncio”, como título deste

livro? Porque, como dito, são “velhas”, e o “silêncio” é tão antigo e sedimentado, tão difícil de romper-se, que é preciso repetir à exaustão para que se possa, efetivamente, quebrá-lo” (p. 9).

Também é um sinônimo de ousadia e resistência. E resistir é preciso. É urgente. Dez anos após a publicação, acima citada, um outro livro, sob o título sugestivo “Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina” (2005), resume, na introdução de Peggy Sharpe, o objetivo desta coletânea de artigos que apresentamos aqui. “Como, de um lado, a história das mulheres brasileiras tem registro na literatura do Brasil e, de outro, até que ponto tem a mulher brasileira aceitado ou resistido ao modo convencional como se incorporou à cultura do seu país, no tocante a seus mitos, suas crenças, seu imaginário, sua ideologia. Esse tem sido o esforço recente da pesquisa literária de atuação feminista” (p. 15).

Esse tema convida-nos a revisitar a História da Literatura escrita por mulheres no Brasil, marcada por inimagináveis obstáculos. Os textos que ora apresentamos são artigos que têm como corpus de pesquisa escritoras e textos produzidos desde o século XIX e proporcionam aos leitores(as) acompanhar a trajetória intelectual e política de autoras engajadas, que decidiram adentrar, com sua escrita ousada, no misógino “Mundo das Letras”. Elas romperam barreiras e abriram caminhos para que suas sucessoras dos séculos XX e XXI pudessem enfrentar a “Arena”, com a força e a coragem de suas antecessoras. Escrever, naquele contexto, tornou-se um ato de resistência, na medida em que fortaleceu as lutas feministas e o consequente empoderamento feminino.

No texto *O golpe no gênero: rompendo o silêncio, enredando a resistência*, Maria da Conceição Pinheiro Araújo percorre um caminho de pesquisa mostrando a luta travada por duas escritoras baianas, respectivamente Inês Sabino Pinho Maia (1853-1911) e Edite Mendes da Gama e Abreu (1903-1982), em prol da causa feminista. O corpus utilizado são artigos publicados em jornais. É um pequeno recorte da produção dessas mulheres entre os séculos XIX e XX, ampliando para pensar este início de século XXI. A intenção da autora é mostrar que essas escritoras produziram muito e deram uma efetiva contribuição,

apesar de todas as tentativas de silenciamento e censura que sofreram, e ainda sofrem todas as mulheres, em menor ou maior grau. Essas produções de inúmeras obras relevantes foram resgatadas no século XX, através do esforço coletivo de mulheres pesquisadoras, formando redes de contato e discussão por meio de ações como o GT Mulher e Literatura, A Editora Mulheres e os Programas de pós-graduação e o quadro de esquecimento foi revertido, mas, ao longo do texto, a autora denuncia o novo golpe desferido, por mais uma onda misógina, contra todas as mulheres, neste século XXI.

Antonia Rosane Pereira Lima, em *Lutas do coração de Inês Sabino: A inserção feminina na teia literária Brasileira*, levanta discussões acerca do percurso literário feminino, no Brasil, mais especificamente durante o século XIX, afirmando que, ao fazer estudos sobre o assunto, percebe-se que as mulheres, ao se iniciarem na escrita naquele período, necessitavam utilizar de artifícios para burlarem as censuras que lhes eram impostas, como assinar suas obras com pseudônimos masculinos, por exemplo. A autora destaca que o acesso à alfabetização era restrito àquelas pertencentes às classes mais favorecidas economicamente, como é o caso da escritora baiana Inês Sabino, filha de médico homeopata. Ela teve educação privilegiada e escreveu sobre diversos temas, sobretudo a respeito da condição feminina frente às intempéries do meio social. É sobre esse aspecto da presença da mulher na literatura brasileira, que o estudo em questão se propõe a discutir. Para tanto, Antonia Rosane utiliza a obra literária *Lutas do coração* (1898), da autora citada, a qual apresenta três figuras femininas cujas personalidades e vivências são díspares, o que contribui para a representação feminina sob a ótica da heterogeneidade. A autora busca, com este estudo, colaborar para os estudos sobre literatura de autoria feminina, bem como contribuir para uma maior divulgação da obra de Inês Sabino, pertencente à vasta produção literária brasileira, porém sem grande notoriedade no cenário nacional.

O texto *Subjugação e emancipação feminina no romance Lésbia de Délia/ Maria Benedicta Bormann*, apresenta um estudo, como já prenuncia o próprio título do artigo, sobre o romance *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Câmara Bormann (1853-1895), no qual discute as condições que circundavam a mulher escritora burguesa oitocentista, a

partir da trajetória da personagem Anabela/Bela e o consequente “nascimento” de Lésbia, sua persona literária. A autora ratifica a importância da romancista gaúcha, destacando sua ousadia ao usar a escrita, tendo como protagonista uma escritora, como mecanismo de defesa do discurso sobre a emancipação feminina, denunciando a manutenção de um discurso misógino que produz o silenciamento da mulher, ao tempo em que apresenta uma possibilidade de resistência a esse mesmo discurso.

João Pedro Rodrigues Santos, no texto *Assimetrias de Gêneros nos contos de Júlia Lopes de Almeida*, analisa dois contos, “Os porcos” e “O caso de Rute”, do livro *Ânsia eterna* (1903). O autor destaca o fato de que a escritora carioca (1862-1934) foi um exemplo evidente de exclusão e das muitas dificuldades que as mulheres enfrentaram, tendo ficado de fora da Academia Brasileira de Letras pelo simples fato de ser mulher. No lugar de Lopes, entrou justamente o seu marido, Filinto de Almeida. A temática abordada em “O caso de Rute” é o abuso sexual cometido pelo padrasto da protagonista, tema recorrente na cultura contemporânea. O conto “Os porcos” é uma narrativa violenta, perpassada por uma estética grotesca. A escolha desses dois contos é uma estratégia do autor para demonstrar a atualidade dos contos de Julia Lopes de Almeida e a pertinência dos temas abordados, comprovando, assim, a importância dos textos e reforça a assertiva de que essas narrativas merecem seu lugar na história da literatura brasileira e necessitam ser conhecidas por mais leitores.

Diego Rasteiro Ramires Fonseca, em *Gilka Machado a poética denúncia da essência feminina silenciada, inspiração herdada para “ser mulher” na contemporaneidade*, salienta que a pretensão enunciativa de seu estudo reside na abordagem de um mundo das letras voltado aos escritos femininos, território, até então, dominado pelo contingente representativo, em sua maioria, masculino, onde, de acordo com Zolin (2009, p. 217), “para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo”. Nesse sentido, embasado por esse viés, foi escolhida como contraponto dessas premissas a poetisa Gilka Machado, pioneira no que concerne ao lirismo erótico brasileiro. Suas obras abarcam a transgressão e o

empoderamento letrado das mulheres na literatura no Brasil, fator que será objeto da discussão de sua comunicação, que realiza um recorte em determinados poemas da escritora mencionada e aplica as concepções Foucaultianas de: “poder, saber e prazer”. Além disso, Diego Rasteiro traz, para sua discussão, as novas Gilkas do século XXI, isto é, retrata nomes femininos cujas características de suas obras muito se parecem com as apresentadas por Gilka Machado, segundo sua visão. São elas: Elza Soares, Luz Ribeiro, Nina Oliveira, Helena Ferreira e Ludmila.

Ayssa Norek e Caroline Façanha, em *Fissuras de vida em clausura: a ruptura do silêncio em “Amor” e “Bliss”*, aproximam os contos de duas escritoras representativas das literaturas brasileira e inglesa e desnudam para o leitor(a) as inúmeras estratégias mobilizadas por Clarice Lispector e Katherine Mansfield no sentido de como as contistas promovem a destruição do padrão hegemônico do silêncio e da conformação a uma vida montada em torno da família conjugal nuclear — o pai, a mãe e os filhos. imposto ao feminino, através da construção de duas personagens, Ana e Bertha. As autoras discutem as fissuras dos contos a partir de dois pontos: 1) clausura — corpo — casa; e 2) chave simbólica da árvore.

O texto *Se for possível, afaste de mim este “CALE-SE” — A incomunicabilidade em Ana Cristina César*, de Charlene França, recorta os livros *Cenas de Abril* (1979) e *A teus pés* (1982) como representativos da obra de Ana Cristina César (1952/1983), representantes da poesia marginal brasileira, para apresentar um estudo sobre o uso do hibridismo entre gêneros como diário, correspondência e poesia, como subterfúgio ou estratégia para driblar a censura, o silenciamento e a incomunicabilidade, imposta no Brasil, durante o regime militar. O autor (a) reconhece a importância do texto de César na medida em que pode confessar o inconfessável, trazendo ao palco a voz de todas as mulheres. Esses textos autobiográficos também representam as manifestações das insatisfações e transgressões dos jovens brasileiros da década de 70 e, infelizmente, estão atualizados pelo crítico momento vivenciado por todos nós, no qual as palavras censura e silenciamento estão sendo iluminadas.

Juliana Moreira de Souza, em *Os caminhos para a produção de uma escrita de si em Cassandra Rios*, apresenta “a autora mais proibida do Brasil”, cuja obra foi excomungada pela igreja católica, sistematicamente, processada, sofreu com a censura de suas produções literárias e chegou a ser presa em 1952 por atentar contra a moral e os bons costumes. Posteriormente, com a ditadura civil-militar, a perseguição só aumentou e chegou, ao seu ápice em 1977, ano em que Rios teve a venda de todos os seus livros proibida. Cassandra abordou temas polêmicos, entre eles o da sexualidade feminina, em uma época quando a ditadura militar operou no Brasil e optou por usar pseudônimo como estratégia de desvincular a imagem da escritora, moralmente condenável, da mulher real e sua identidade lésbica. O texto de Juliana é construído a partir das ideias desenvolvidas sobre a questão da autoria, autobiografia e a autoficção e os limites entre autobiografia e escrita ficcional e, conseqüentemente, entre autor, escritor e personagem.

O corpus do estudo de Renato Cândido da Silva e Orlando Luiz de Araújo é a produção de Consuelo de Castro (1946-2016), apresentado no texto *Silenciamento, grito e ruptura: o teatro de Consuelo de Castro* na perspectiva de resgatar sua obra dramaturgica, marcada pela luta e resistência, no período ditatorial no Brasil, que permaneceu silenciada por décadas, devido à insistência da cultura machista, em desconsiderar textos produzidos por mulheres. Os autores apresentam as obras da dramaturga evidenciando que não há como desvincular as peças de Consuelo dos acontecimentos sócio-políticos os quais o Brasil passava em 1960, pois ela vivenciou momentos marcados por duras repressões. Esta vivência está refletida nas peças *Prova de Fogo* (ou *Invasão dos Bárbaros*); *À Flor da Pele*, que na ocasião recebeu o “Prêmio Revelação”, da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT); *E Marcha à ré* (1986), obra focalizada, de modo mais incisivo no artigo, cuja proposta é um retorno violento contra o passado, no caso, a Ditadura Militar.

No artigo *Descobrimo O Encoberto, de Natália Correia*, Carlos Gontijo Rosa delinea seu estudo a partir do texto dramático da escritora portuguesa Natália Correia, intitulado *O encoberto*, de 1969. O autor salienta que a obra em questão, devido ao contexto histórico em que foi publicada, sofreu um processo de censura e só pôde ser representada em

1977, após o término da ditadura salazarista em Portugal. O autor enfatiza alguns aspectos proeminentes do texto de Natália Correia, a saber, a questão da origem do mito do falso D. Sebastião e os traços estilísticos do texto, no que tange à sua poeticidade e epicidade. Ele acredita, ainda, que, especialmente este último traço, seja uma marca característica da dramaturgia da autora portuguesa que lhe confere relevo e contundência, seja ao falar do passado, do seu momento histórico ou à posteridade.

O texto *A voz e o empoderamento de Conceição Evaristo: por uma poética afro-brasileira*, das autoras Silvana Rodrigues Quintilhanho e Carla Kühlewein, problematiza a questão das vozes periféricas, no contexto da Literatura afro-brasileira, analisando a poesia de Conceição Evaristo, nos poemas “Para a menina” e “Canto da chibata”, que suscitam a lembrança dos sofrimentos do povo escravizado; E “vozes mulheres” esboça o trajeto da voz da mulher negra, percorrido desde sua ancestralidade ao momento atual, a partir dos conceitos de identidade e diferença, sob a égide dos novos discursos estéticos de intervenção política, social e do empoderamento feminino, que entende essa literatura como sendo representação estética historicamente identificada à experiência vivida pelos negros em nossa sociedade. Há uma descentralização do “eu” em uma voz coletiva.

Gislene Alves da Silva e Jailma dos Santos Pedreira Moreira, relatam, no texto *Tornar-se escritora no interior da Bahia: uma questão de resistência*, a experiência de criação do *Ateliê autobiográfico*, no Mestrado em Crítica Cultural (UNEB / Alagoinhas), com o intuito de promover encontros entre escritoras locais. Como atividade inicial propõem a leitura dos textos de Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, em paralelo à reflexão sobre as suas próprias histórias de vida. Num segundo momento, do texto, Gislene e Jailma apresentam o percurso e a obra de duas autoras locais: Margarida Maria de Souza e Luzia das Virgens Senna, ambas mostrando como ações de instituições compromissadas com a sociedade em seu entorno podem contribuir para a transformação, social, cultural, de grupos marginalizados e podem apresentar-se como alternativas viáveis de criação de redes intelectuais e de afetos.

Em “*Catarse*”, “*Êxtase*” e “*Infinitude*”: *A expansão do ser na poética de Rita Queiroz*, Daniele da Cruz Almeida aborda as características identificadas na lírica de Rita Queiroz, as quais, segundo ela, demonstram como a poesia pode ser uma ferramenta eficaz para aplacar a censura, a opressão, a submissão e o silenciamento de vozes ávidas por serem ouvidas, vozes femininas privadas do direito de livre manifestação de seus desejos, sonhos, vontades. De acordo com Daniele, unindo suas forças às de outras mulheres escritoras, a poetisa em questão colaborou com a criação do grupo Confraria Poética Feminina, o qual propicia que textos de autoria feminina, antes invisibilizados pelo sistema literário predominantemente masculino, sejam amplamente difundidos no cenário das letras brasileiras e baianas, a partir da divulgação de suas produções em diversas plataformas de mídias sociais, bem como através de eventos e encontros literários pelo país.

Nesse sentido, esperamos que os estudos aqui elencados possibilitem maior divulgação dos nomes e obras de mulheres escritoras que lutaram e lutam diariamente para ocuparem espaços de produção e divulgação de pensamentos e ideias, ambientes centrados, majoritariamente, por intelectuais do sexo masculino, desde muito tempo, e que, hoje, tem havido uma maior inserção e afirmação da atuação feminina no âmbito das letras. Tudo isso graças às lutas de suas antecessoras.

Maria da Conceição Pinheiro Araújo

Antonia Rosane Pereira Lima

O GOLPE NO GÊNERO: ROMPENDO O SILÊNCIO, ENREDANDO A RESISTÊNCIA

Maria da Conceição Pinheiro Araujo

Ao som das panelas, um artefato simbólico, enquanto estigma, na vida das mulheres, o impeachment em 2016, durante o segundo mandato de Rousseff, deu um fim melancólico à passagem da primeira mulher pela presidência da República brasileira. E mais uma vez, ao modo de 1932, o silêncio pairou sobre as questões de gênero e sobre as consequências do afastamento da presidenta à participação política das mulheres. Muito foi dito e escrito sobre os vieses político, econômico e jurídico do impeachment. Mas apesar do seu grande impacto simbólico para as mulheres, contingente significativo da população no país, as questões de gênero, que fizeram parte de modo contundente da campanha do impeachment foram minimizadas, relegadas ao status de problema menor. O que sem dúvida denota mais uma tentativa de silenciamento da história das mulheres no Brasil (RUBIM; ARGOLO, 2018, p. 12).

Início este texto com a epígrafe acima, do livro, saído do forno, intitulado *O Golpe na Perspectiva de Gênero* (2018), publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), organizado por Linda Rubim e Fernanda Argolo, pesquisadoras baianas, e composto de 13 artigos, incluindo, inclusive, um de Marielle Franco, vereadora do PSOL, RJ, recentemente assassinada. A escolha dessa obra, como parte importante do suporte teórico deste artigo, marca meu lugar de fala. Sou uma professora e pesquisadora baiana, estudiosa das questões de gênero na literatura baiana, escrita por mulheres. Produzi uma dissertação e uma tese sobre duas autoras baianas, Inês Sabino Pinho Maia (1853-1911) e Edite Mendes da Gama e Abreu (1903-1982), completamente veladas pela historiografia literária canônica, com o objetivo de contribuir para minimizar esse silenciamento da história

das mulheres no Brasil, do qual se refere a epígrafe inicial deste texto.

A mulher não foi citada, é uma ausência na carta magna do país, porque ela simplesmente não existia, para os constituintes, como indivíduo dotado de direitos. Uma falta que rebate diretamente nas narrativas sobre a luta das mulheres. Em consequência, a história desse gênero torna-se fragmentada e dolorosa saga, tecida por avanços e recuos. (RUBIM; ARGOLLO, 2018, p. 9).

Neste artigo, pretendo articular as ideias de alguns textos, publicados em períodos, das duas autoras baianas citadas acima e as relações com as propostas do feminismo e o golpe perpetrado pelas elites brasileiras contra a presidenta Dilma Rousseff.

Antes de apresentar as duas escritoras, pois, infelizmente, tenho certeza de que são desconhecidas do público acadêmico, quero abrir um parêntese para afirmar que, felizmente, por conta de um projeto de resgate de autoras brasileiras iniciado no Brasil, mais incisivamente na década de 60, do século passado elas estão contempladas, em uma obra, na minha avaliação, espetacular, que aqui quero destacar. Trata-se dos três volumes *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicados pela genial Editora Mulheres, e organizados pela mais genial ainda Zahidé Muzart (1939-2015).

Essa obra, tanto quanto centenas ou até milhares, não sei precisar, incluindo a minha dissertação e tese, são filhas de um imenso, sem modéstia quanto ao adjetivo, esforço coletivo intitulado *GT Mulher na Literatura*, originado no ano de 1986 e os *Encontros Nacionais*, ocorridos entre 1987 e 1989, tornam-se mais sistemáticos nos anos de 1990 e início do século XXI. Eles representam um marco no que se refere às respostas práticas, em termos de produção científica, das reuniões realizadas nos congressos da *ANPOLL*, e nos seminários nacionais. Dos encontros, congressos e seminários resultou, além dos anais, uma produção intelectual que registra discussões fundamentais em torno da questão da escrita feminina do passado e da contemporaneidade. Ressalto, porém, que as obras escolhidas para esta comunicação não são os primeiros trabalhos

com este objetivo. Muito antes, desde o século XIX, já existia a preocupação com o resgate de textos de autoria feminina.

Os eventos estimularam estudos sobre gênero e incentivaram publicações das obras. Na introdução de muitos livros produzidos nessa área de estudos, profissionais, ligadas à docência universitária, ressaltam que as pesquisas iniciadas por elas, somente se concretizaram por meio do apoio das instituições de origem e de órgãos governamentais de fomento à pesquisa. Muitas apontam o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq como principal responsável pelo financiamento dos projetos e aludem à importância do esforço coletivo, organizado individualmente por cada uma das especialistas provenientes de regiões de todo o país. Além disso, pesquisadoras destacam a importância de arquivos e coleções particulares, bibliotecas e hemerotecas.

Depois desse longo, "parênteses", apresento as duas autoras baianas, paixões das minhas pesquisas:

Ignez Sabino Pinho Maia, como poetisa, publica *Rosas Pálidas* (1886) e *Impressões* (1887). A sua estreia no campo da narrativa acontece com *Contos e Lapidações* (1891), seguido de *Lutas do Coração* (1898), e em 1899, aparece *Mulheres Ilustres do Brasil*, publicado no Rio de Janeiro, pela editora Garnier, e em 1996, a Editora Mulheres inicia uma série de publicações com a reedição fac-similar deste livro, considerado um marco na historiografia. Nele, Ignez Sabino resgata nomes esquecidos de escritoras, já demonstrando preocupação com o apagamento dos nomes de mulheres, que contribuíram para a história do nosso país nas mais diversas áreas. No livro são recuperados, ao longo dos textos, muitos nomes de poetisas, romancistas, articulistas e teatrólogas. Sobre o livro *Mulheres Ilustres do Brasil*, a organizadora Zahidé Muzart conclui: “Embora algumas afirmações possam ser contestadas, sem esse importante trabalho de memória literária, hoje não teríamos muitas informações sobre algumas importantes escritoras brasileiras” (2000, p. 25).

Ignez Sabino foi uma das escritoras brasileiras que mais publicou na imprensa do século XIX no Brasil: Alagoas (*A União Acadêmica*); Bahia (*Diário da Bahia*); Pernambuco (*Revista da Sociedade Ave Libertas do Recife*); Rio Grande do Sul (*Corymbo e Escriínio*); Rio de Janeiro (*Almanaque Brasileiro Garnier, Echo das Damas, A Estação, Jornal do Brasil, A Semana, O Tempo*); e fundou, juntamente com Josefina Álvares de Azevedo, o jornal *A Família* (RJ); São Paulo (*A Mensageira*); Em Portugal, Ignez publica textos no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* e no *Almanach das Senhoras*.

Edite Mendes da Gama e Abreu inicia seu percurso literário com a conferência intitulada “A Mulher”, realizada em 1919, no “Grêmio Rio Branco”, em sua cidade natal, Feira de Santana, que se estende até o ano de sua morte em 1982. Desde esta primeira manifestação literária, mas principalmente política, Edith surpreende pela juventude, entusiasmo e ousadia ao abordar questões que só viriam a ser discutidas e aceitas pela sociedade muito mais tarde. *Problemas do Coração* (1935) é o primeiro livro de Edith, posteriormente publica *A Cigana* (1949), primeira mulher a invadir o ambiente extremamente sexista da tradicional Academia de Letras da Bahia.

A participação feminina na imprensa baiana na década de 30 e 40 foi bastante significativa no que diz respeito à propagação das ideias feministas. Neste sentido, Edith Mendes é a mulher mais representativa da Bahia. Destacou-se nos meios culturais e ocupou espaço na Imprensa escrevendo assiduamente em jornais da Bahia e do Brasil. Atuou como correspondente, em jornais de vários estados: Em Porto Alegre no *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*; No Rio de Janeiro no *Jornal do Brasil, Correio da Manhã* e *O Espelho*; Em São Paulo no *Oeste Paulistano, O Paulistano* e *Folha da Noite*. Mas é em Salvador que encontra-se disperso o maior número de seus artigos publicados em jornais. Destacamos aqui: *A Tarde, Diário da Bahia, O Estado, O Jornal, Diário de Notícias* e *Estado da Bahia*. Escreveu para o jornal *O Imparcial* durante vinte e cinco anos. Primeiro como colaboradora e, posteriormente, como redatora. Colaborou nas revistas *Vida Doméstica* e *Cruzeiro*.

Uma das reivindicações mais presentes nos textos das duas autoras pesquisadas foi o direito à educação feminina. Foi através da instrução, primeiro com aulas particulares, depois em colégios para meninas, depois nas instituições de educação mista, depois a inserção nas universidades, o voto, o direito à ser eleita e por aí vai... ou seja, a mulher passou de personagem secundária da História, à protagonista.

Em "A mulher brasileira" (*Corymbo*, 1897), Ignez Sabino, dirige-se, explicitamente, às jovens — tanto louras (ricas) como mestiças (pobres) — as quais ela qualifica de “mulheres modernas do futuro”. Para elas, dirige a seguinte pergunta: “Sabeis por acaso, meninas, o que vem a ser entre nós a mulher moderna e qual o papel que lhe caberá mais tarde?” A resposta à indagação será o caminho percorrido pela autora, ao longo do texto. A primeira advertência de Sabino é a de que nenhuma mulher deve ser analfabeta. Todas, independentemente da posição social ocupada, devem investir na educação, visto que, segundo ela, o governo brasileiro estava, naquele momento, disseminando a instrução popular. Ignez mostra-se preocupada, principalmente, com as meninas que têm poucos recursos financeiros e vivem em condições familiares precárias. Segundo ela, a jovem instruída poderá se tornar uma mulher forte sob os princípios do bem, da honra e da caridade, dando assistência às crianças, aos despossuídos e aos doentes; sobreviver às vicissitudes, na falta de recursos, não se entregar à *prostituição*, mantendo-se íntegra. Ignez alerta às jovens sobre esse perigo que ronda as mais pobres e defende que a instrução pode livrá-las de se jogarem nesse “vício”, destino comumente reservado, ainda hoje, para as meninas pobres e utilizada como último recurso para fugir da fome.

Edith, por sua vez, 30 anos depois, ainda continua insistindo na mesma ideia do direito à educação e amplia a discussão para questionar o modelo de educação que, naquele momento, ela entendia como sendo equivocada, pois não permitia às suas companheiras libertar-se de “normas preestabelecidas”, de praxes anachronicas”. Segundo ela, aos homens era direcionada uma educação que os preparava para o mundo da cultura: a direção, a

liderança, enfim, todas as atividades que se relacionasse com o mundo público. A educação das mulheres era voltada para ressaltar as “qualidades naturais e essenciais” de mãe e esposa. O que essa discussão sobre educação tem a ver com o Golpe? TUDO. A questão fundamental que se impõe nos dias atuais, que podemos infelizmente adjetivar, amedontrador, no mínimo, é o perigo eminente de retrocesso a um modelo social patriarcal/misógino do século XIX, iniciado pelo Golpe, que planeja a volta da mulher ao espaço privado/doméstico. A principal estratégia de rejeição à imagem da presidenta foi apresentar, por antítese, qual deveria ser o modelo de mulher ideal:

O que poderia ser considerado um exemplo de mulher, devidamente enquadrada em seu devido lugar de feminilidade, representada pela figura de Marcela Temer, aparece no amplamente criticado artigo ‘Marcela Temer: bela, recatada e do lar’. (LINHARES, 2016). A edição da referida revista não poupa seus adjetivos ao perfil do que considera ser uma ‘mulher perfeita’: silenciosa, bonita, vaidosa e dona de casa (RUBIM; ARGOLO, 2018, p. 16).

Leitão, também refletindo sobre essa questão, ratifica a afirmação de Rubim e Argolo:

Afinal, no imaginário brasileiro, a imagem da mulher na política é o da companheira abnegada, da esposa amantíssima, da confidente e cúmplice, sempre solidária às ambições, às guerras e aos desafios de seus maridos. Tal qual o mito de Penélope, do amor que não se cansa de esperar, reserva-se naturalmente, às mulheres, filhas e viúvas dos políticos brasileiros o panteão da lealdade e da dedicação (LEITÃO, 2018, p. 59).

As reivindicações por direitos sociais e políticos das mulheres aparecem, também de forma bastante incisiva nos textos das autoras, a exemplo, do artigo de Inês Sabino, intitulado “A família” (*A Família, 1890*), no qual denunciou as arbitrariedades cometidas contra duas senhoras mineiras que requeriam inclusão de seus nomes no alistamento de Barbacena. Embora o despacho tenha sido favorável, elas foram excluídas pela comarca de Ouro Preto. Ignez

Sabino traz à baila seu trabalho juntamente com Josefina de Azevedo, tanto como redatoras do jornal *A Família*, quanto na assistência nos debates da Câmara, na defesa da inserção do direito ao voto feminino na Constituição brasileira que, como sabemos, somente viria acontecer em 1932. A escritora baiana manifestou a seguinte denúncia:

Que contra senso, dizem, que afoiteza, que descalabro social!!
Uma mulher votando! Um sorriso de quase compaixão frisa
logo os lábios do sexo forte.

Em Minas um acordão disparatado dos membros da Relação, após uns considerandos fora de propósito nega às pretendentes o direito que é concedido a todo o ser pensante e racional só porque em vistas dos costumes fazerem leis a mulher deve submeter-se à inação caseira, imitando as nossas analfabetas avós!

Também em “Patrícias” (*Corymbo*, 1901), a questão do voto é exposta como a luta da mulher esclarecida e “Impressões de leitura” (*Corymbo*, 1903), no qual Sabino conclamava as mulheres a entrar nas lutas políticas e convocava todas para participarem das discussões sobre o voto, já que, com ele, elas poderiam melhorar sua posição dentro e fora do lar:

Consciente de que não podia citar precedentes estrangeiros para o sufrágio feminino pleno, ela apelava para o patriotismo; afirmando que ‘alguma nação deverá ser a primeira a iniciar-se nesse grande melhoramento: porque não ser o Brasil?’.

Sobre a inserção das mulheres na política, no texto “Direitos femininos” (*Novo Almanach de Lembranças para o ano de 1906*), a autora mostra-se bastante avançada ao contestar a imagem feminina produzida culturalmente para a mulher, que se traduz por: graça, beleza, maternidade e virtudes cristãs, atualizada, hoje, pelo propagado “Bela Recatada e do lar”. A autora baiana se posiciona politicamente a favor do feminismo e da intervenção intelectual da mulher na vida social. Por conseguinte, dirige sua crítica contra os denominados “antifeministas”, defensores da idéia de que à mulher são reservadas apenas as aspirações ao lar, ao marido e aos filhos.

Edith Mendes continuou a luta pela emancipação da mulher e foi das que mais atuou na luta pelo sufrágio feminino no estado da Bahia. Foi presidente vitalícia do Órgão que dirigiu a luta sufragista das mulheres na Bahia, a Federação Baiana pelo Progresso Feminino, fundado a 9 de abril de 1931 e passa a congregar mulheres de elite em prol das lutas feministas. Esta Instituição foi a principal divulgadora dos ideais feministas, sendo a maior e mais duradoura organização de mulheres.

A década de 30 é reconhecidamente um marco no que diz respeito ao processo histórico brasileiro. A Revolução de 1930 modificou o cenário social e político do povo desta nação. O discurso de valorização da maternidade sustentava o ideal de formação da identidade nacional promovido nos anos 20 e 30. A mulher era “peça” fundamental desta engrenagem, pois seria a formadora do cidadão que construiria a futura nação. Surge então a figura da “mãe cívica”. É intrigante observar como essa ideologia se apropria deste “poder” da mulher para concretizar os seus projetos ao mesmo tempo em que a convence de sua inferioridade. Neste campo de lutas ideológicas percebe-se a necessidade da especificidade do discurso feminista que precisa, cada vez mais, ampliar esta discussão para as classes menos favorecidas intelectual e economicamente. É principalmente nestas classes que esta contradição se dissemina de forma contundente. Por uma questão de contingência e, até, de sobrevivência a mulher é a “chefe da família” e única provedora, papel tido como de extrema importância quando é assumido pelo ser masculino, quando o ser feminino toma as rédeas e, mesmo respondendo às expectativas exigidas para este papel, o discurso muda e a mulher, numa posição de poder, ou máximo poder de uma nação, como é o caso da presidenta Dilma Rousseff, desestabiliza o projeto machista/misógino.

Edith integrou-se e se entregou à causa feminista, ao lado de Bertha Lutz, tendo ilustrado sua atuação a luta contra as restrições ao voto feminino no anteprojeto do Código eleitoral, e contra o projeto de lei que vinculava o cargo público à mulher que tivesse, como o homem, a indispensável carteira de reservista. Um grande passo foi dado na III Convenção Nacional Feminista realizada em Salvador em

1934. O Programa desta convenção teve como tônica a política e daí saíram os nomes de doze candidatas representantes de diversos estados a serem indicadas aos partidos. Muitas outras questões foram tratadas nesta convenção as quais só viriam a se concretizar através de mobilizações feministas posteriores.

No texto "Pela emancipação da mulher" (*O Imparcial*, ed. 14 mar./1931), Edith expõe uma série de motivos que justificam o projeto feminista de emancipação feminina, A escritora indigna-se com as hostilidades que são dirigidas à Bertha Lutz, maior representante do movimento feminista brasileiro, a quem ela considera "semi-deusa da energia". Segundo Edith, aquela seria vítima da inveja, da injustiça e da calúnia promovidas pelo "preconceitualismo". Infelizmente, esse comportamento tão comum na década de 30, foi retomado, em diversos exemplos nas décadas posteriores do século XX, e ratificado, de forma extremamente agressiva, em pleno século XXI, na famigerada campanha "FORA DILMA". Sobre esse tema, Céli Regina, em artigo, afirma:

A sociedade brasileira mostrou todo seu primerismo toda a sua ignorância, cultivada nos bairros e colégios de elite das principais cidades do país. As ofensas sexuais, em adesivos e nas redes sociais, bem como os palavrões dirigidos a Dilma Rousseff, melhor do que qualquer pesquisa de opinião, são parâmetros do nível de educação cívica e de preconceito contra a mulher no país (PINTO, 2018, p. 29).

Outras vozes também denunciam o ataque à presidenta:

A primeira delas, se deu com a violência sexual explícita contra a presidenta na abertura da Copa do Mundo em 2014, quando torcedores ricos e da direita gritaram contra ela palavras de baixíssimo calão e de significado sexual — 'Ei, Dilma VTNC'. Manifestação amplificada com indisfarçável prazer pela mídia. E continuou ao longo do processo que culminou com o impedimento da presidenta (MENICUCCI, 2018, p. 67-8).

Sobre isso, no jogo imaginário misógino, podemos lembrar da imagem de Dilma Rousseff na forma de um adesivo que circulou em carros durante algum tempo, no exato instante em

que, de pernas abertas, era invadida por uma peniana bomba de gasolina (TIBURI, 2018, p. 111).

Se a imagem da pureza, associada à mulher, não encontra respaldo na atividade política, a mulher que exerce cargo político carrega consigo o peso da mulher sem princípios, da mulher vadia, da mulher da rua e não da casa. Nesse sentido, o vereador José Crespo do Partido Democrático Brasileiro (DEM) corrobora nossa observação ao escrever, em março de 2016, na sua rede social, um *post* denominado: ‘RENUNCIA VAGABUNDA’ (LEITÃO, 2018, p. 57, grifos da autora).

No texto intitulado “Nísia Floresta”, (*O ESCRÍNIO*, 1903), publicado na coluna “Escritoras Brasileiras”, Sabino traça a trajetória intelectual dessa mulher que escreveu “Direitos da Mulheres, injustiça dos homens” (Recife, 1832), que conheceu a Europa e teve seus primeiros livros traduzidos para o italiano e o francês e a relação da escritora com renomados intelectuais e escritores de seu tempo: Victor Hugo, Auguste Comte, Littré, Alexandre Dumas (pai), entre tantos outros. A repercussão das obras de Nísia no exterior, bem como a grande quantidade de revistas, jornais e almanaques, nos quais eram publicados verbetes e notas sobre a escritora brasileira, é motivo de orgulho para a ensaísta baiana.

Em 1949, o IHGB promove o 1º Congresso de História da Bahia do qual Edith participa apresentando um texto, publicado nos ANAIS do Congresso sob o título *Precursoras do Feminismo na Bahia*. Neste texto a autora trata sobre a filosofia do feminismo definindo-a como um “corpo de doutrina sociológica” que trata dos direitos da mulher. Como sua antecessora Inês Sabino, Edith, também, conclama Nísia Floresta como primeira mulher a levantar a bandeira feminista, seguida de Bertha Lutz. A importância dessas duas autoras brasileiras para o movimento feminista alcança o século XXI e a Editora Mulheres (EDUNISC), na *Série Feministas*, publica *Nísia Floresta: a primeira feminista do Brasil* (2005) e *O feminismo tático de Bertha Lutz* (2006).

Lendo o texto, constatamos a preocupação da autora em mostrar como as primeiras feministas baianas foram incansáveis em sua luta por uma ideologia que se estruturasse nos princípios da

justiça e da igualdade. Evidencia-se, ainda, a quantidade de mulheres que, desde o século passado, foram ousadas o suficiente para enfrentar e afrontar a sociedade baiana com seus ideais emancipadores, denunciando com altivez as artimanhas empreendidas contra a mulher por aqueles que se autointitulavam de “defensores da família”. A questão dos direitos políticos da mulher seria, segundo Edith, “o alvo preferido dos ataques antifeministas” e os argumentos utilizados pelos homens são um verdadeiro “embuste” que tenta manter a mulher no espaço privado. A ameaça de abalo na estrutura familiar por causa da ausência da mulher no lar, foi, também, alvo de crítica e argumento principal utilizado pelos opositores ao voto feminino. Os contrários resvalavam seus argumentos pela conveniência e pela moral, como também fizeram na votação a favor do Golpe contra Dilma.

A comum apelação para salvar a família, as declarações de fé pelos valores ‘da família brasileira’ nas exposições de voto na seção plenária da Câmara dos Deputados, que em 17 de abril de 2016 legalizou o impeachment da presidenta Dilma são emblemáticos de uma ideologia jogo de cena, para conquistar uma massa levada a associar um governo, uma gestão, que se queria derrubar com uma mulher que não se encaixava na norma esperada, a de mãe de família, ‘recatada e do lar’, e que seria uma ameaça à família, aos ‘bons costumes’, à moral de austeridade que se queria nas finanças públicas — as metáforas entre a defesa da família e o impeachment da presidenta estariam subliminarmente postas (CASTRO, 2018, p. 133).

Esta era a estratégia adotada pelos antissufragistas que se sentiam, na verdade, atemorizados diante das possibilidades das mulheres adquirirem cidadania plena. Eram estas as palavras de um deles: “[...] à mulher basta a nobilíssima missão que desempenha na família.”. Este discurso está impregnado da “mística feminina” que enfatiza as qualidades específicas da mulher e o papel que lhe é próprio na divisão social do trabalho.

Sobre a Campanha pelo voto feminino, nos periódicos e a consequente vitória desse direito, Rubim e Argolo (2018) refletem:

A conquista e consciência desse direito, também no Brasil, foi alvo de um processo longo e intenso, através de manifestações diversas, incluso campanha em periódicos, que já eram produzidos por esse gênero à época.

[...]

Se, por um lado, tal conhecimento traduz o amadurecimento das lutas feministas e conseqüentemente o empoderamento das mulheres, com as conquistas dos seus pleitos, por outro é estigmatizado, e não raramente, apresentado através de narrativas pouco expressivas que escondem a força cultural e a importância desse momento (p. 9).

Edite suplantou sua antecessora e passou de eleitora a candidata. Assim, nas eleições para a Assembleia Nacional Constituinte em 1933, foi candidata a deputada federal sob a legenda: “A Bahia ainda é a Bahia”, obtendo mais de dez mil votos, ficando, entretanto, como suplente. Esta chapa congregava antigos adversários políticos e um grande número de representantes da intelectualidade baiana que formavam forças oposicionistas contrárias ao interventor Juracy Magalhães. O partido do interventor (Partido Social Democrático) saiu vitorioso, elegendo 20 constituintes.

Num texto publicado no jornal *O Imparcial*, Edith nos comunica sobre a honra de poder candidatar-se às eleições:

É que a reforma de uma Constituição, si deve ser levada á conta de cargo político, não escapa a uma feição toda excepcional , condizente por isso mesmo, com a exceção que me permiti nos planos de minha vida.

Vi a ideologia da equiparação dos direitos dos sexos feita realidade na escolha de uma mulher para agir diretamente na feitura da nossa Carta Magna.

A intensa e produtiva atuação de Edith Mendes da Gama e Abreu nos âmbitos literário e político, levam-na a candidatar-se, a uma cadeira na Academia de Letras da Bahia na vaga de Almachio Diniz. Esta atitude provocou espanto e indignação por ser considerado um gesto audacioso. Alguns homens de letras se

opuseram radicalmente à sua candidatura e votaram contra a sua entrada. Dos 39 acadêmicos apenas oito foram os votos contrários. Respectivamente: Carlos Chiacchio, Carneiro Ribeiro, Arthur de Sales, Antonio Vianna, Hermano Sant'Anna, Braz do Amaral, Deraldo Dias e Roberto Correia. A candidatura e a consequente eleição da escritora acabaram provocando, inclusive, uma dissidência nesta instituição, muito embora houvesse sido levantada a preliminar acerca da possibilidade do estatuto permitir o ingresso de mulher no sodalício. Apesar deste incidente, a acadêmica consegue sair-se vitoriosa derrotando Eduardo Tourinho e toma posse na cadeira n. 37, em 9 de novembro de 1938, tornando-se a primeira mulher baiana a inserir seu nome entre os “imortais”. Depois de eleita, o concorrente solicitou a anulação do pleito, baseado na premissa da ilegitimidade das mulheres. Em seu discurso de posse (1938), a escritora, justificando sobre sua arrojada empreitada de entrar para a Academia, afirma que o faz com:

A avidez de elevar a mulher, esmagada pela mentira da inferioridade do sexo, mesmo com George Sand ou Madame Curie; a Condessa de Noailles ou Sophia Kovalewska; Juana de Ibarbourou ou Conception Arenau.

É no mínimo instigante, e, ao mesmo tempo, revoltante, pensar que, só após 73 anos de intensas lutas, uma mulher tome posse como a primeira mulher a assumir a presidência do Brasil e, necessite, ainda, retomar, em seu discurso de posse como presidenta eleita (2011), o mesmo tema do discurso de Edith, de 1938, em pleno século XXI: "Venho para abrir portas para que muitas outras mulheres, também possam, no futuro, ser presidentas; e para que — no dia de hoje — todas as brasileiras sintam o orgulho e a alegria de ser mulher" (apud RUBIM; ARGOLLO, 2018, p. 7).

Em entrevista ao Jornal *O Imparcial*, intitulada "Uma Mulher na Academia", Edith afirmou:

[...] Estamos na época dos absurdos, mas ainda não chegamos ao ponto de desfazer-se um facto consummado e legitimo para satisfação de um concorrente vencido ou de seus amigos em pequena minoria numa assembléa.

Para nossa absoluta estupefação, chegamos à época dos absurdos, referida por Edith, e o golpe cultural — econômico-político-midiático aconteceu. Da mesma que em 38, a oposição formal iniciou o projeto de destituição da primeira mulher a assumir a presidência do Brasil, com o aludido "Fora Dilma". Diferentemente da eleição de Edith, que logrou êxito, o processo eleitoral de 2014, com o voto de 54.501.118 brasileiros, a favor da eleita, foi desrespeitado e o famigerado golpe se consolidou no fatídico 17 de abril de 2016. Curiosa ironia do destino, protagonizado por outro Eduardo, o Cunha.

A reincidência da ousadia daquela mulher conquistando, mais uma vez, o direito de governar o Brasil, foi duramente contestada.

[...]

Em verdade, tais palavras de ordem, eram de fato a tradução do ressentimento dos políticos representantes das tradicionais classes dominantes do Brasil, que tinham perdido o poder e de classes médias cada vez mais reativas à possibilidade de um país menos desigual. Inflamados por uma mídia, absolutamente descompromissada com a imparcialidade da informação (RUBIM; ARGOLO, 2018, p. 11).

O golpe desferido contra nossa presidenta Dilma Rousseff, 84 anos após a conquista do direito ao voto pela mulher no Brasil, foi uma ação coordenada e muito bem articulada pelas elites brasileiras (políticos, mídia e judiciário) para atacar e emudecer todas as pessoas que alicerçavam o projeto de empoderamento feminino que seguia a largos passos rumo a construção de uma nova sociedade brasileira política e culturalmente mais diversa, e, por isso mesmo, menos excludente. Assim, o golpe feriu simbolicamente todas nós.

Por fatores os mais diversos, o trinômio patriarcado, machismo e misoginia, fizeram tentativas brutais, ao longo da história, de colocarem as mulheres na invisibilidade, mas nós sempre encontramos formas de resistir. Sair do espaço privado e adentrar no espaço público, como sempre costumo dizer nas minhas aulas, "de black and decker" famosa furadeira, de propagado poder de perfuração, foi a primeira, de muitas conquistas. Em se tratando da

entrada da mulher no mundo das letras, não foi diferente. As nossas antecessoras foram muito mais corajosas do que somos hoje. Uma multidão de mulheres conseguiram extrapolar as barreiras impostas e insubordinaram-se no sentido mais audacioso da palavra, ao burlar os mecanismos de opressão impostos a elas, articulando formas de subverter o discurso hegemônico, haja visto os muitos exemplos de mulheres que desde a colonização brasileira exerceram pressões importantes na vida cultural e social dos grupos a que pertenceram.

A imprensa feminina formou uma rede de comunicação que construiu uma identidade feminina baseada em troca de informações que ligavam escritoras de norte a sul do país, impossibilitando, dessa forma, que elas ficassem isoladas. Conforme Hanner (1978, p. 80), "[...] em 1890 o número de mulheres que editavam esses jornais ou neles escreviam era suficientemente grande para proporcionar apoio mútuo e intercâmbio intelectual”.

Assim, na temporalidade Oitocentista, a ideia de “rede” é compreendida e experienciada em um sentido, hoje, rechaçado por algumas teorias da globalização, porque exige o comprometimento cultural e social, além do afetivo, da presença e do contato físico. Estrategicamente formada e consolidada, particularmente, nos jornais femininos, a complexa rede buscava legitimidade no espaço social e literário e envolvia mulheres com interesses compartilhados. Unidas por ideias, valores, crenças e outras formas de conhecimentos comprometidas com a reciprocidade, muitas vezes, as mulheres se encontravam geograficamente dispersas, mas determinadas a alcançar objetivos que, provavelmente, estando isoladas, não conseguiriam. Quatro características sociológicas estariam ligadas à formação das redes: ação coletiva, impossibilidade de neutralidade por parte dos membros, diversidade e aprendizagem coletiva constante.

Embora assuma, na contemporaneidade, uma configuração virtual de agrupamento, o fenômeno social das “redes” não é algo recente, visto que a humanidade sempre criou formas de manter inter-relações em vários âmbitos: local, estadual, nacional, internacional. Particularmente, as relações de contiguidade

engendraram organizações de base política e cultural, manifestas, por exemplo, nos movimentos pela paz, pelos direitos humanos e políticos, ambientalista e feminista. Compreender as redes de relacionamentos intelectuais, culturais e sociais formadas por escritoras por meio de suas colaborações em periódicos dos séculos XIX e XX é algo que me faz articular com o processo de manifestações nas redes a favor de Dilma e a "nova onda feminista". Nas palavras de Mariele Franco:

A esperança contra esse movimento conservador e de retrocesso nos direitos das mulheres são os movimentos feministas que vem surgindo espontaneamente pelo país. As marcas do sexismo durante a campanha pró-impeachment e os projetos de lei que retiraram direitos das mulheres geraram movimentos em redes sociais contra o machismo e o sexismo no país.

É possível identificar uma potência no ativismo digital que tem mantido a agenda feminista em debate, e que em boa medida tem pautado a grande mídia, apesar das posições conservadoras assumidas por ela. A tentativa do Congresso de adoção de políticas de controle sobre o corpo feminino também mobilizou as brasileiras no movimento intitulado "Primavera Feminista", que levou milhares de mulheres às ruas do Brasil em protesto contra as políticas (RUBIM; ARGOLLO, 2018, p. 20).

REFERÊNCIAS

ABREU, Edite Mendes da Gama e. Pela emancipação da mulher. *O Imparcial*, Salvador, 14 abr./1931.

ABREU, Edite Mendes da Gama e. Precursoras do Feminismo na Bahia. In: *ANAIS 1º Congresso de História da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, ed. 16 mar./1949.

ABREU, Edite Mendes da Gama e. Discurso da Acadêmica. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, v. 6, n. 11/13, 1937-1939, p. 149-163.

- CASTRO, Mary Garcia. O golpe de 2016 e a demonização de gênero. In: RUBIM, Linda.; ARGOLO, Fernanda. (Org.). *O Golpe na Perspectiva de Gênero*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 127-146.
- HANNER, June E. Os primórdios da Imprensa feminista no Brasil. In: A Mulher no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 79-84.
- LEITÃO, Cláudia. Imaginário, mulher e poder no Brasil: reflexões acerca do impeachment de Dilma Rousseff. In: RUBIM, Linda.; ARGOLO, Fernanda. (Org.). *O Golpe na Perspectiva de Gênero*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 51-64.
- MAIA, Inês Sabino Pinho. A mulher brasileira. *Corymbo*, Rio Grande – RS, ed. 29 ago./ 1897, p. 1.
- MAIA, Inês Sabino Pinho. Patrícias. *Corymbo*, Rio Grande – RS, ed. 01 jun./1901, p. 1.
- MAIA, Inês Sabino Pinho. Impressões de leitura. *Corymbo*, Rio Grande – RS, ed. 01 jan./1903, p. 1.
- MAIA, Inês Sabino Pinho. Direitos femininos. *Novo Almanach de Lembranças para o ano de 1906*, Lisboa, 1906, p. 140-141.
- MAIA, Inês Sabino Pinho. A família. *A Família*, cidade, 16 jan. /1890, p. 5-6.
- MAIA, Inês Sabino Pinho. Nísia Floresta. *O Escrivão*, ano VI, n. 36, 20 dez./1903, p. 1.
- MENICUCCI, Eliana. O golpe e as perdas de direitos para as mulheres. In: RUBIM, Linda.; ARGOLO, Fernanda. (Org.). *O Golpe na Perspectiva de Gênero*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 65-74.
- MUZART, Zahidé L. Pedantes e bas-bleus: história de uma pesquisa. In: *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000. p. 17-29.
- PINTO, Céli Regina Jardim. Dilma – uma mulher política. In: RUBIM, Linda.; ARGOLO, Fernanda. (Org.). *O Golpe na Perspectiva de Gênero*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 23-32.
- RUBIM, Linda.; ARGOLO, Fernanda. Precisamos falar de gênero. In: RUBIM, Linda.; ARGOLO, Fernanda. (Org.). *O Golpe na Perspectiva de Gênero*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 7-22.

TIBURI, Márcia. A máquina misógina e o fator Dilma Rousseff na política brasileira. In: RUBIM, Linda.; ARGOLO, Fernanda. (Org.). *O Golpe na Perspectiva de Gênero*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 105-116.

LUTAS DO CORAÇÃO DE INÊS SABINO: A INSERÇÃO FEMININA NA TEIA LITERÁRIA BRASILEIRA¹

Antonia Rosane Pereira Lima

Eu quero resuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras, devendo ellas encher-nos de desvanecimento, por ver que bem raramente na humanidade, se encontrará tanta aptidão civica presa aos fastos da historia.

Faço, outrossim, salientar as que mais sobresahiram nas letras, a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como as outras, da barbaria do esquecimento, para fazel-as surgir, como merecem, á tona da celebridade (SABINO, 1996, p. 9, grafia original).

Durante muito tempo, a mulher foi impedida de ser protagonista nos espaços e nas representações sociais, papel rotineiramente desempenhado pelo homem. Essa ideologia misógina, reconfigurada, ao longo da história da humanidade, foi combatida através das lutas por igualdade de direitos ao redor do mundo, sendo o acesso à educação e aos direitos políticos algumas de suas principais reivindicações. No âmbito brasileiro não foi diferente. Aqui, a mulher que desejava galgar um espaço para divulgar seu trabalho literário precisou lutar bastante e ainda hoje se nota esse esforço para conquistar seu espaço, visto que a produção e a circulação de obras literárias, até bem pouco tempo, era dominada pelos intelectuais do sexo masculino, muitos dos quais julgavam

¹ Artigo originalmente publicado nos Anais do VIII Seminário Internacional e XVII Seminário Nacional Mulher e Literatura - Mulher e Literatura: transgressões, descentramentos, subversão, ocorrido entre os dias 17 a 20 de Setembro de 2017, na Universidade Federal da Bahia (UFBA); Realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

inferiores os textos escritos por mulheres. Nesse sentido, diversas foram as estratégias utilizadas para que as escritoras atingissem o que almejavam.

Assim, enfatizando o contexto do século XIX, este estudo propõe-se a abordar o percurso literário feminino, no Brasil, tendo em vista as dificuldades encontradas pelas mulheres para ocuparem esse espaço de produção artística. Como exemplo de inserção no universo das letras, tem-se a apresentação da escritora Inês Sabino, cuja temática pautava-se, sobretudo, no desejo pela emancipação feminina em suas diversas esferas sociais. Essa característica pode ser observada a partir da obra escolhida como corpus de estudo, trata-se do romance *Lutas do coração* (1898), da escritora mencionada.

Antes de adentrar pela apresentação da autora mencionada, bem como de sua obra, faz-se necessário discorrer sobre o contexto histórico em que a literatura foi sendo moldada até o momento em que a mulher passou a fazer parte desse cenário de produção e difusão de ideias. Desse modo, em relação ao contexto Ocidental, ocorreram diversas mudanças nas organizações sociais e a Revolução Francesa, no século XVIII, foi um desses episódios, tendo contribuído para a formação de uma nova sociedade, conforme aponta Ívia Alves (2012), cujos padrões burgueses foram sendo disseminados, juntamente com a difusão de instituições, como a família, constituindo unidade central na sociedade.

Nesse contexto, a literatura também sofreu influências, surgindo em cena o romance, gênero que, posteriormente, alcançou popularidade entre os leitores, principalmente por tratar os temas de maneira individualizada, o que tornava mais próxima a relação obra-leitor. Conforme esclarece Norma Telles (2012, p. 401), o romance foi um dos principais produtos culturais responsáveis pela “cristalização da sociedade moderna”, tendo em vista que, através das personagens, os leitores tomavam conhecimento dos modos de vida e costumes burgueses, sendo sua ascensão ocorrida a partir do século XIX.

O século XIX é o século do romance. Na Inglaterra, no século XVIII, surge o romance moderno coincidindo com a ascensão da sociedade burguesa. Enquanto as formas de ficção anteriores tinham um direcionamento coletivo, o romance substituiu essa tradição por uma orientação individualista e original (TELLES, 2012, p. 402).

Contudo, cabe salientar que, mesmo estando vigentes valores de liberdade e igualdade oriundos da Revolução Francesa, estes não eram alcançados pela maioria das mulheres, principalmente quando se fala nas diversas expressões artísticas. Para driblar esse empecilho, elas deveriam alcançar, antes de tudo, acesso à escolarização, já que esta fora uma atividade por muito tempo negada a elas. E essa situação se mantinha ainda no século XIX, visto que os pais não consideravam importante que suas filhas adquirissem instrução mais elevada do que aquelas que lhes eram disponibilizadas.

No Brasil, as transformações sociais foram impulsionadas, sobretudo, pela chegada da família Real portuguesa, no Rio de Janeiro, que possibilitou mudanças nas formas de vida das mulheres oitocentistas pertencentes às classes mais elevadas economicamente, principalmente, visto que sua educação era restrita à formação para o casamento, apenas. Esse cenário foi sendo modificado aos poucos, conforme afirma Eliane Vasconcellos (2003). Muitas mulheres passaram a frequentar os eventos sociais, a terem uma educação mais ampliada, se comparadas ao modelo anterior a que eram submetidas.

Assim, superando a escassa instrução, muitas mulheres inseriram-se no cenário de escrita literária, transpondo suas inquietações para o papel. Porém suas obras não obtinham o mesmo reconhecimento que era dado àquelas escritas por homens. Além disso, era difícil para elas auferirem rendimentos com a comercialização de seus escritos, fato que as obrigava, na maioria das vezes, a assinarem suas produções utilizando pseudônimos masculinos para escaparem da censura, conforme afirma Zilda Freitas (2002). Destarte, para driblar tal empecilho, muitas obras continham em suas capas ou prefácios a descrição de que a renda oriunda da venda dos livros destinava-se a obras de caridade

(ALVES, 2005). O que resultava em um impedimento de que elas auferissem renda a partir de seus escritos.

Em relação à circulação de obras publicadas e assinadas com o próprio nome, Sinéia Silveira (2014) aponta que, em pesquisas voltadas para as preferências entre os leitores da época, não se notava a indicação de um livro sequer de autoria feminina. Tal fato é compreendido se for levado em conta que o ambiente artístico era dominado pelos intelectuais do sexo masculino e, sendo assim, as obras escritas por mulheres eram consideradas de menor valor, fato que contribuiu para que tais escritos passassem “despercebidos” pela maioria dos leitores da época.

Devido a esses motivos, diversos estudos demonstram uma quantidade gigantesca de textos que ficaram esquecidos pela historiografia literária brasileira, o que reforça a exclusão e o silenciamento em que as mulheres eram submetidas, tendo em vista que, mesmo conseguindo escrever seus textos e publicá-los, sua circulação era comprometida. Nesse sentido, um trabalho muito importante de resgate de nomes e obras de mulheres, em sua maioria desconhecidos do grande público, é a antologia organizada por Zahidé Lupinacci Muzart, intitulada “Escritoras Brasileiras do Século XIX” (2000), a qual conta com três volumes contendo informações de vida e textos literários das autoras pesquisadas, além de tais estudos comporem análises críticas acerca de tais obras.

Dentre as inúmeras mulheres que figuram como escritoras listadas na respectiva antologia, encontra-se Maria Inês Sabino Pinho Maia (assinava suas obras como Ignez² Sabino), nascida em Salvador, em 1853, falecida em 1911. Consta que ela exerceu as atividades de romancista, poetisa, biógrafa, memorialística e contista. Dentre suas obras de maior destaque, encontra-se uma coletânea de biografias, “Mulheres Ilustres do Brasil” (1899), cujo conteúdo constitui-se de histórias de vida de mulheres que se destacaram no

² Grafia da época.

país, seja por atos em favor da nação, seja através da literatura. Nele, a autora aponta os motivos de tê-lo escrito:

Eu quero resuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras, devendo ellas encher-nos de desvanecimento, por ver que bem raramente na humanidade, se encontrará tanta aptidão civica presa aos fastos da historia.

Faço, outrossim, salientar as que mais sobresahiram nas letras, a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como as outras, da barbaria do esquecimento, para fazel-as surgir, como merecem, á tona da celebridade (SABINO, 1996, p. 9, grafia original).

Nesse sentido, percebe-se que, já no século XIX, a autora possuía consciência de que era preciso uma mulher realizar o trabalho de pesquisar e escrever sobre os nomes de outras mulheres que se destacaram na sociedade, mas que, pelas razões aqui evidenciadas, tiveram suas trajetórias invisibilizadas. Por esse motivo, a obra “Mulheres Ilustres do Brasil” contribui para os estudos relacionados à escrita de autoria feminina, pois elenca cerca de dezessete nomes de escritoras e, em alguns casos, apresenta versos escritos por elas, além de trazer informações sobre suas histórias de vida, mesmo que em muitos verbetes não haja referência à fonte de tais informações, não se pode desmerecer a importância de tal trabalho e seu pioneirismo no campo das letras.

Sem esse trabalho de preservação da memória literária e histórica, muitas informações não seriam acessíveis aos estudiosos de hoje, em relação a essas mulheres. Após Inês Sabino, outras pesquisadoras desenvolveram estudos referentes à atuação das escritoras brasileiras e possibilitaram que as gerações futuras tivessem acesso a tais informações. A própria Zahidé Muzart, ao organizar a antologia de escritoras do século XIX, retoma nomes pesquisados por Sabino, o que evidencia a relevância de seu trabalho para os estudos literários posteriores.

Conforme se depreende do estudo feito por Muzart (2000), na referida antologia que traz o verbete de Inês Sabino, tem-se a

informação de que essa escritora recebeu do pai excelente educação, fato que era incomum para as mulheres da época, tendo estudado inclusive na Inglaterra, onde fora para se aperfeiçoar nas letras. Porém sua estadia por lá durou pouco, devido à morte de seu progenitor. Registra-se, também, que Sabino preocupava-se em retratar a figura feminina e seus dramas psicológicos, além de se engajar pela luta em favor dos indivíduos marginalizados social e economicamente, principalmente dos escravos. Prova disso é que seu livro de estreia na literatura, intitulado *Aves libertas*, lançado em 1887, constitui-se como uma obra de poesia de cunho abolicionista.

Em prosa, publicou os livros: *Contos e lapidações* (1891), composto por contos e poemas; e *Lutas do coração* (1898), romance. Em relação ao primeiro, Sabino se autoprefacia, dispensando a necessidade de algum escritor apresentá-lo aos leitores. Intitulado *A quem ler*, ela justifica o fato de não haver prefácio escrito por outra pessoa como um receio de incomodar alguém para que escrevesse sobre a sua “modesta individualidade litteraria meia duzia de linhas de recommendação sómente por defencia a ser eu uma senhora, apresento-me só” (SABINO, 1891, p. 1, grafia original), explica ela.

Alegando receio em lançar ao público seu livro de contos e poesias, de maneira modesta, adjetiva seus textos como “pobres [...], simples, modestos, despreziosos” e afirma que eles foram moldados a partir de um estilo trivial, alguns um pouco humorísticos, outros compostos de reflexões e descrições de costumes da classe operária e campestre, o que ressalta sua consciência em relação ao ato de escrever, cuja razão consistia, conforme se percebe, em fazer um retrato do Brasil oitocentista à luz de figuras marginalizadas da sociedade. Consciente de que era pouco conhecida no Rio de Janeiro (uma das principais cidades onde residiu), Sabino escreve:

Sou ainda pouco conhecida na litteratura d’esta capital, cuja Imprensa tem publicado apenas um ou outro trabalho meu, devendo aliás á *Gazeta de Notícias* a honra da publicação da minha *Andaluzia* com que estreei aqui, escrevendo uma ou outra vez n’*O Paiz* que noticiou o livro que agora apresento, e transcreveo-lhe um topico e em outros jornaes que embora benignos para com a minha humilde personalidade, comtudo

não me conhecem bem para fundar sobre mim um juízo decidido (SABINO, 1996, p. 2-3, grafia original).

Desse modo, apesar de sua modéstia em julgar-se uma humilde escritora, sua produção jornalística, conforme elucidada Susan Quinlan (1998), foi variada e compreendeu os estados de Pernambuco, São Paulo, Alagoas e Rio de Janeiro, tendo publicado inclusive em Portugal. Assim, Maria da Conceição P. Araujo (2008) também aponta:

Ignez Sabino foi uma das escritoras brasileiras que mais publicou na imprensa do século XIX no Brasil: Alagoas (*A União Acadêmica*); Bahia (*Diário da Bahia*); Pernambuco (*Revista da Sociedade Ave Libertas do Recife*); Rio Grande do Sul (*Corymbo e Escrínio*); Rio de Janeiro (*Almanaque Brasileiro Garnier, Echo das Damas, A Estação, Jornal do Brasil, A Semana, O Tempo*); São Paulo (*A Mensageira*). Fundou, juntamente com Josefina Álvares de Azevedo, o jornal *A Família* (RJ).

Além de sua vasta produção jornalística, a experiência de morar em diversas capitais brasileiras e portuguesas é apontada pela professora norte-americana, Susan Quinlan, como razão para a aquisição de grande sensibilidade política, além de ter servido de informação para a construção de *Mulheres Ilustres do Brasil*, bem como da investigação psicológica que se empenha em *Lutas do coração*.

Nessa obra, Inês Sabino apresenta, a partir de uma rica descrição, características do Brasil em fins do século XIX, com suas ricas paisagens e cenários urbanos do Rio de Janeiro, em meio às mudanças que os acontecimentos políticos (Proclamação da República, abolição da escravatura) causaram na vida das pessoas residentes no país. A forma como tais mudanças refletiam na vida das personagens pode ser notada no trecho a seguir em que Angelina conversa com a mãe, que sustenta o título de baronesa de Santa Júlia (apesar de já estar vigente a República), e é possível notar uma preocupação com o fim da Monarquia e a conseqüente perda de certos privilégios:

Desde a implantação da República deixou a baronesa de freqüentar o Cassino e nunca mais aceitou convite para qualquer festa, a não ser que fosse de pessoa muito sua íntima.

[...]

— Precisamos, mamã — dizia Angelina um tanto convencida, — aceitar as coisas como elas são... Se já não temos império, o que devemos fazer? Suicidar-nos?

A fidalga cerrava os olhos, não deixando passar a frase sem um protesto, e soltava um suspiro que se perdia na atmosfera, seguindo para a Europa (SABINO, 1999, p. 117).

Em relação ao enredo, o romance tem sua narrativa centrada em três personagens femininas que se interessam pelo mesmo homem, Hermano Guimarães, fato que evidencia a fuga aos modelos convencionais de narrativas, com tramas desenvolvendo-se em torno de um triângulo amoroso, ou até mesmo com a ausência dele. Conforme Susan Quinlan (1999), essa espécie de quarteto amoroso serve para a autora investigar o universo psicológico das figuras femininas em relação aos seus relacionamentos individuais com Hermano. Aborda-se, nessa obra, as convenções que norteiam o casamento na sociedade brasileira, sob a ótica feminina.

O romance *Lutas do coração*, de Inês Sabino, faz uma análise psicológica da mulher brasileira, que atravessa as classes sociais. Enfoca os efeitos freqüentemente severos decorrentes da ausência de direitos políticos, econômicos e sociais da mulher numa sociedade classista (QUINLAN, 1999, p. 7).

Lutas do coração concretiza a intenção de Inês Sabino de examinar a mulher brasileira à luz de sua contribuição na formação da sociedade. Apesar de manter a atitude essencialista típica de sua época [...], demonstra ousadia em enfrentar assuntos escatológicos tanto em ficção quanto na vida real. E esta faceta se revela das mais importantes em sua contribuição às letras brasileiras: sua visão franca e sensível em relação às possíveis razões pelas quais certas mulheres se mostram incapazes de se enquadrar nas normas sociais (QUINLAN, 1999, p. 12).

A professora norte-americana enfatiza que a importância desse romance se dá não porque a autora atribua tais desvios em relação às normas de conduta a problemas de ordem histórica ou genética, mas àqueles referentes ao meio social e à cultura em que as mulheres estão inseridas. Nessa mesma linha, Sinéia Silveira (2014) afirma que, apesar de o contexto da obra ser retratado por um ambiente patriarcalista, ligado a relações socioculturais que não possibilitavam, muitas vezes, a emancipação feminina, há no romance uma espécie de protagonismo de forma implícita, de maneira a representar, a partir da visão feminina, a mulher heterogênea, isto é, diferente da homogeneização com que eram abordadas as personagens femininas nas obras de autores masculinos.

Angelina é a primeira personagem feminina que surge na narrativa, é prima de Hermano e filha única do barão de Santa Júlia. É caracterizada como a menina virgem educada para o casamento: “[...] sobressaía na sua simplicidade de trajar e encantava pela reconhecida bondade angélica e singeleza do todo” (SABINO, 1999, p. 127). É apresentada como uma menina boa e alegre que encantava a vida de seus pais por seu jeito de ser. Sua instrução baseava-se nas prendas domésticas, música e catecismo e era determinada pelo pai, que selecionava aquilo que ela poderia ter acesso, como se vê no excerto a seguir:

Com referência à educação, não a deram à filha nem muito à antiga, nem muito à moderna [...]. Era afável, muito alegre mesmo e educada com suficiente instrução para não parecer tola. O barão não quis que ela tivesse mais estudos pelo motivo de não gostar de mulheres eruditas (SABINO, 1999, p. 117).

Já Matilde é uma figura diferente de Angelina, por não se adequar aos modelos sociais os quais lhe eram impostos. Casada com seu irmão adotivo, não se comporta conforme as regras sociais impõem às mulheres. “Vaidosa, cheia de si, enamorada da sua pessoa, da sua voz, egoísta, julgava todas as outras pessoas abaixo dos seus merecimentos” (SABINO, 1999, p. 127). Como não queria abrir mão da vida de festas e de sua beleza, recusa a maternidade, o

que entristece seu esposo que sonha com um herdeiro. Nas palavras de Susan Quinlan (1999, p. 18):

Para a autora, Matilde representa a mulher cujo erro é duplo: não escolhe uma carreira nem a maternidade. Como logo se verá, Matilde representará a frustração de mulheres que não querem agir construtivamente. [...] Sabino opta por demonstrar o destino de mulheres que não tomam a iniciativa em sua própria vida. Matilde se torna vazia e narcisista. Menospreza as qualidades sólidas e constantes do marido, não se prestando a concretizar seu desejo de paternidade.

A rotina dela baseava-se em frequentar festas, apresentar-se em saraus durante as reuniões da família (possuía dotes para a música), além de realizar visitas a cartomantes, na tentativa de saber sobre seu destino. Ao saber que Angelina interessava-se por Hermano passou a desejá-lo também, mais por disputa do que por paixão. Após ter suas tentativas frustradas em conquistá-lo, é acometida por tuberculose e morre nos braços dele, depois de sua última investida. O fim trágico de Matilde representa uma espécie de castigo por ela não ter seguido os ditames da sociedade.

A terceira e última personagem que figura o quarteto amoroso na trama é Ofélia. Inicialmente chamava-se Antonieta, era pertencente a família de poucas posses e foi levada pela família a contrair matrimônio com o rico comendador Bernardes, homem bem mais velho que ela. Em seu casamento, a contragosto dela, o narrador descreve a cena atribuindo às conveniências sociais a responsabilidade pelo ato infeliz que ela estava a cometer, conforme se observa a seguir:

E a alma, ao mando do império psicológico, emudeceria, em razão da responsabilidade assumida ao ceder às leis das exigências sociais, calando-se, empedernindo-se, sepultando-se no pélogo das conveniências, quando não o mundo, a moral, a família, os filhos, o marido, a apontariam como adúltera, como uma barregã, desbragadamente ruim e perjura, se destruísse com o menor gesto ou ação o concerto que à roda de si havia se formado. [...]

Ao dar o sim sacramental, chorou. Casava sem amor, somente para satisfazer a família... (SABINO, 1999, p. 101).

O casamento sem amor foi apenas um dos muitos percalços que ela ainda teria que superar. Foi abandonada grávida pelo esposo, após este contrair falência, conheceu um rico inglês que a levou para a Europa, tornando-a única herdeira após seu falecimento. Ao retornar ao Brasil resolveu abandonar sua identidade de Antonieta e assumir outro nome, e, conseqüentemente, outra história de vida. Ela sabia que a sociedade não a aceitaria por ser uma mulher separada. Com a nova identidade, abriu as portas de sua casa, no Rio de Janeiro, realizando saraus e conversações sobre diversos assuntos pertinentes à época, dentre eles política e artes. Ela também se envolveu com Hermano, tiveram um amor correspondido, mas foram impedidos de assumir um romance, visto que o casamento entre ele e Angelina já havia sido arranjado pela família desta.

O último retorno de Ofélia à Europa representa uma nova etapa em sua vida e outra forma de abandonar aquilo que não lhe servia mais. Encontrando-se grávida de Hermano e sem poder constituir família com ele, viu-se novamente diante da necessidade de se despedir de uma vida construída no Brasil para se tornar senhora do seu próprio destino. Essa personagem retrata a busca por uma identidade própria, diferente daquela em que a sociedade esperava que a mulher fosse, e, apesar de ter se casado, a princípio, contra sua vontade, ela adquiriu consciência de que deveria buscar sua própria satisfação, em detrimento dos modelos pré-estabelecidos de conduta feminina em que deviria se adaptar.

Em vista disso, com esse romance, Sabino aborda mais intimamente a identidade feminina para além da visão simplista e homogênea em que era apresentada a mulher no romance oitocentista. De acordo com Quinlan (1999), apesar de Sabino, em *Lutas do coração*, tratar de assuntos tradicionais como os casamentos por conveniência, os acordos políticos e profissionais sendo feitos única e exclusivamente pelos homens, dentre outros temas, ela foi além e abordou assuntos mais voltados para o universo feminino, como a dificuldade em se enquadrar nos modelos previamente

elaborados, a frustração por não seguir os instintos e dons, por não se inserir profissionalmente na sociedade, por ter que constituir família quando se queria livre.

Inês Sabino, em *Lutas do coração*, inseriu personagens de modo que representam diversas faces femininas, desde mulheres de comportamentos tradicionais — que se enquadram aos padrões sociais — àquelas que conseguem se desprender das normas de conduta. Desse modo, Angelina foi construída de forma a caracterizar o primeiro grupo descrito, da mulher bem vista pela sociedade, filha de família tradicional, abastada, educada sob os moldes patriarcalistas. Matilde representa aquela que, embora seja dotada de senso crítico e certo posicionamento contrário a algumas regras, não consegue transpor as barreiras impostas socialmente, tornando-se frustrada e doente e tem um fim trágico. Já Ofélia constitui-se como a última instância, no romance, de emancipação dos padrões sociais que tanto restringiam as mulheres nele retratadas.

Tal escritora, que já conta com uma importante fortuna crítica a respeito de sua obra, merece tê-la mais difundida e pesquisada, por contribuir para a literatura brasileira ao apresentar diversas temáticas importantes e ter colaborado para que muitas mulheres não ficassem esquecidas (ao publicar a biografia *Mulheres Ilustres do Brasil*) na história do país, bem como por impulsionar a mulher oitocentista a reivindicar seus direitos por igualdade em relação aos homens.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ivía. Suaves, mas resistentes. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o Cânone (2): ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001.

ALVES, Ivía. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus: Editus, 2005.

- ALVES, Ivia. *Liberdade e Interdição*. A produção de autoria feminina. Pontos de interrogação. v. 2, n. 1, p. 120-135, Alagoinhas, jan.-jun., 2012.
- ARAÚJO, Maria Da Conceição Pinheiro. *Tramas Femininas na Imprensa do Século XIX*: Tessituras de Ignez Sabino e Délia. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2008.
- FREITAS, Zilda de Oliveira. A literatura de autoria feminina. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Org.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Inês Sabino. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. 2. ed. ver. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- QUINLAN, Susan Canty. Apresentação. In: SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999, p. 7-27.
- SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.
- SABINO, Inês. *Contos e lapidações*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1891.
- SABINO, Inês. *Mulheres Illustres do Brazil*. Rio de Janeiro; Paris: Editora Garnier, 1899, 280p. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1996.
- SILVEIRA, Sinéia Maia Teles. *Múltiplas Faces Femininas da Tessitura Literária de Inês Sabino*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10. ed. 4. reimp. São Paulo: Contexto, 2017, p. 401-442.
- VASCONCELLOS, Eliane. Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil. SUSSEKING, Flora. DIAS, Tânia (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SUBJUGAÇÃO E EMANCIPAÇÃO FEMININA NO ROMANCE *LÉSBLIA*, DE DÉLIA/MARIA BENEDICTA BORMANN¹

Juliana Oliveira do Couto

O CORPO E A ALMA DA MULHER NO BRASIL OITOCENTISTA

O século XIX concedeu à literatura brasileira uma gama de autores de renome, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, entre outros. O que há em comum entre esses escritores não se restringe ao estilo de época que os une, mas a uma circunstância que muito contribuiu para a propagação de seus escritos: o fato de pertencerem ao sexo masculino. Essa questão é melhor compreendida ao atentar-se às circunstâncias da época: no período em questão julgava-se pernicioso o mero acesso das meninas a uma educação abrangente. A escrita feminina, por sua vez, se configurava como um profundo ultraje à moral em voga.

No Brasil do século XIX refletia-se o padrão europeu no que se refere ao tratamento destinado às meninas e mulheres: concedia-se ao sexo feminino o acesso a um saber muito aquém da formação oferecida aos meninos. Enquanto a estes era permitido o contato com a “alta cultura” — no âmbito das classes médias e abastadas —, àquelas disponibilizava-se apenas uma formação que visava a um “saber social” (PERROT, 2007, p. 93), isto é, ao futuro papel de mãe e esposa exemplar — único papel social cabível a uma “senhora distinta”. Cerceava-se, desse modo, o desenvolvimento intelectual

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

feminino desde a mais tenra idade de forma a manter um *status quo* no qual às mulheres incumbia-se apenas um papel submisso, à sombra de seus pais e maridos.

Esse ambiente sufocante destinado às meninas e mulheres brasileiras do período oitocentista é devidamente descrito no relato da exploradora americana Elisabeth Agassiz, que percorreu o país por um ano na companhia de seu marido, Jean Louis, registrando suas impressões acerca das terras brasileiras:

[...] no Brasil, pouco se cuida da educação da mulher; o nível da instrução dada nas escolas femininas é pouquíssimo elevado; mesmo nos pensionatos frequentados pelas filhas das classes abastadas, todos os professores se queixam de que se retiram as alunas justamente na idade em que a inteligência começa a se desenvolver. A maioria das meninas enviadas à escola aí entram com a idade de sete ou oito anos; aos treze ou quatorze são consideradas como tendo terminado os estudos. O casamento as espreita e não tarda em tomá-las (AGASSIZ, 2000, p. 435).

Essa questão foi evocada ainda por uma das mais importantes vozes femininas do período: Dionísia Pinto Lisboa ou Nísia floresta. Ecoando pensamentos da Europa de Mary Wollstonecraft e Olympe de Gouges, a autora bradava sua defesa de uma educação feminina condizente com sua capacidade intelectual, que não seria inferior, mas equiparável à masculina:

[...] se nós gozamos as mesmas facilidades e se nos permite, como a eles [os homens], entregar-nos ao estudo, não se pode duvidar que nós avançaríamos pelo menos em igual passo, nas ciências e em todos os conhecimentos úteis.

Não pode ser, portanto, senão uma inveja baixa e indigna, que os induz a privar-nos das vantagens a que temos de um direito tão natural como eles. O pretexto que eles alegam é que o estudo e as ciências nos tornariam altivas e viciosas; mas esse pretexto é tão desprezível e extravagante e bem digno do seu modo de obrar (FLORESTA, apud DUARTE, 2010, p. 91-92).

Tornam-se claros, portanto, os impeditivos impostos às meninas e mulheres que sequer tinham direito de guiar os rumos de sua própria trajetória. Pretensões que transcendiam o ambiente doméstico eram duramente desencorajadas. O intelecto feminino em tempo algum deveria ser estimulado, afinal “uma mulher culta não é uma mulher” (PERROT, 2007, p. 93). Assim como na Europa setecentista, no Brasil do século XIX o casamento e a vida doméstica se configuravam, dessa forma, como única alternativa possível à mulher burguesa em um mundo engendrado por homens em prol de seu próprio benefício, conforme destacado por Sandra Guardini Vasconcelos:

Sendo praticamente a única carreira aberta a elas, o casamento era um destino quase inescapável e as mulheres tinham de se preparar para ocupar o centro da família burguesa e assumir a criação dos filhos. Uma educação sólida era considerada desnecessária e acima da capacidade feminina e, de modo geral, pensava-se que as mulheres podiam passar muito bem com as poucas prendas que lhes eram ensinadas nos internatos: desenho, dança, música, trabalhos de agulha, francês, comportamento. Suas faculdades intelectuais podiam ser admiradas, mas não recebiam aprovação inequívoca. Muito pelo contrário, havia preconceito contra qualquer pretensão intelectual numa mulher e a ignorância era vista por muitos como parte da imagem de feminilidade (VASCONCELOS, 2007, p. 128).

A mera relevância do intelecto feminino era, dessa forma, desdenhada, pois, a fim de manter um estado de coisas no qual a manutenção da subordinação da mulher se apresentava como item essencial, seria imprescindível não somente vetar seu acesso a uma educação ampla como ainda fazer-lhe crer que esta seria a ordem natural das coisas.

Cabe frisar que que entra em cena ainda a deturpação da própria natureza feminina em nome da manutenção da supremacia masculina. A pretensa vulnerabilidade da mulher, que culminaria em uma subserviência intelectual, teria início em sua própria imagem corporal, cerceada e manipulada, a fim de fazer valer o conceito de “feminilidade”, tão enraizado na sociedade patriarcal, a ponto de

provocar o apagamento de sua artificialidade. Consoante Pierre Bordieu:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-la em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BORDIEU, 2014, p. 96).

O corpo feminino, ou seja, a instância mais externa e perceptível ao olhar do outro, era — e ainda o é — reprimido, vulnerabilizado e constantemente vigiado e criticado a fim de legitimar e preservar o ideal abstrato e artificial de “feminilidade” — ostensivamente pregado no âmbito social de forma a dissipar seu caráter ilusório —, responsável por situar a mulher em uma posição obrigatoriamente inferior em relação ao homem. O próprio corpo da mulher revelaria, de acordo com o pensamento em voga, sua subalternidade frente ao sexo oposto, superior, completo e, portanto, único apto a desenvolver a plenitude de suas faculdades. De acordo com Mary del Priore:

No passado [...] o corpo da mulher era visto com as marcas da exclusão e da inferioridade. Cristalizada pelas formas de pensar de uma sociedade masculina, a evocação das imagens do corpo e da identidade feminina, na pluma de diferentes autores, refletia apenas subordinação: ele era menor, os ossos pequenos, as carnes moles e esponjosas, e o caráter, débil. A subordinação expressava-se, ainda, na capacidade de reproduzir, quando solicitada pelos homens. Contudo, na outra ponta dessa submissão, a mulher era senhora de beleza e sensualidade — aliás, beleza considerada perigosa, pois capaz

de perverter os homens; sensualidade mortal, pois se comparava a vagina a um poço sem fundo, no qual o sexo oposto naufragava. As noções de feminilidade e corporeidade sempre estiveram, portanto, muito ligadas em nossa cultura (PRIORE, 2013, p. 177 — grifos nossos).

Nota-se que os homens possuíam controle sobre os corpos e mentes femininas, evocando a todo o momento a sua suposta superioridade — legitimada socialmente — a fim de preservar seus privilégios e sufocar qualquer anseio feminino que excedesse os limites sociais impostos à mulher.

Retomando a problemática do corpo feminino vigiado e julgado pelo olhar alheio, vale salientar ainda que a própria Maria Benedicta Bormann a aborda em seu romance *Lésbia*. As observações expressas pela voz do narrador destacam o caráter desprotegido do corpo feminino em ambiente público:

Ia Bela a toda parte, sendo cortejada como todas as mulheres bonitas, indiferente escutava as blandícias de uns e de outros, dando àquelas sensaborias o apoucado valor que elas devem ter.

Ouvir galanteios mais ou menos estúpidos ou picantes era uma imposição que ela suportava, do mesmo modo que se sujeitava às variantes da moda, ora alargando, ora apertando os vestidos; aumentando ou diminuindo os chapéus; alteando ou baixando as botinas (BORMANN, 1998, p. 51).

Esta passagem encerra a condição da mulher oitocentista, plena de empecilhos corporais, que potencializavam a vulnerabilidade feminina e ratificavam a falsa concepção de “feminilidade”.

Constata-se, ademais, que o cerceamento do corpo e do intelecto feminino provoca, concomitante e contraditoriamente, sua exposição e invisibilização, pois a torrente de olhares e julgamentos à qual a mulher se expõe no espaço público, corroboram a ausência de um lugar neste ambiente cabível a ela. Seu território seria por excelência o universo doméstico e seu comportamento ideal, subserviente. Conforme Michelle Perrot,

Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre os gregos é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente. “Que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão.” Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno (PERROT, 2007, p. 17).

É justamente esta invisibilização da mulher que provoca o silenciamento de sua voz, sufocando suas aspirações intelectuais e artísticas, como bem colocou Virginia Woolf em seu emblemático texto *Um teto para todos*, fruto do século seguinte:

A indiferença do mundo que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: “Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim”. O mundo dizia numa gargalhada: “Escrever? É que há de bom no fato de você escrever?” (WOOLF, 1928, p. 66)

Às mulheres que se arrojavam a romper com os grilhões que sua época lhes impunha restava nada além de escárnio, descrédito e, até mesmo o questionamento de sua condição de mulher, afinal, não seria digno de um ser do sexo feminino produzir obras de caráter puramente intelectual. É possível imaginar, desta forma, a enxurrada de críticas à qual uma escritora oitocentista estaria sujeita pelo simples fato de elevar sua voz, rejeitando a submissão que a sociedade lhe impunha. Não obstante tais impedimentos, Maria Benedicta Bormann ousou empunhar sua pena em defesa da emancipação feminina via universo literário.

DÉLIA, LÉSBIA E A MULHER ESCRITORA

Por muito tempo especulou-se se seriam possíveis criações femininas. De fato, por séculos se perpetuou a crença na inabilidade artística feminina, afinal, um ser tão frágil e insignificante jamais teria as faculdades necessárias a uma atividade fruto de intelectos

elevados, o que se configurava como uma regalia dos homens. À mulher concernia apenas a tarefa de musa ou imitadora, de modo algum a de criadora:

Mas as mulheres são suscetíveis de criar? Não, diz-se frequentemente e continuamente. Os gregos fazem do *pneuma*, o sopro criador, propriedade exclusiva do homem. “As mulheres jamais realizaram obras-primas”, diz Joseph de Maistre. Auguste Comte as vê como capazes apenas de reproduzir. Como Freud, que lhes atribui, entretanto, a invenção da tecelagem: “Estima-se que as mulheres trouxeram poucas contribuições às descobertas e às invenções da história da cultura, mas talvez elas tenham inventado uma técnica, a da trançagem e tecelagem”. [...] Elas são inspiradoras e mesmo mediadoras do além. Médiuns, musas, ajudantes preciosas, copistas, secretárias, tradutoras, intérpretes. Nada mais (PERROT, 2015, p. 96-7).

As mulheres, dessa forma, seriam eficientes somente em atividades secundárias, adequadas ao seu intelecto pretensamente inferior. Esta convicção na subalternidade feminina vinha ao encontro da deturpação da natureza da mulher, mencionada anteriormente, o que justificaria a impossibilidade de sua participação na esfera cultural da sociedade. Segundo Norma Telles,

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição (TELLES, apud PRIORE, 2004, p. 403 – grifado no original).

Cabia às mulheres, por conseguinte, duas possibilidades em uma sociedade na qual as regras eram ditadas pelos homens: desempenhar o papel de coadjuvante ou de antagonista. Este destinava-se àquelas que cometessem o desvario de recusar os papéis sociais destinados ao seu sexo, ao passo que aquele se aplicava às

mulheres que se adequavam a estes papéis. A função de protagonista, portanto, encontrava-se fora de questão. É exatamente esta estrutura que Délia, na voz de sua protagonista Lésbia, questiona e faz estremecer.

O romance *Lésbia*, vindo a lume em 1890, se apresenta como uma produção singular, pois não se trata somente de uma obra calcada em uma protagonista feminina criada por uma escritora do mesmo sexo. O romance acompanha o processo de amadurecimento de Anabela/Bela que possui como ponto chave a sua entrada no mundo das letras e o consequente “nascimento” de Lésbia, sua persona literária. Persona esta que simboliza o ápice do amargor da protagonista, suscitado por uma toda uma vida de impeditivos sociais, que inviabilizaram a plena vivência de seus anseios artísticos e pessoais, conforme explicitado pela própria personagem principal:

Olhe: começou a minha mocidade em uma luta e terminou em um desencanto. Atribuíram-me defeitos que eu não tinha e negaram-me as qualidades que eu possuía. Era muito sensível a qualquer demonstração de ternura, ofenderam-me mortalmente e tornei-me vingativa. Nasci para amar o mundo inteiro, não me compreenderam, por isso aprendi a odiar. Não querendo despendar em vão meus melhores sentimentos, guardei-os no fundo d’alma, onde morreram à míngua de alimento. Conhecendo todos os embustes da sociedade e toda a perfídia humana, caí na fria e inerte desesperança que mutila a criatura para toda e qualquer aspiração. Morreu assim o que de mais puro havia em mim — o coração, mas a tudo resistiu o cérebro, sempre atraído pelo belo e galvanizado pelo entusiasmo! Impeliu-me o instinto de conservação para as letras, apaixonei-me pela literatura e dos destroços de mim mesma nasceu Lésbia [...] (BORMANN, 1998, p. 192).

Lésbia surge, portanto, das amarras do silenciamento da mulher. A persona artística emerge do aniquilamento da mulher de fato, vítima de uma engrenagem social que ocasionou o sufocamento de seus mais elevados anseios, incompatíveis com o sexo feminino em uma sociedade dominada pelos homens. Seu alter ego do universo das letras permite-lhe um grito de liberdade impossível no

mundo físico. Tudo o que Bela não pôde ser ou realizar, Lésbia concretiza através de sua arte. Essa passagem revela, desse modo, quão enraizada na sociedade a submissão feminina se encontrava, pois, nem mesmo um espírito naturalmente livre como o da heroína estava imune aos cerceamentos e constrangimentos provocados pelo império do apanágio masculino, sendo necessário recorrer a uma nova personalidade a fim de satisfazer minimamente suas pretensões coibidas.

Não é sem razão, portanto, que previamente ao início do romance, no prefácio nomeado “Ao leitor”, Délia já introduza o tom ácido da maturidade de sua protagonista, revelando o grau de perniciosidade do sistema que oprimia o seu sexo:

É um romance à parte, porque, sendo a protagonista uma mulher de letras, a vida desta abrange maior âmbito e mais peripécias do que a existência do comum das mulheres.

Não se deve viver demasiado pelo coração, pois o fervilhar das paixões envelhece e cansa a alma, provocando esse desencanto de onde nasce o tédio que de manso leva ao suicídio (BORMANN, 1998, p. 34).

Nota-se já, nesse momento, que o romance que se segue será tomado de um crescendo de opressões culminando em um amargor irremediável da protagonista, aludindo antecipadamente à desesperança mencionada por Lésbia na passagem anterior. A heroína de Délia, ao abrir mão dos papéis sociais predeterminados às mulheres de seu século em prol de um ingresso no mundo das letras, torna-se vulnerável ao achincalhe advindo de seus contemporâneos de ambos os sexos:

Entre nós [brasileiros] o preconceito e o atraso relegam a mulher, colocam-na sempre em segundo plano, aceitando ela paciente esse papel secundário por falta de cultura, ou por flexibilidade de ânimo, ou por efeito de educação, ou para não incorrer em singularidade.

Infeliz, porém, da que tenta fugir à essa praxe; tem contra si, primeiramente as próprias mulheres, movidas pela inveja, pelo ciúme ou por qualquer mesquinharia; depois, todos os homens, mordidos pelo despeito e indignados com a infração

desse *soi-disant* [suposto] direito de supremacia, criado para seu exclusivo proveito (BORMANN, 1998, p. 98).

Vale salientar que Délia ecoa o ressentimento fortemente presente na escrita de suas predecessoras e sucessoras — como a supracitada Virginia Woolf —, refletindo, assim, o árduo, lento e, por vezes, enganoso processo de emancipação feminina. Processo este sempre espreitado pela repressão, afinal, dar voz ao sexo feminino não somente seria uma atitude considerada risível, mas profundamente perigosa, como a própria autora revela:

Não só o espírito brasileiro ainda se acha muito eivado de preconceitos, como também a maioria dos homens não vê com bons olhos essa emancipação da mulher pelo estudo e pela independência de opiniões.

Em parte, têm razão esses leões sem garras; se todas as mulheres se conflugassem, elevando-se pela instrução, movidas pela ambição, copiando-lhes os defeitos e os móveis, passariam eles um mau quarto de hora (BORMANN, 1998, p. 87).

Délia aponta no Brasil da virada do século XIX para o XX o que já havia sido observado por Madame de Staël na Europa do início do século XVIII, mais precisamente em 1802. Assim como Bormann, a autora europeia reconhece as contradições da condição feminina em seu tempo, notando ainda — não sem um nítido amargor — os empecilhos impostos àquelas que possuíam aspirações intelectuais:

Chegará, creio eu, uma época em que legisladores filósofos prestarão uma atenção séria à educação que as mulheres devem receber, às leis civis que as protegem, aos deveres que se lhes deverão impor, à felicidade que se lhes pode garantir; mas, no estado actual [sic], não se encontram, na sua maior parte, nem na ordem da natureza na ordem da sociedade. O que é sucesso para umas é perda de outras; umas vezes, as qualidades são-lhes prejudiciais, outras vezes os defeitos servem-lhes; ora são tudo, ora não são nada. O seu destino assemelha-se, sob certos aspectos, ao dos libertos ao tempo dos imperadores: se querem adquirir ascendente, o poder, que as leis lhes não concederam, é considerado um crime; se se

mantêm escravas, oprime-se-lhes o destino (STAËL, apud DUBY; PERROT, 1991, p. 606-607).

Madame de Staël percebeu precisamente a rede de garantias necessárias à emancipação feminina, sem a qual, a autora observa, a felicidade estaria vedada às mulheres. Délia, por sua vez, criou uma protagonista que jamais vislumbrou a plenitude de seu ser e, conseqüentemente, em tempo algum pôde ser feliz por completo. Seu suicídio, antecipado no prefácio à obra, não corrobora a suposta fraqueza feminina, constantemente reiterada pela sociedade. A morte de Bela/Lésbia, ao contrário, liberta uma mulher forte de um mundo débil, ao passo que sua obra a imortaliza. Perece, portanto, o corpo, mas a mente que o habitou, esta jamais se aniquilará, como exposto pelo narrador: “Extinguiu-se a voz, cessou o sangue de correr, morreu a ave canora da Brasília terra: à imortalidade pertencia Lésbia!” (BORMANN, 1998, p. 249) Esta questão é corroborada ainda pelo destino de parte da herança da protagonista: “a educação de órfãs desvalidas e a criação de um liceu para o sexo feminino” (BORMANN, 1998, p. 256).

Tais considerações remetem à importância do resgate daquelas que nos antecederam, de modo a compreender o passado, reafirmar o presente e criar um futuro no qual não mais seja necessário recuperar as escritoras de outrora, pois a voz feminina já não se é suprimida. Para tanto, recorrer não somente ao que se falou sobre as mulheres, mas ao que elas proferiram é vital:

Procuramos os vestígios das mulheres nos arquivos. Cabe igualmente procurá-los nos materiais impressos e nas bibliotecas. Para ouvir suas vozes, [...] é preciso abrir não somente os livros que falam delas, os romances que contam sobre elas, que as imaginam e perscrutam — fonte incomparável —, mas também aqueles que elas escreveram. Folhear os jornais lançados por elas desde o século XVIII. Por conseguinte, transpor, com elas, os obstáculos que, durante tanto tempo, impediram seu acesso à escrita, fronteira proibida do saber e da criação [...] (PERROT, 2007, p. 31).

Abrir um livro escrito por uma pena feminina e percorrer o texto que ali se registrou, é, portanto, um ato de resistência e prova

de um apreço não somente pela produção literária, mas ainda pela história das mulheres. Item indispensável à preservação dessa trajetória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ser mulher no Brasil jamais se configurou como uma tarefa simples. Ser mulher escritora, por sua vez, se apresentava no século XIX como uma empreitada reprovável e depreciada. Qualquer investida nesta direção seria duramente rechaçada, afinal, o âmbito cultural se encontrava vedado ao sexo feminino, ao menos no que tange à posição de criadora. Maria Benedicta Bormann não somente enfrentou os obstáculos impostos pela sociedade de seu tempo como expôs através da voz de sua protagonista escritora as mazelas às quais se expunha pelo simples fato de empunhar sua pena.

O presente artigo destinou-se, dessa forma, a apresentar as condições que circundavam o universo feminino no Brasil do século XIX, pontuando as problemáticas que envolviam a manutenção do cerceamento do intelecto da mulher — perpassando a interdição corporal sofrida pelo sexo feminino — de modo a examinar a questão da mulher escritora no período, cerne do romance *Lésbia*, de Bormann. Buscou-se, portanto, observar a tarefa da mulher autora a partir de uma obra ficcional, que pontua precisamente os desafios impostos naquele tempo ao sexo feminino. *Lésbia*, além de uma protagonista criada por uma pena feminina, configura-se como uma crítica do período oitocentista, no que concerne aos cerceamentos impostos ao seu sexo. Observá-la revela-se como um trajeto rumo ao íntimo da questão feminina, pois não se recorre aqui a um texto *sobre* as mulheres, mas a um escrito criado *por* uma mulher. Lê-la é, por conseguinte, sinônimo de reverberar sua voz.

REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph; AGASSIZ, Elisabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. (pp. 435-439) Trad. Edgar Sússekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. Disponível em

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000071.pdf>>, acesso em 02/07/2016.

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BORMANN, Maria Benedita Câmara (Délia). *Lésbia*. 1890. Introdução de Norma Telles. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4711.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2016.

DUBY, Georges. PERROT, Michele. *História das mulheres no Ocidente*. v. 4. (Org.). Geneviève Fraisse e Michelle Perrot. Trad. Cláudio Gonçalves e Egitto Gonçalves. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo, Editora Contexto, 2007.

PRIORE, Mary del. (Org.). *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Editora Planeta, 2013.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

VASCONCELLOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; FAPESP, 2007. p. 124-142.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1928. Disponível em: <http://brasil.indymedia.org/media/2007/11/402799.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2017.

ASSIMETRIAS DE GÊNEROS NOS CONTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

João Pedro Rodrigues Santos

O LIVRO DE CONTOS *ÂNSIA ETERNA*

O livro de contos *Ânsia eterna* foi publicado, pela primeira vez, em 1903, pela editora H. Garnier. Essa primeira edição, infelizmente, se perdeu, não restando nenhum exemplar. Posteriormente, pouco depois da autora falecer, em 1938, o livro em questão foi republicado, dessa vez pela editora A Noite. Foi a partir dessa segunda edição que a professora e pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart redescobriu e republicou *Ânsia eterna*, em 2013, pela Editora Mulheres. Editora esta que Muzart foi a criadora e a idealizadora, prestando um grande serviço aos estudos literários brasileiros, pois tirou do esquecimento e do ostracismo importantes escritoras de nossa história literária que foram sublimadas. Infelizmente, após a morte de Muzart, em 2015, a editora encerrou suas atividades e publicações.

Nesse estudo, pensamos que é de suma importância resgatar e dar o devido lugar a escritoras mulheres que foram apagadas e esquecidas. A literatura produzida por mulheres, em geral, ficou à margem dos estudos literários. Pela sua experiência social fortemente vinculada ao espaço privado, a mulher, durante certa época, não era vista como um sujeito capaz de fazer arte literária, sendo considerada pela sociedade patriarcal somente como mãe e/ou dona-de-casa e, na literatura, como musa inspiradora e/ou personagem. Em uma sociedade que resistia a aceitar a participação feminina no domínio público, em vista da mentalidade vigente em relação aos papéis sociais, as mulheres passaram por muitas dificuldades no meio social e cultural para se estabelecerem como escritoras.

Muitas mulheres acabaram adotando pseudônimos masculinos para obter a aceitação de seus textos, como é o caso de George Sand,

na França do século XIX, e das irmãs Brontë na Inglaterra, também no século XIX. A partir do século XIX, as mulheres foram, aos poucos, lutando pelo espaço da escrita, assumindo as suas autorias e as suas autoridades discursivas e literárias. Um exemplo evidente dessas exclusões e dessas muitas dificuldades que as mulheres enfrentaram é o fato de Júlia Lopes de Almeida ter ficado de fora da Academia Brasileira de Letras pelo simples fato de ser mulher.

Ânsia eterna (ALMEIDA, 2013) na versão que analisamos aqui, que é uma reedição da reedição de 1938, é composto por vinte e oito contos. Porém, Muzart informa, na “Introdução” (2013) do livro, que da primeira edição de 1903 para a segunda edição de 1938, Lopes, antes de falecer, eliminou alguns contos e revisou outros.

Ao lermos os contos de Júlia Lopes de Almeida, entendemos que a escritora parece ter sido uma aplicada discípula de Edgar Allan Poe. No século XIX, Poe foi um dos primeiros teorizadores do gênero conto, para esse escritor, um bom conto, que causa um grande efeito no leitor, precisa ter, essencialmente: “brevidade”, “totalidade” e “intensidade”. Desse modo, o conto deve prender o leitor para que ele o leia por inteiro de uma só vez, caso contrário, sua intensidade e efeito se perdem (POE, 2004). Essa intensidade e esse efeito são evidentes nos contos de Almeida. E os desfechos das narrativas sempre são inesperados, causando comoção nos leitores. Além disso, é interessante ressaltar que cada um dos contos que compõe o livro é dedicado a alguém, um deles é dedicado a Machado de Assis.

Em função da extensão de nosso estudo, vamos nos deter, a partir de agora, na análise de dois contos dentre os vinte e oito que compõe o livro. Falaremos, na sequência, dos seguintes contos: “Os porcos” e “O caso de Rute”.

OS CONTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E AS ASSIMETRIAS DOS GÊNEROS

O conto “Os porcos” é uma narrativa violenta, perpassada por uma estética grotesca. Nele fica evidente a assimetria dos papéis sociais entre homens e mulheres de que fala a também escritora

Virginia Woolf em seu ensaio *Um teto todo seu* (2014). O ensaio *Um teto todo seu* é o resultado de palestras que Woolf proferiu em universidades inglesas no começo do século XX. A escritora relata, nesse texto, como ao longo dos tempos as mulheres tiveram que se calar diante do poder do patriarcado. Assim, o fato de por vários séculos encontrarmos poucas mulheres que escreveram deve-se à posição inferior à qual as mulheres foram relegadas na sociedade. Evidentemente, a escassez de recursos financeiros, a pouca escolaridade e a falta de legitimidade cultural desencorajaram as mulheres a escreverem.

Woolf, através de sua linguagem poética e cheia de lirismos, nos mostra, entrelaçando elementos da ficção e da realidade, como no decorrer dos séculos os homens receberam privilégios que foram sempre negados às mulheres. A escritora expõe a assimetria dos papéis sociais destinados à mulher em contraponto aos papéis que os homens cumpriam (e, vale ressaltar, ainda cumprem nos dias de hoje). Para Woolf:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando o contorno de gamos em restos de ossos ovinos e trocando sílex por pele de cordeiro ou qualquer ornamento simples que despertasse nosso gosto sem sofisticação. Super-Homens nunca teriam existido. O tsar e o cáiser nunca teriam usado coroa nem a teriam perdido. Seja qual for o seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heroicas. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. (WOOLF, 2014, p. 54-55).

Portanto, as mulheres historicamente ficaram anuladas e foram subjugadas pelos homens, não podendo se destacar mais que eles. Woolf enfatiza que sempre existiu uma espécie de discrepância e de assimetria nos papéis destinados à mulher e ao homem. Os homens

sempre receberam atribuições e privilégios bastante distintos dos das mulheres. A autora expõe uma hipótese envolvendo William Shakespeare. Se Shakespeare tivesse tido uma irmã com seu mesmo talento, ela teria a mesma possibilidade que ele para despontar seu poder de criatividade? Seguramente que não. Ela jamais teria as possibilidades de escrever e exercitar a sua imaginação como ele, pois isso não era permitido pelo patriarcado.

Segundo Woolf, no século XIX, ser uma mulher escritora, criando seu próprio estilo, com poucas referências e sem importar-se com as imposições patriarcais era uma tarefa de resistência:

Seria preciso uma jovem muito decidida para desconsiderar todas as críticas, repreensões e promessas de recompensas. A pessoa teria que ter sido uma espécie de ativista para dizer a si mesma: ah, mas eles não podem comprar a literatura também. A literatura está aberta a todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento (WOOLF, 2014, p. 109).

Esse movimento de ruptura e de resistência, em nosso entendimento, foi realizado por Júlia Lopes de Almeida. Mesmo em um meio literário dominado pelos homens, a autora conseguiu escrever, publicar e ser lida, ainda no século XIX e, posteriormente, no começo do século XX. Além disso, Júlia Lopes de Almeida integrava o grupo de escritores e intelectuais que planejaram a criação da Academia Brasileira de Letras, que foi fundada em 1897. Seu nome constava na primeira lista dos quarenta "imortais" que fundariam a entidade, elaborada por Lúcio de Mendonça. Na primeira reunião da ABL, porém, seu nome foi excluído. Os fundadores optaram por manter a Academia exclusivamente masculina, da mesma forma que a Academia Francesa, que lhes servia de inspiração. No lugar de Lopes, entrou justamente o seu marido, Filinto de Almeida, que chegou a ser chamado de "acadêmico consorte". Muitas décadas depois, em 1977, as mulheres

escritoras foram permitidas na Academia com a eleição de Rachel de Queiroz para a cadeira de número cinco.

Voltado ao conto “Os porcos”, do livro *Ânsia eterna*, a assimetria dos gêneros que Woolf sublinha é evidente na narrativa em questão. Nesse conto, temos a história da cabocla Umbelina que, certo dia, apareceu grávida. Como punição, seu pai “moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem.” (ALMEIDA, 2013, p. 35). No desenrolar do conto, o narrador-onisciente vai nos contado como Umbelina ficou grávida e chegou a tal situação:

O amante, filho do patrão, tinha-a posto de lado... diziam até que ia casar com outra! Entretanto achavam-na todos bonita, no seu tipo de índia, principalmente aos domingos, quando se enfeitava com as maravilhas vermelhas, que lhe davam colorido à pele bronzeada e a vestiam toda com um cheiro doce e modesto... (ALMEIDA, 2013, p. 36).

Essa situação não era nova para Umbelina, pois certa vez ela mesma encontrou um braço de criança entre as flores douradas do aboboral: “Todo tempo da gravidez pensou, numa obsessão cruelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento” (ALMEIDA, 2013, p. 35).

Durante a gravidez, Umbelina fica pensando em alguma forma de salvar a criança, mas não encontra solução. Então, certa madrugada, a protagonista, sentindo as dores que precedem o parto, sai ao pátio e começa a refletir:

Onde se esconderia o grande Deus, divinamente misericordioso, de quem o padre falava na missa do arraial em termos que ela não atingia, mas que a faziam estremecer? Ninguém pode fugir ao seu destino, diziam todos; estaria então escrito que a sua sorte fosse essa que o pai lhe prometia — de matar a fome aos porcos com a carne de sua carne, o sangue do seu sangue?! Essas coisas rolavam-lhe pelo espírito, indeterminadas e confusas. A raiva e o pavor do parto estrangulavam-na. Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira. Matá-lo-ia,

esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca. (ALMEIDA, 2013, p. 37).

Na sequência da narrativa, Umbelina, sentindo mal-estar e tonturas, decide se vingar do amante indo ter o filho na porta da casa dele, o filho do patrão, “matá-lo-ia ali, nos degraus de pedra, que o pai haveria de pisar de manhã, quando descesse para o passeio costumado” (ALMEIDA, 2013, p. 38). No caminho até chegar à casa do patrão, Umbelina pensa em sua vingança:

Deixaria a criança viver alguns minutos, fá-la-ia mesmo chorar, para que o pai lá dentro, entre o conforto do seu colchão de paina, que ela desfiara cuidadosamente, lhe ouvisse os vagidos débeis e os guardasse sempre na memória, como um remorso. Ela estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas... e Umbelina praguejava alto, ameaçando de fazer cair sobre toda a gente a cólera divina! (ALMEIDA, 2013, p. 39).

Chegando na frente da casa do amante, que é o filho do patrão, Umbelina presencia o nascimento do filho sozinha, evitando olhar para a criança porque tinha medo de amá-la. Após sentir muitas dores, a personagem começa a agonizar. Entretanto, antes de morrer, “ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes, destacando-se isolada naquela imensa vastidão cor de rosa.” (ALMEIDA, 2013, p. 43).

Embora o conto tenha sido publicado no começo do século XX, nos dias de hoje ainda se notam as disparidades entre o que os homens e as mulheres podem fazer e o machismo que ainda se faz presente. Pensando em todas essas assimetrias que acontecem ainda nos dias de hoje, a escritora contemporânea nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie publicou um pequeno livro, espécie de manifesto, intitulado *Sejamos todos feministas* (2015). Livro este originado a partir de uma conferência que a escritora proferiu. Nesse texto, Adichie nos conta um pouco de sua vida e nos mostra, através de vários argumentos, o porquê o feminismo diz respeito a todos nós.

Já ao escolher usar o pronome indefinido “todos”, a autora desconstrói a ideia, muito apregoada, de que o feminismo diz respeito somente às mulheres. Para ela, o feminismo diz respeito a todos os seres humanos. Adiche rememora que quando era adolescente, antes mesmo de conhecer o conceito de feminismo, já era chamada de feminista. Ela nos explica que na Nigéria, de forma geral, ser feminista é uma coisa mal vista ainda nos dias de hoje, pois significa agressividade, perturbação e solidão. Inclusive, uma professora, certa vez, lhe disse que o feminismo era uma coisa ocidental, que não dizia respeito à África. Portanto, em seu texto ela nos diz que é uma feminista africana, feliz, plena e realizada, desconstruindo esse estereótipo.

A ficcionista revela que, tanto no âmbito familiar como no âmbito social, sempre foi criticada e vista com desconfiança quando levantou explicitamente a bandeira do feminismo. Então, a escritora vai falando que ser feminista não significa odiar os homens. Muito pelo contrário, é apenas uma questão de exigir igualdade, pois ainda hoje, em todos os cantos do mundo, vemos as assimetrias e as disparidades entre os gêneros. Através de seus argumentos, reiteramos o quanto ainda é preciso evoluir, no mundo todo, através de práticas de liberdade e emancipação. Adichie rebate a ideia de que a cultura é algo imutável. Se nossa cultura é machista, cabe a nós modificá-la. Nessa perspectiva, ela nos dá exemplos de mulheres que exercem as mesmas funções que os homens e recebem um salário menor. E como a desconstrução cultural é lenta e cotidiana, é necessária uma postura aguerrida diariamente, pois só assim superaremos o machismo institucionalizado.

No entendimento dela, se repetirmos uma atitude e uma postura várias vezes, elas se tornam normais e naturalizadas. Se observarmos uma coisa com frequência, ela se torna normal. Se só os meninos são escolhidos como monitores da classe, então em algum momento nós todos vamos achar, mesmo que inconscientemente, que só um menino pode ser o monitor da classe. Se só os homens ocupam cargos de chefia nas empresas, como infelizmente é o habitual, começamos a acreditar que é perfeitamente normal que esses cargos de chefia só sejam ocupados por homens (ADICHIE, 2015). Diante

dessa constatação, lembramos dos estudos do filósofo francês Louis Althusser. Na ótica desse autor, a ideologia funciona, sobretudo, de forma inconsciente. Por conseguinte, a ideologia funciona de forma a naturalizar paradigmas e ideias, sem a proposição de questionamentos. Ou seja, os paradigmas culturais e sociais passam a ser encarados como parte da natureza, como se sempre fossem do mesmo modo, algo natural, imutável e livre de intervenções (ALTHUSSER, 1987). Sem dúvidas, sabemos que não são assim que as coisas funcionam.

No fim do texto, a autora lembra o seu irmão e diz que no seu entendimento feminista é a pessoa que, sendo ou homem ou mulher, reconhece que existe no mundo um problema de gêneros e que temos que resolvê-lo.

Dando continuidade à análise dos contos de Lopes e tendo em vista o que foi discutido até agora, percebemos que a mesma assimetria entre os poderes e privilégios dos homens em relação às mulheres, que aparece no conto “Os porcos”, também é evidente no conto “O caso de Rute”.

A narrativa de “O caso de Rute” nos apresenta, também através de um narrador-onisciente, a história de uma moça chamada Rute que vai se casar. No começo do conto, a avó da protagonista ressalta a virgindade e a pureza da neta (coisas que na época em que o conto foi escrito eram de suma importância) para o noivo, Eduardo Jordão. No entanto, no desenrolar do conto, o leitor descobre que Rute foi abusada sexualmente por seu padrasto quando ainda era criança, não sendo, portanto, mais virgem. Ela, então, decide contar tudo ao noivo:

— Minha avó mentiu-lhe. [...] — Eu não sou pura! Amo-o muito para o enganar. Eu não sou pura. [...] — Foi há oito anos, aqui nesta mesma sala... Meu padrasto era um homem bonito, forte; eu era uma criança inocente... Dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! Oh! Não fale! Não fale pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente... No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que eu o vi morto, estendido na essa. Que libertação

que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os seus primeiros beijos... ali! ali! oh, danado! como lhe quero mal agora! Não fale, Eduardo. Minha avó morreria, sofre do coração; e minha mãe ficou paralítica com o desgosto da viuvez... Desgosto por aquele cão! E ela ainda me manda rezar por sua alma, a mim, que a quero no inferno. Às vezes tenho ímpetos de lhe dizer: ‘Limpa essas lágrimas; teu marido desonrou tua filha, foi seu amante durante quatro longos meses...’ Calo-me piedosamente; e acodem todos: que não chorei a morte daquele segundo pai! (ALMEIDA, 2013, p. 66-67).

Como muitas crianças e adolescentes que são vítimas de estupro, Rute, de certo modo, sentia e ainda sente que tem culpa pelo que lhe aconteceu. E, também, sente medo e vergonha de contar a violência pela qual passou. Mesmo com essa revelação, Eduardo, o noivo, decide dar prosseguimento ao casamento, pois entende que Rute foi uma vítima.

No entanto, a protagonista sente-se impura e não consegue entender que ela não tem culpa alguma: “Relia devagar a carta do noivo, em que o perdão que ela não solicitara vinha envolvido em promessas de esquecimento. Esquecimento! como se fosse coisa que se pudesse prometer!” (ALMEIDA, 2013, p. 69). Rute acaba ficando melancólica e, não aguentando o sentimento de culpa que carrega, acaba por se suicidar no final do conto.

Podemos perceber, através da leitura dessa narrativa, que a cultura do estupro no Brasil vem de muito tempo. Hoje, infelizmente, o estupro é algo corriqueiro, não só no Brasil, mas no mundo todo. Esse conto, tal como “Os porcos”, por tratar de assuntos tão delicados e atuais, que ainda precisam ser muito debatidos nos dias de hoje, revela a atualidade dos textos de Júlia Lopes de Almeida e justifica a necessidade de mais estudos sobre a obra dessa autora.

Também, em razão de tratar de temas tão importantes e tão discutidos na atualidade, seria interessante se outras editoras republicassem *Ânsia eterna*, evitando que o livro seja novamente esquecido por décadas, como ocorreu anteriormente. Na “Introdução” do livro, Muzart diz o seguinte: “Quase todos os contos

de Júlia Lopes de Almeida são comoventes e mereciam essa reedição” (MUZART, 2013, p. 24). Concordamos com Muzart, por isso desejamos que o livro ganhe novas edições e tenha uma maior circulação entre os leitores.

Nessa sucinta reflexão procuramos demonstrar a atualidade dos contos de Julia Lopes de Almeida, a pertinência dos seus temas abordados e a interessante construção de suas breves narrativas.

Desejamos que a crítica e os pesquisadores concedam uma atenção maior a obra dessa prolífica escritora e que ela seja mais lida e conhecida em nosso país, pois sua produção literária foi vasta, mais de quarenta volumes abrangendo romances, contos, literatura infantil, teatro, jornalismo, crônicas e obras didáticas. Alguns de seus livros mais conhecidos são: *A Família Medeiros*, *Memórias de Marta*, *A Viúva Simões*, *A falência*, *A intrusa* e *A Silveirinha*. Em sua coluna no jornal O País, durante mais de trinta anos, Lopes discutiu variados assuntos e fez diversas campanhas em defesa da mulher.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução de Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- POE, Edgar Allan. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-Told Tales, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

GILKA MACHADO A POÉTICA DENÚNCIA DA ESSÊNCIA FEMININA SILENCIADA, INSPIRAÇÃO HERDADA PARA “SER MULHER” NA CONTEMPORANEIDADE

Diego Rasteiro Ramires Fonseca

INTRODUÇÃO

Ser mulher, e, oh! atroz, tantállica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(in “Cristais Partidos”, 1915)

Por mais antiquado que possa parecer, em pleno século XXI ainda nos deparamos com discursos que ferem a dignidade humana e que visam colocar à margem aqueles que são socialmente pensados como minoria por uma elite.

O presente trabalho versa acerca de minorias¹ referenciadas nos discursos provenientes de séculos de imposição das concepções de saber, advindos do poder ilegítimo conquistado por meio da força. De um terreno onde a feminilidade e aqueles que figuram através deste são rechaçados e marginalizados.

Objetivou-se neste artigo buscar subsídios na poesia erótico-lírica de Gilka Machado, para discutir a percepção histórico-social do lugar da mulher na sociedade do século XX. Posteriormente adentramos o preâmbulo social da juventude da sociedade do século XXI para estabelecer qual o lugar ocupa a mulher nesta sociedade que diz, “respeitar a diversidade” de pessoas, sexo, credo, ideias, raça e classe econômica.

¹ O termo “Minorias” no presente trabalho está voltado para feminilidade. Deste modo, todas as vezes que for assinalado este termo, sugerimos aos leitores que retomem sobre a perspectiva de violência discursiva feminina.

QUEM FOI GILKA?

Nascida no Rio de Janeiro, no dia 12 de março de 1893, Gilka Machado como ficou conhecida, mas batizada e registrada como Gilka da Costa de Melo Machado. Advinda de uma família de artistas; sua mãe, Thereza Cristina Moniz da Costa, era atriz de teatro e seu pai, Hortêncio da Gama Souza Melo era poeta.

Casou-se com o também poeta Rodolfo Machado, frutos desta união nascem, Hélios e Heros.

Aos 14 anos ganha o 1º Lugar no concurso de poesia do jornal, “A Imprensa”; utiliza de pseudônimos para ganhar o 2º e 3º lugar neste mesmo concurso.

Participou da fundação do Partido Republicano Feminino, em 1910, junto com a Leolinda Figueiredo Daltro, o partido tinha como ideias principais integrar e representar as mulheres integralmente na sociedade. Gilka ocupou a função de secretária deste partido.

Em 1915, publica o livro, “Cristais Partidos”; um ano após em 1916, escreve “A Revelação dos Perfumes”, suas obras em ordem cronológica estão catalogadas da seguinte forma: 1917, “Estados da Alma”; 1915-1917, “Poesias”; 1922, “Mulher Nua”; 1928, “Meu Glorioso Passado”. Seu lirismo preencheu páginas de outros livros como, Carne e Alma (1931); Sublimação (1938); Meu Rosto (1947); Velha Poesia (1965) e Poesias Completas (1978).

Pioneira da poesia erótica no Brasil; fato este que será melhor abordado nas próximas seções deste trabalho. Contudo, adiantamos que por sua escrita fora considerada alvo de preconceito de machismo por parte do membro da Academia Brasileira de Letras Júlio de Afrânio Peixoto (1916) que a declarou, “matrona imoral”, por conta do conteúdo de seus versos. Seus versos não são apenas eróticos, mas declaram independência do corpo masculino e do mundo regido por estes.

Em 1930, com a tradução de seus poemas para o idioma espanhol suas obras conquistam, prestígio e notoriedade. Para logo em seguida no ano de 1933, ser selecionada dentre 200 intelectuais

da época pela revista “*O Malho*”, e ser declarada a maior poetisa brasileira, em reconhecimento ao seu trabalho e ao serviço prestado por seus versos à sociedade e a toda comunidade artística.

Poderia ter sido a primeira mulher a ocupar um dos assentos da Academia Brasileira de Letras, após a mudança do regimento que proibia o ingresso de mulheres. Talvez a morte de seu filho Heros, bem como tantas outras “desventuras em série” a tenham feito rejeitar o apoio de colegas e a indicação do escritor Jorge Amado. Em 1979, recebe a honraria o “Prêmio Machado de Assis”, da Academia Brasileira de Letras.

Encerra sua carreira com a publicação do poema “Meu Menino”, obra em dedicatória a memória do filho.

Didática e artisticamente suas obras estão classificadas como pertencentes a estética literária Simbolista, é uma das únicas representantes mulheres do Simbolismo Brasileiro. Movimento Literário do século XIX, em oposição aos ideais do Realismo, do Naturalismo e ao positivismo presentes nas artes da época. Partindo das premissas recuperadas dos ideais românticos de outrora, estende uma vez mais suas raízes a literatura, as artes teatrais atingindo as artes plásticas.

Pensando a obra “Flores do Mal”, do poeta Charles Baudelaire, escrita em 1857, como marco, os simbolistas versam em suas obras acerca do místico, do espiritual e do oculto. Abusa-se da sinestesia, e das sensações produzidas por este, aliterações e assonâncias, o que torna o texto poético simbolistas notadamente musicais. Nas palavras de Paul Verlaine, em seu poema “Art Poétique”: “*de la musique avant toute chose*”, ou seja, “a música antes de mais nada”.

As obras trabalham as problemáticas por meio do imaginário e da fantasia, e por meio desta interpretam a realidade social pungente. Reforçando este transcendentalismo apresentado anteriormente a poesia buscara refúgio no subjetivismo, uma vez que a objetividade não despertará interesse dos artistas e de seu público, visando desta formar aproximar-se dos ideais românticos que outrora renderam

sucesso. Conforme ilustra Bosi (1994) em sua obra, História concisa da Literatura Brasileira, é no “eu” profundo e insondado, chamado, inconsciente que o poeta busca fundamentação para expressar sua arte. Os sonhos e anseios da psique materializam-se nos escritos destes artistas.

AS FACES HISTÓRICAS DO LIRISMO DE GILKA MACHADO

Gilka produz de certa forma uma poética denúncia das mazelas sociais que estavam impostas as mulheres de sua geração, e que fora imposto por todos os séculos. Mas não fala contra os homens; fala em favor das mulheres e contra o senso de submissão imposto socialmente as mulheres pelo machismo, disseminado e enraizado nas práticas sociais.

Para fins de apresentação dividimos o trabalho da poetisa Gilka Machado em duas fases, a primeira mais efusiva, onde o espírito de luta a favor da emancipação da mulher na sociedade, já na segunda fase temos uma poesia mais voltada para a psique, para rememoração dos fatos passados e para constatação de determinadas verdades sociais.

Começamos nossa discussão acerca do lirismo erótico nos pressupostos escritos de Gilka Machado, por meio do poema Particularidades, publicado no livro, Estados da Alma (1917).

Particularidades

Muitas vezes, a sós, eu me analiso e estudo,
os meus gostos crimino e busco, em vão torcê-los;
é incrível a paixão que me absorve por tudo
quanto é sedoso, suave ao tato: a coma... Os pêlos...
Amo as noites de luar porque são de veludo,
delicio-me quando, acaso, sinto, pelos
meus frágeis membros, sobre o meu corpo desnudo
em carícias sutis, rolaem-me os cabelos.
Pela fria estação, que aos mais seres eriça,
andam-me pelo corpo espasmos repetidos,
às luvas de camurça, às boas, à pelica...
O meu tato se estende a todos os sentidos;

sou toda languidez, sonolência, preguiça,
se me quedo a fitar tapetes estendidos.
In: MACHADO, Gilka. Poesias completas. Apres. Eros
Volússia Machado.
Rio de Janeiro: L. Christiano: Funarj, 1991. p. 150

Vemos presentes não apenas as características próprias do Movimento Simbolista Brasileiro, ou seja, a sinestesia como recursos da memória pelo qual perpassa o “eu-lírico, mas as rimas que funcionam como veículo da musicalidade, que gradativamente estabelece uma narrativa sensorial permitindo aos leitores entorpecerem-se desejo com os eventos descritos. Conseguimos vislumbrar a quebra do tabu do desejo.

No Trovadorismo o eu-lírico feminino, não confessava o amor e permitia-se escrever apenas canções de amigo; sentir saudades não do amado, mas, da companhia de um companheiro fiel, esse amor inconfessável, não é abordado no poema Particularidades. O que temos é uma narrativa de uma experiência carnal, escrito por uma mulher. Segundo Carlos Drummond de Andrade (1980):

Seria falso dizer que a poesia de Gilka era puro sensualismo. Com elementos simbolistas em sua formação, tinha também algo de misticismo, e às vezes acusava preocupações de ordem social, chegando a uma espécie de anarquismo romântico.

Aqueles que a dirigiram severas críticas, são os que creditavam à mulher apenas funções domésticas e maternais. Não conseguiam compor um cenário onde a mulher não dependesse dos ditames do homem. Onde não apenas o corpo feminino é livre para expressão, mas a mente também.

Partindo dos relatos históricos dos ataques sofridos pela poetisa nas palavras de, Machado (1978), *apud* Rckain e Moraes, a obra Poesias Completas seria um desabafo do cansaço de Gilka as pressões e demandas que vinha enfrentando, a exemplo deste fato, segue abaixo excerto,

[...] um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por um a matrona imoral. Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma,

contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos (MACHADO, 1978, IX).

A ferida mencionada anteriormente pode ser confirmada por meio do poema, “Conjecturando”, onde a escritora partilha sua dor com o duque Osório Duque Estrada um dos principais incentivadores da artista. A poetisa desabafa e fala em depor armas (parar de escrever), “convenci-me, agora, de que o gozo é um crime”.

Possivelmente ao dialogar sobre a crítica literária que circunda a poesia de Gilka Machado teremos de falar sobre aqueles que analisaram suas obras, uma vez que a literatura e a crítica talvez enquanto ferramentas dos Homens, seria passível de restrição frente a diversidade de pensamento, comportamentos ou possa ser encarada como forma de aquebrantar padrões aos quais a sociedade já esteja acostumada.

Segundo S. T. Eliot (1978) *apud* Rckain e Moraes, para quem a teoria literária está sempre ligada a seu tempo. Em posse desta informação poderíamos relacioná-la com as ideias dos sociólogos literários Scarpit (1974) e Mury (1974), uma vez que as ideias e concepções literárias destes implicam observar a reação do público (leitores) para com os textos literários. Talvez a teoria literária do tempo de Gilka compostas por homens não estivesse preparada para receber tal poesia, mas de fato poder ser que o referido lirismo agradasse a população leitora.

Mury (1974) elucida que tanto autor, como leitor podem conhecer a visão de mundo, uma ideologia. As estruturas literárias exploram aproximando a estrutura psicológica por meio da consciência possível. As estruturas significativas são a ação do homem modificando cotidianamente a realidade que resulta em um processo contínuo das antigas estruturas e a criação de novas, então, não se deve considerar uma façanha individual. Por isso, é necessário compreender e perceber como são os leitores, pois a visão de mundo

e consciência possível se baseia no extrato da sociedade. Sendo assim, a estrutura não é atemporal, pois há processo prévio de elaboração, gestação de gênese das estruturas significativas. A estruturação forma os significados que são resultados do esforço coletivo, da ação das classes e grupos sociais. As estruturas cognitivas aplicadas nas relações do autor e do grupo social podem constituir como consciência possível na qual o autor atua como mediador para responder as indagações de grupo social com suas expectativas e anseios.

Dessa forma, a intenção literária é a forma, que o autor tem, de atingir seu público de maneira genérica, de transmitir sensações que podem ser também sentidas por qualquer leitor em qualquer lugar do mundo. O reconhecimento da intenção de um autor nas palavras (ou imagens) de um texto representa a evolução do leitor, a apreensão das informações e o caminho — muitas vezes árduo — de chegada à interpretação. O contexto de produção, por sua vez, faz referência a particularidades, provenientes do momento histórico vivido pelo autor, que podem ser percebidas na obra escrita.

Refletindo o que fora dito no parágrafo anterior, poderíamos afirmar que a poetisa Gilka Machado conhecia seus leitores e embora fosse atacada, e humilhada por seus iguais perante a sociedade, está sabia escrever de modo a partilhar por meio de palavras das dores de seus leitores.

SÉCULO XXI E O PODER EMANADO DO LIRISMO DE NOVAS GILKAS

O saber e o poder do século XXI forjam novas Gilka, este proceder lírico, chamado anteriormente de fazer poético agora é ferramenta de luta, poesia agora é resistência. Esta função social apontada por tanto teóricos literários já era elucidado também pela poetisa, conforme podemos comprovar no fragmento retirado dos escritos de Gilka,

Sonhei em ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor.

Segundo Scarpit (1974), ao falar sobre a Especificidade da Literatura, e como esta se configura frente à sociedade e ao período cultural, temos

El hombre civilizado contemporáneo la vive cada día como una experiencia específica que no se asemeja a ninguna outra. [...] Pláton excluía los poetas de sua república. [...] Como há explicado Jean-Paul Sartre, la cosa domina sobre la significación ... primer carácter específico del fenómeno literario (SCARPIT, 1974, p. 16-17).

Tão antiga quanto a própria escrita, é a trova. As cantigas que por tantos séculos alegraram e tiveram como finalidade entreter, as sociedades através dos séculos, hoje sobre a perspectiva aqui presente serve para denunciar os mandos e desmandos, violências e opressões sofridas pelas mulheres. Gilka apontou os grilhões das quais “a águia” sofre em sua “prisão”. Na atualidade temos Elza Soares, trabalhando sobre esse mesmo viés,

Maria da Vila Matilde - Elza Soares

[...] E quando tua mãe ligar

Eu capricho no esculacho

Digo que é mimado

Que é cheio de denço

Mal acostumado

Tem nada no quengo

Deita, vira e dorme rapidim

Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim [...].

Podemos partir do contexto de produção destas canções para formular críticas literárias, assim como, para melhor entender sua recepção e interesse pelas mesmas. Partindo do cenário de produção destas obras, possivelmente os sujeitos interessados partilhem algo em comum tanto com os escritos, bem como, com o autor (a). É possível que a sociedade e seus integrantes vejam suas lutas e ideias inconfessáveis, expressas em versos livres e simples em poesias que

possuam “a verdade” representativa do sujeito, conforme ilustrado por Luz Ribeiro, poetisa e competidora de poesia falada,

Escrevo do lugar onde estou. Sou mulher, negra, nascida em lugar pobre. Eu gostaria de falar mais sobre o mar, sobre a natureza, sobre as pessoas que nascem. Mas o que é mais urgente pra mim são as pessoas que estão morrendo. E esse sangue tem cor. Mais importante pra mim é falar sobre como as mulheres ainda são sujeitas à invisibilidade. A poesia é minha arma de revide. E esse é meu tempo. Não posso deixar que ele passe (RIBEIRO, Luz, 2017).

Ao abordar a construção do sujeito a partir de seu local e fala, Luz Ribeiro não apresenta somente a poesia denúncia das dificuldades enfrentadas pelas mulheres, assim como fez Gilka Machado, mas podemos pensar no uso do lírico empregado para em primeiro momento mexer com a subjetividade e encantar por meio do que é verossímil na sociedade, para posteriormente, empregar esta ferramenta como “arma de revide social”, conforme supracitado.

Falando em poética denúncia, temos na nova geração da MPB (Música Popular Brasileira) Nina Oliveira, que em seus versos busca dialogar acerca de uma realidade que infelizmente já se constitui com “habitus” social, a “violência contra mulher”.

Disk denúncia-Nina Oliveira
[...] Ô moça, ontem eu tava caminhando
Perto daquela praça e um homem me parou
E me deixou marcas
Mas não eram de batom
Não eram de batom
E eu não sou a culpada
Pelo estupro, a pedrada
Pelo meu sangue que vaza
Pela minha pele que racha
Por esta sexualidade
Por ser comercializada
Por ter no corpo, as marcas
Que não eram de batom
Não eram de batom.

A violência descrita nas músicas até o presente momento podem ser pensadas como uma forma de marcar seu local de fala, nominar um acontecimento que em nossa sociedade, se tem a concepção de que as violências descritas nos versos de Elza Soares, “Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, podem ser encontrados na canção de Nina Oliveira, “E me deixou marcas, mas que não eram de batom”.

No Brasil, desde o ano de 2006, por meio do instrumento legal, nº 11.340, da Lei sancionada com o título Lei Maria da Penha,

Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências (Apud, Mapa da Violência, 2015).

Definitivamente precisamos falar sobre a violência contra as mulheres com vistas a tentar erradicar esta prática que tenta configurar-se como algo cotidiano. Segundo dados do Ipea, 67% dos casos de violência entre as mulheres são cometidos por parentes próximos ou conhecidos das famílias; 70% das vítimas de estupro são crianças e adolescentes e apenas 10% dos estupros são notificados. A maioria dos agressores não é punida.

No Brasil, aproximadamente mais de 40% das mulheres já sofreram violência doméstica em algum momento da vida e, em 2016, 66% dos brasileiros presenciaram uma mulher sendo agredida fisicamente ou verbalmente. No Mapa da Violência 2015, que faz comparação com dados de 83 países, o Brasil se encontra na 5º posição em assassinato de mulheres, segundo dados apontados pelo portal do Governo do Brasil.

Reafirmo em virtudes dos números apresentados a necessidade de estabelecer um diálogo maior com a sociedade. No poema abaixo

de Helena Ferreira, a poetisa, discuti o corpo livre, assim como também, as mordanças impostas as mulheres pelos homens. Este poema pode ser considerado um manifesto, uma vez que após algumas mulheres tomarem consciência de sua existência fora criado um canal no Youtube, onde as mesmas o declamam.

Sou puta brasileira-Helena Ferreira
“[...] Porque um homem que não me faz gozar
Nunca terá meu endereço.
E não é gozo de buceta
É gozo de alma
É gozo de vida
É me fazer sentir amada
Valorizada
E merecida
E se de puta você me chamar
Eu vou agradecer [...]”.
“[...] Onde já se viu mulher com voz?
Tem que ser prendada e educada
E se por acaso for “amada”
Tem direito de ser morta pelo parceiro
Cachorra adestrada pelo povo brasileiro
Sai pelada na revista
Excita
Dança
Bate uma
Cai de boca
Mama ele e os amigos
E depois vai ser encontrada num bueiro
Num beco
Estuprada
Porque tava de batom vermelho [...]”.

Ao descrever o ato sexual de um casal, Helena Ferreira busca abarcar situações passíveis de acontecer, casos de violência que saem das páginas policiais e passam a habitar os telejornais. Talvez esse ato venha a contribuir para uma tendência social de amortizar o impacto, tornando este ato por efeito da repetição, como algo corriqueiro. Da mesma forma o poema recupera uma discussão extremamente importante, “a sexualização da mulher”, sua comercialização, tanto pela indústria do entretenimento, como

telenovelas e séries. Ao afirmar no poema “sai pelada na revista”, estamos falando de um processo imposto as mulheres, um movimento de imposição frente ao “Outro” (Mulher aqui designada como “outro”, no sentido de adverso do que socialmente está estabelecido como hegemônico). Falamos aqui de um ato de perseguição social e de acepção que visa o assujeitamento, objetificação e/ou coisificação da mulher, para que essa enquanto desprovida de toda e qualquer representatividade e respeito possa ser subjugada, conforme apresentada nos versos acima, “cai de boca, mama ele e os amigos, e depois vai ser encontrada num bueiro num beco, estuprada, porque tava de batom vermelho”.

No parágrafo anterior fora abordado a questão da violência, avançando para outra ação, mas, agora sobre a perspectiva de empoderamento da mulher com vistas não a denegrir o homem, mas sim a tentar igualar os valores e méritos, temos um excerto da canção “Sem querer” da funkeira Ludmilla.

Segundo Simone de Beauvoir (1980), “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo”. Esta colocação é representativa do conteúdo expresso na canção abaixo.

Sem Querer – Ludmilla
“[...] Não sou de uma pessoa só
Não curto amores, eu curto sabores da vida sem rumo
Você quer um ninho, precisa de carinho
Tem que ser muito bem amado
Eu sou a carinha das noitadas
Curto as madrugadas bebendo uma gelada
Não gosto de ter hora marcada pra voltar pra casa
Eu gosto de virar as noites [...]”.

O eu-lírico da canção podemos entendê-lo como uma mulher, que é bem resolvida e afirma não querer um relacionamento sério, e deseja curtir a vida, “Não curto amores, eu curto sabores da vida sem rumo Você quer um ninho, precisa de carinho, Tem que ser muito bem amado”. Não tratamos aqui do sexo feminino ser superior ao masculino, apenas afirmamos que frente ao mundo globalizado, necessitamos mudar alguns padrões que foram impostos única e

exclusivamente para favorecer um dos lados da balança e agora faz-se necessário reparar essa dinâmica por meio da disseminação do conceito de igualdade de direitos.

A ânsia do desejo de o que não necessariamente precisa ser atingido por meio da penetração/ato sexual, mas através da polivalência da exaltação dos sentidos pode ser apercebido no excerto destacado abaixo, Gilka, ao personificar o saudoso desejo do eu-lírico, expõe a sentimentalidade como forma de conferir a personagem dentro desta narrativa os desejos confessos e inconfessos, no caso das mulheres por anos de silenciamento adentramos o terreno do inconfessável, pois mulher descende não sente prazer.

Embora dos teus lábios afastada
(Que importa? – tua boca está vazia...)
Beijo esses beijos com que fui beijada,
Beijo teus lábios, numa nova orgia.

Inda conservo a carne deliciada
pela tua carícia que mordia,
que me enflorava a pele, pois,
em cada beijo dos teus uma saudade abria.

Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:
Guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,
numa volúpia imorredoura e louca.

Em teus momentos de lubricidade,
beijarias outros lábios, com saudade
dos beijos que roubei de tua boca.

(“Embora dos teus lábios afastada”, p. 170-171)

No fragmento temos uma mulher que após o gozo não se encontra culpada por sentir prazer. Não é submissa. O eu-lírico exposto por Gilka Machado é pleno de si, sabe de sua importância na vida do amado, assim como na lírica apresentada nas canções apresentadas neste trabalho.

Talvez sem intenção, e alguns provavelmente sem consciência ou conhecimento da poetisa, mas ainda assim conseguimos

vislumbrar resquícios da obra de Gilka diluída nos versos das canções contemporâneas.

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como intento, apresentar uma discussão acerca da renovação poética na contemporaneidade e possivelmente um diálogo entre os escritos de Gilka Machado e o eu-lírico feminino proposto em seus versos, e paralelamente estabelecemos um diálogo entre este fato primeiro e produzimos um recorte dentro da poesia representado por Ferreira (2016) e Ribeiro (2017), e seu conceito poético da mulher autônoma e independente que luta contra as mazelas da misoginia herdada por séculos de repressão e silenciamento.

Da mesma, forma avançamos para o terreno musical entendendo que a promoção do discurso de resistência muitas vezes ocorre mais rapidamente por meio da música do que por meio dos livros. Para tanto e com efeito, foram objeto deste trabalho a canção de Ludmilla (2014), que apresenta uma mulher em pé de igualdade com o homem contemporâneo e que por bem decide apenas curtir as noites e não se apaixonar.

Paralelamente, temos Soares (2017), com “Maria da Vila Matilde”, uma canção composta e tema do Disk Denúncia de violência contra a mulher, veiculada em propagandas que incentivam a denúncia de agressão contra a mulher. Pensamos neste trabalho pelo viés da união destes saberes da mulher proposta e exposta de diferentes formas e por diferentes perspectivas dentro dos campos de atuação das artistas trazidas à baila neste trabalho.

Para o fechamento, trouxemos a canção “Disk denúncia” de Oliveira (2016), que por meio de uma metáfora em sua obra, apresenta uma personagem, chamada Geni, que ao conhecer um rapaz que lhe deixara marcas que “não eram de batom”. A narrativa evolui assim como o campo semântico empregado com requinte como forma tanto de recuperação de uma narrativa social comum, como forma de criar verossimilhança interna com a descrição

minuciosa da cena de violência, tal qual empregado por Gilka Machado em seus poemas.

Após traçar o esboço desse panorama histórico, talvez evolutivo com relação ao lirismo, nos espriamos para os pressupostos escritos por Foucault (2008, p. 9-10), onde “[...] O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta o poder do qual nós queremos nos apoderar”.

Então, como instrumento de luta e de resistência acredita que Gilka Machado cumpriu sua função enquanto artista. Por não se conformar com o lugar social que lhe fora imposto. Seus textos revelam sua insubordinação, “E que gozo sentir-me em plena liberdade, longe do julgo atroz dos homens e da ronda da velha sociedade”.

Socialmente o corpo está atrelado a culpa, seja por conta de dogmas relacionados a fé como o “pecado original”, seja pela imposição de Outros que tentam demoniza-lo, a poesia de Gilka por assim dizer, tentou redirecionar o “trem” do prazer feminino ao lugar seu lugar de direito. Realinhando o corpo ao prazer sem julgamento.

Não ficando restrito ao prazer do coito, mas ao abordar o tema em 1920, o fez como ferramenta de propulsão. Ou seja, como forma de emancipar socialmente as mulheres. Os escritos de Gilka representam contribuição e relevância social, pois enquanto sujeito, seja feminino ou constituído de feminilidade, os indivíduos socialmente representam microcosmos socioculturais.

Concluímos que os sujeitos sociais contribuem e interferem no microcosmos cultural de outros, vivemos na miríade atual de Gilkas que se expressam, por meio de poesias escritas no Tumblr, Facebook, Twitter, Vlogs e canais no Youtube, artigos científicos e grupos de livros e estudos nas academias. Sendo desta forma, ao compararmos os poemas de da poetisa Gilka e respeitando o local de fala dos sujeitos sociais é possível construir uma resignificação e perceber traços sutis de semelhança entre o que fora produzido pela

poetisa na antiguidade e as produções da atualidade pelas artistas aqui apresentadas.

REFERÊNCIAS

BÓSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix. 2007.

CALÓ, Adriana (Ed.). *Resgate da memória: Quem foi Gilka Machado?* 2017. Disponível em: http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2017/resgate-de-memoria-quem-foi-gilka-machado.html. Acesso em: 20 jun. 2017.

FERREIRA, Helena. *Sou puta brasileira*. 2016. Elaborado por Liberta Master. Disponível em: <http://libertamaster.com.br/2016/01/sou-puta-brasileira-por-helena-ferreira/>. Acesso em: 20 jun. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. de Raquel Ramallete. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LUDMILLA, *Sem Querer*. Direção de Thiago Calviño. Produção de Bruna Dantas. Intérpretes: Ludmilla. 2014. (3 min.), son., color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gqFDr_jz09I. Acesso em: 20 jun. 2017.

MC QUEER - *Fiscal*. Direção de Fernanda Weinfeld. Produção de Anderson Boscari. Intérpretes: Mc Queer. Música: Fiscal. S.i.: Vevo, 2016. (3 min.), son., color. Legendado. Revolta da Lâmpada. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2PP1232EJdQ&list=RDEM_gsF73iK248GLyRIJCJPBA&index=4. Acesso em: 20 jun. 2017.

MIRANDA, Fernanda. *Luz Ribeiro irá para a França representar o Brasil no campeonato mundial de poesias autorais: A paulistana Luz Ribeiro irá para a França em maio representar o Brasil no campeonato mundial de Slam, que faz batalha de poesias autorais*. 2017. Elaborada por Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/luz-ribeiro-ira-para-franca-representar-o-brasil-no-campeonato-mundial-de-poesias-autorais/>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MURY, Gilbert. Sociologia de público literário. In: ESCARPIT, Robert. *Hacia una sociologia del hecho literário*. Madrid: Edicusa, 1974. p. 203 – 218.

OLIVEIRA, Nina, Gabi da Pele Preta. *Disk denúncia* | ELEFANTE SESSIONS. Direção de Rodolfo Rodrigues. Música: Disk Denúncia. S.i.: Elefante Sessions, 2016. (3 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uCqyGCKf3o8>. Acesso em: 20 jun. 2017.

- RKAIN, Jamyle. *Uma pioneira do erotismo: lutando contra machismo e racismo*, Gilka Machado escreveu sobre libertação da mulher pelo sexo. 2017. Elaborada por Revista Brasileiros. Disponível em: http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/46618/uma+pioneira+do+erotismo+lutando+contra+machismo+e+racismo+gilka+machado+escreveu+sobre+libertacao+da+mulher+pelo+sexo.shtml?fb_comment_id=1310433545692556_1311117472290830#f1dfcc8f598e974. Acesso em: 20 jun. 2017.
- ROSSI, Marina. *O estupro nosso de cada dia*: Na Câmara, projeto de lei marca retrocesso no atendimento às vítimas de abuso sexual. 2015. Elaborado por Jornal El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/21/politica/1442871349_074158.html. Acesso em: 20 jun. 2017.
- SANTOS, Célia Regina dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Org.). *Teoria literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. rev. ampl. Maringá: Eduem, 2009, p. 337-352.
- WAISELFISZ, Julio Jacobo. MAPA DA VIOLÊNCIA 2015: *Homicídio de Mulheres no Brasil*. 2015. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 20 jun. 2017.

FISSURAS DE VIDAS EM CLAUSURA: A RUPTURA DO SILÊNCIO EM *AMOR E BLISS*

Ayssa Norek

Caroline Façanha

INTRODUÇÃO

Foi dentro dessa chave de pensamento que surgiu o presente trabalho. Fruto de debates empreendidos, em outubro de 2018, no curso de extensão *(Des)atos de leitura: a reescrita do ser mulher em tempos sombrios*, na Escola de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste curso, à procura de uma escrita de subjetividade que rompesse com a ordem hegemônica vigente de categorias invisíveis socialmente instauradas, buscou-se *desatar nós* — e, ainda, *desatar-nos* desse padrão hegemônico — em exercícios de leitura que questionassem o mito do padrão silencioso e da neutralidade, na mesma medida em que convidavam à agência de si. Nesse sentido, o que estava em jogo era o exercício de desembaraçar-se de um tipo de olhar e de suas demandas e, em última instância, assumir outro olhar; isto é, dar as costas a uma série de *categorias ornamentais*¹ e adquirir uma espécie de incredulidade indisciplinada. Tentou-se reescrever essa história a contrapelo², reescrever a representação do feminino a contrapelo, ato que constitui-se em exercício diário, em (des)atos, numa luta interdisciplinar cujo epicentro era a tríade Literatura, História e Teatro.

Neste curso, portanto, procurou-se entender como escritoras rompiam com as inúmeras *categorias ornamentais* às quais estavam

¹ Conceito apresentado por Virginia Woolf em "Um teto todo seu" (1985, 1989, 2014).

² Escovar no sentido contrário dos pelos.

submetidas e compreendiam o seu escrever enquanto mulheres. Ou seja, em que medida o fato social ser mulher e a compreensão da sua posição na sociedade influenciava a sua escrita e propiciava a sua libertação. Através disso, a tradução de Ana Cristina César ao conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, foi mobilizada e debatida dentro dessa forma de pensar o ser mulher nos diferentes momentos históricos vividos por estas autoras.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo continuar a compreender as inúmeras estratégias mobilizadas por estas autoras — Clarice Lispector e Katherine Mansfield — em driblar esse silenciamento através da construção de personagens e narrativas que trazem à baila as correntes de pensamento que promovem — mesmo que momentaneamente — a destruição desse padrão hegemônico do silêncio e da conformação a uma vida montada em torno da família conjugal nuclear — o pai, a mãe e os filhos.

O ENCONTRO AO ACASO DE CLARICE COM KATHERINE

Quando um leitor se depara com os contos *Amor*, de Clarice Lispector e *Bliss*, de Katherine Mansfield, a primeira coisa que vem a sua mente são as profundas semelhanças entre os dois. Ainda que essa associação aconteça, e que se perceba que a construção das narrativas das personagens é muito próxima e tem como pano de fundo uma natureza vivaz e perturbadora da ordem, não é possível saber exatamente de onde saiu tal semelhança.

Mas Clarice Lispector responde nossas indagações em uma crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 24 de fevereiro de 1973, intitulada *O primeiro livro de cada uma de minhas vidas*:

[...] aos quinze anos, com o primeiro dinheiro ganho com o trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro numa livraria que pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhiei quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, compre-

o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield (LISPECTOR, 1999, p. 452-453).

Sendo assim, é interessante ressaltar que Clarice Lispector conhecia, apreciava e admirava a obra de Mansfield e que, de alguma forma, os escritos da neozelandesa influenciaram a produção literária de Lispector; o que pode ser visto com uma maior clareza no conto *Amor*, publicado no livro *Laços de Família*, em 1960; a maior parte deles já havia sido publicada anteriormente em jornais e outras coletâneas. Este livro reúne treze contos que retratam cenas familiares do cotidiano, envoltas por um momento específico de epifania das personagens durante suas atividades rotineiras que leva a mal-estares dentro dessa estrutura cotidiana montada.

Nesta coleção de contos, as "personagens [...] a rigor se mantêm presas às amarras criadas por si mesmas" (IANNACE, 2001, p. 59). É o que acontece com a personagem principal de *Amor*, Ana, e também com Bertha Young, de *Bliss*. Em ambos os contos, observamos personagens que vivem dentro de uma estrutura familiar muito específica, que tem como epicentro o relacionamento doméstico e a tríade pai-mãe-progenitura. O ambiente do lar também é essencial para que essa estrutura se mantenha de pé. É o que chamamos de família conjugal ou nuclear:

A família nuclear é uma família generificada por excelência. Como uma casa unifamiliar, é centrada em uma mulher subordinada, um marido patriarcal, e as filhas e filhos. A estrutura da família, concebida como tendo uma unidade conjugal no centro, presta-se à promoção do gênero como categoria natural e inevitável, porque dentro desta família não existem categorias transversais desprovidas dela. Em uma família generificada, encabeçada pelo macho e com dois genitores, o homem chefe é concebido como ganhador do pão, e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado (OYĒWÙMÍ, 2004, p. 3).

Este modelo de família molda a relação que as personagens têm consigo mesmas e com o espaço a sua volta, enclausurando-as nesta estrutura específica que as impede de se libertar das amarras

que, tanto a sociedade quanto elas mesmas, criaram. Esse aprisionamento advém do papel social de mulher que elas devem cumprir, como donas-de-casa e anfitriãs, mães e esposas, restritas ao ambiente privado ao qual eram relegadas no século XX. Segundo Pinsky (2014), entre as décadas de 1950 e 1960, o papel da mulher estava associado de forma prioritária, e quase exclusiva, ao lar e à procriação — elementos que compunham a família conjugal, cujo epicentro era o pai como figura de autoridade. Essa estrutura não era muito diferente daquela experimentada pelas personagens do conto *Bliss*. Bertha é descrita como a anfitriã do jantar que será oferecido em sua casa, como tendo uma vida satisfatória — coisa a qual ela tenta constantemente se convencer — justamente porque envolve esses elementos essenciais: o marido, os filhos e o lar.

É como se o cumprimento de determinados papéis não só viesse a lhes impossibilitar o alcance da liberdade como, ainda, as levasse a forjar um aparente equilíbrio interior. Desta forma, é em reservados momentos, como quando se aquecem para receber amigos ou familiares, que se propaga a asfixiante condição dessas anfitriãs, pois curtos e precisos intervalos bastam para trazer à tona segretos e inquietantes sintomas de ordem emocional (IANNACE, 2001, p. 59).

Clarice Lispector, leitora de Mansfield, deixa marcada em suas páginas de escritos a marca que a inglesa escritora lhe deixou. A chave epifânica que resgata um impulso para um mergulho interno que desperta de certos locais costumeiros é um desses traços em comum entre a escrita de Katherine Mansfield e de Clarice Lispector.

MERGULHO NAS FISSURAS DO COTIDIANO

É preciso ter muita coragem para ir ao fundo da vida. Porque no fundo da vida nada acontece ao homem, ele só contempla. Nem sequer pensa no que contempla. Quando eu fico sem nenhuma palavra no pensamento e sem imagem visual interna — eu chamo isso de meditar. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa. Um mundo de cair em êxtase. Se eu leio isso três vezes em seguida caio em êxtase (LISPECTOR, 1978, p. 35).

Neste ponto do artigo, nos voltamos para os pontos de aderência e deslocamento que ambos os contos dividem. Mas quais são os diversos deslocamentos que permeiam a escrita de Katherine Mansfield e de Clarice Lispector? Aqui gostaríamos de perseguir alguns movimentos que correspondem entre si nas fissuras dos contos *Bliss* e *Amor*. São eles: (I) clausura — corpo — casa e (II) chave simbólica da árvore.

Iniciando com o eixo temático “clausura — corpo — casa” conseguimos adentrar as raízes do desconforto vivido pelas personagens, mas antes é importante considerar a natureza desses deslocamentos sentidos por Ana e Bertha que advém de dois tipos de espaços distintos, mas que se entrelaçam: (I) um interno e (II) o outro externo. Tanto em *Amor* quanto em *Bliss* o espaço interno da mulher, isto é, o seu espaço íntimo que é questionado existe em conjunto com um espaço externo, ou seja, o lar com o marido, os filhos e, especialmente, a natureza que traz consigo acontecimentos inusitados e que proporcionam o momento de virada dos contos.

Assim, no primeiro movimento de correspondência entre os escritos — apresentados no modo que ambas, Ana e Bertha, se encontram: enclausuradas e invadidas — percebe-se que o movimento da clausura se dá pelo ser preso num espaço interno que não tem acesso ao espaço externo. O movimento de invasão se dá de forma inversa. É o indivíduo que dentro de um espaço interno sofre a invasão de um elemento externo. Em outras palavras, o primeiro fala de um movimento de retenção, enquanto o outro de afunilamento.

Ana não se sente confortável em seu próprio lar; o que ocorre é que:

a protagonista parece sentir-se sufocada dentro dela, uma vez que há um movimento de invasão de pessoas e ações, que Ana vê crescer: os filhos, a água que enchia o tanque, a conversa com o cobrador de luz e o canto das empregadas do edifício. Tais movimentos alastram-se na privacidade da protagonista, o que resulta em uma falta de intimidade com sua própria casa (OLIVEIRA, 2000, p. 21).

Se Ana se encontra intrusa em sua própria casa, Bertha se encontra intrusa em seu próprio corpo: “Para que então ter um corpo se é preciso mantê-lo trancado num estojo, como um violino muito raro?” (MANSFIELD, 2016, p. 353). Em outras palavras, enquanto Clarice propõe no personagem feminino de Ana um deslocamento do espaço físico da casa em relação ao seu papel social em função do núcleo familiar, Katherine direciona esforços no deslocamento em relação ao próprio corpo e, conseqüentemente, à sua própria sexualidade.

Não apenas em seu próprio corpo como também na possibilidade do exercício da maternagem, exercício esse que Bertha se sente tolhida ao se ver interdita a partilhar dos espaços de contato com o corpo da filha: “Que absurdo! De que valia ter uma filha se ela tinha de ser conservada — não num estojo como um violino raro, muito raro — mas nos braços de outra mulher?” (MANSFIELD, 2016, p. 355).

A descrição de Ana C., tradutora de Mansfield ao discorrer sobre o dilema com o título é um bom ponto de partida para introduzir os limites imaginários entre o cotidiano e a experiência epifânica e de êxtase, negada às vivências de ambas personagens:

Creio que é importante estabelecer a diferença entre os dois termos [êxtase e felicidade]. *Êxtase* sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. Poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção *imaginária* cheia de força e do poder próprios do imaginário (CESAR, 2016, p. 368).

Êxtase é precisamente o sentimento que, em meio ao cotidiano dessas mulheres, é continuamente negado a elas. Comparece na descrição de Ana Cristina César do tênue limiar que envolve a sexualidade de Bertha, comparece também nos momentos de satisfação entre bebê/mãe, interdita por uma cláusula social que prevê o afastamento da progenitora com a filha. Mas talvez o mais

claro esteja na relação do prazer que é, sistematicamente, interdita e condenada. Margibel Oliveira (2000, p. 10) afirma em seu estudo que "através das suas vivências cotidianas, as protagonistas sufocam o prazer em benefício do seu compromisso com os laços familiares".

Bertha, ao se ver atraída por Miss Fulton, recebe do marido comentários depreciativos a respeito da misteriosa mulher. O desconforto com a sua própria sexualidade e o desejo irrompe pela narrativa em momentos inesperados, como que encaixado entre uma e outra descrição da vida a princípio "absolutamente satisfatória" de Bertha e que rompe com toda a normalidade do cotidiano aparentemente imaculado da personagem.

Mas o que poderia entrever a tensão da relação bissexual, exposta de forma insinuativa no título, que se relaciona no recalque e repressão dos desejos, impostos a essas mulheres? Poderia a insinuação dessa relação bissexual, como o título do conto indica, servir de símbolo a uma tentativa ainda embrionária de emancipação? Ao se posicionar perigosamente no limiar de uma sexualidade não autorizada pelo núcleo familiar a que se insere, estaria nesse movimento uma tentativa de irromper para fora do espaço interno a que foi enclausurada? De acordo com Gomes (2011), essa poderia ser uma possibilidade:

Em Mansfield, esse espaço intimista projeta uma dimensão de abismo que a vida social pode significar. [...] Suas personagens vão se fragmentando durante a narrativa. Quanto aos aspectos de gênero, suas personagens transitam por opções sexuais transgressoras ao se identificarem com a bissexualidade. Ao se colocarem na fronteira da sexualidade, sua narrativa assume um tom misterioso, pois não banaliza o sentimento, nem exagera nos comportamentos sociais, pois o primordial é a busca interior por um equilíbrio diante desse conflito pessoal (GOMES, 2011, p. 2).

Tal como Bertha, a sensação de êxtase é também vista como risco para Ana em *Amor*:

O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre para fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Cria em

troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Ana também vivencia o recalque desse sentimento de êxtase, visto por ela como uma possibilidade na sua vida da juventude e que, naturalmente, precisa ser abandonado no ingresso na vida de adulto:

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria (LISPECTOR, 1998, p. 20).

No entanto, algo investe contra a corriqueira ordem da vida dessas duas mulheres. Algo que interrompe o ritmo de seu cotidiano e pede passagem para uma mudança de perspectiva. Enquanto Ana é assaltada por uma assombrosa sensação ao observar um cego mascando chicles, é a descoberta do adultério em seu casamento que deflagra o movimento de virada na trajetória de Bertha. Mas o que decorre dessa mudança de perspectiva, isto é, dessa epifania? O que ocorre com essa mulher que passa a estranhar o que sempre lhe fora natural e familiar? “A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido. A rede perdera o sentido [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Lispector descreve com exatidão esse movimento de virada — “expulsa de seus próprios dias” — em que ambas as personagens são forçadas a confrontar uma realidade, até então coberta por véus, e já não podem ignorar o que antes estava encoberto. Com Ana, passado o radical movimento que o cego deflagrou em sua perspectiva, era impossível ensaiar um caminho de volta: “o que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. Logo ela! Logo ela que apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse” (LISPECTOR, 1998, p. 23). E um cego mascando goma despedaçava tudo isso.

A epifania consegue virar pelo avesso a dicotomia entre lucidez e loucura; “e por um instante a vida sadia que levará até

agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver” (LISPECTOR, 1998, p. 26), de forma que não “havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la” (Ibidem, p. 27).

No momento em que Ana volta a gozar do convívio com os familiares, algo mudou, algo irrevogável se seguiu ao acontecimento do cego. Eles podem ignorar o que Ana já não consegue ignorar, “depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos” (LISPECTOR, 1998, p. 28). A cegueira em função à estrutura familiar parece clara às vistas de Ana e a ironia apresentada por ela reside no fato de que, de alguma forma, o cego reabilita a sua visão, a liberdade dele a ofende e, conseqüentemente, a desperta — agora ela consegue ver com clareza as amarras nas quais moldou a sua vida.

A epifania expulsa dos seus dias, mas a estrutura familiar parece arrastá-la de volta, quando ao final do conto o marido a segura pela mão e a guia para fora da cozinha, longe do barulho perturbador do fogão, para o quarto “afastando-a do perigo de viver” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Ana, então, apesar do momento em que seus olhos se abriram para um mundo antes não visto, se resigna com a sua situação e, em sentido figurado, antes de se deitar, apaga a vela e a “pequena flama do dia” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Muito próxima a essa ideia, no conto *Bliss*, a força que puxa a personagem Bertha de volta é a própria pereira em seu quintal, que ela observa com tanta ternura ao lado de Ms. Fulton durante o jantar.

NATUREZA E SUAS CHAVES SIMBÓLICAS

Quais as chaves simbólicas entrevistas da árvore no conto *Bliss*? Há algumas pistas a serem investigadas. Poderíamos começar sugerindo o estado emocional de Bertha Young e a oscilação entre o

tédio e a exaltação que a mulher da burguesia inglesa do século XX atravessava em seu cotidiano. Ou poderíamos alegar que a árvore se reflete na própria instituição do casamento e colhe seus frutos na manutenção dos papéis sociais. Seria possível também pensar na árvore como a figura do próprio marido, em que Bertha Young apresenta com orgulho para a amiga, inadvertida, sem desconfiar do caso adúltero que se desenrola entre eles.

Se, no entanto, optamos por perseguir a hipótese de que a árvore reflete a instituição familiar, e conseqüentemente as funções que Bertha Young precisa desempenhar, é com pouco esforço que nos aproximamos de uma mulher em circunstâncias bastante similares. Ana, no conto de Lispector presente no livro *Laços de Família* é uma mulher igualmente inserida num contexto social que exige de si que assuma a função de “anjo do lar” e se desfaça de outras ambições que não comportem estritamente o que sua função social exige em meio à estrutura familiar.

Interessante aqui seria pontuar que outra escritora inglesa, conterrânea e contemporânea de Mansfield, Virginia Woolf, parece ter travado uma luta semelhante aos dilemas vivenciados por Bertha Young e Ana. Quando Woolf afirma, em *Profissão para mulheres* (1931), que precisou matar o “anjo do lar” dentro de si própria para que pudesse se arriscar a escrever, ela está propondo uma ruptura desse enclausuramento. Não à toa sua descrição deste “anjo” é o desnudamento do dilema das mulheres de classe média de sua época:

E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, “O Anjo do Lar”. [...] em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. [...] Naqueles dias — os últimos da rainha Vitória — toda a casa tinha seu Anjo. (p. 12) [...] “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura.” (p. 12) [...] Fiz de tudo para

esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Arrancaria o coração de minha escrita. [...] Demorou para morrer. Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. (p. 13). [...] Mas foi uma experiência real; foi uma experiência inevitável para todas as escritoras daquela época. Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora (WOOLF, 2012, p. 11-14).

O que estariam Bertha Young e Ana fazendo senão investindo também, ainda que inconscientemente, contra essa entidade até então conhecida como “anjo do lar”? De que forma se dá o processo de enclausuramento deflagrado nos contos e como essas personagens ensaiam seus movimentos de emancipação? Por outro lado, o símbolo da árvore, presente em ambos os contos, também se comporta de modo diferente entre os escritos e é interessante perceber como isso pode ser revelador na apresentação do dilema dessas personagens. Se em Bertha Young, a árvore a princípio se mostra como símbolo externo, um ornamento de sua casa que ela apresenta com tanto entusiasmo a Miss Fulton, em *Amor*, a árvore atua para Ana como parte de si.

Elas plantara as sementes que tinha nas mãos, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Mas “certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela” numa espécie de efeito cascata, no custo das funções sociais que pesam por sob seus ombros, pois “quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se”. Quando aquilo que deveria ser sua função jazia esvaziada, satisfeita e completa, pouco lhe restava, pois identidade e função se confundiam numa coisa só.

“No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Uma árvore com raízes firmes. No

fundo, poderíamos acrescentar, Bertha também sentira necessidade desses mesmos galhos, dessas mesmas raízes, dessa mesma força persuasiva que insiste em dizer que não há motivos para qualquer insatisfação:

Era verdade — ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se esplendidamente bem, eram realmente bons companheiros. Ela tinha um bebê adorável. Não havia que se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios. E os amigos — amigos modernos, envolventes, escritores e pintores e poetas ou pessoas interessadas em questões sociais — exatamente os amigos que eles desejavam. E havia livros, e a música, e uma ótima costureirinha recém-descoberta, e eles iam viajar para o exterior no verão, e a cozinheira nova fazia omeletes fantásticas... (MANSFIELD, 2016, p. 358).

Ambas as passagens nos fazem refletir acerca da parcela de responsabilidade que teriam tais personagens da problemática em que estão mergulhadas. O símbolo das árvores, nesse sentido, estaria relacionado ao núcleo familiar, à pressão social, às demandas da função da mulher ou às suas próprias atitudes de negação diante do dilema? Nesse sentido, vale-se perguntar: seriam as próprias personagens que estariam representadas na figura dessa árvore?

Ainda que o momento de êxtase — a atração por Miss Fulton, em *Bliss*, e o cego mascando chicletes, em *Amor*, tenha representado um risco a essa árvore, tenha estimulado a tirá-la do lugar, foi este movimento suficiente para uma mudança? Mesmo que a epifania compareça enquanto ruptura de uma ordem de vida, fazendo Ana e Bertha enxergarem como estavam enraizadas, essa mudança de perspectiva é capaz de criar linhas de fuga ou de embate?

Acerca dessas perguntas, Anne Carson, poeta e professora canadense da Universidade de Princeton, demonstra em célebre citação o movimento deflagrado nos contos: “Eu digo que a

catástrofe é uma resposta porque acredito que o clichê é uma questão"³.

Não há dúvidas que em ambos os contos a catástrofe (ou crise, como aqui foi chamada) esteve presente. Não há dúvidas de que a presença da catástrofe é necessária para nos lembrar de que a dissolução de uma representação de mundo amparada em bases ou raízes que já não servem mais, não cabe mais no corpo, no tronco dessas mulheres, enraizadas como a bela árvore de Bertha por tempo demais num jardim burguês do século XX.

Nesse sentido, o que esteve em jogo aqui foi o exercício de desembaraçar-se de um tipo de olhar e de suas demandas e, em última instância, assumir outro olhar. O caminho é longo e ao final da jornada não é possível dar as costas a uma série de demandas sociais que ainda enraízam ambas as personagens.

Mesmo que houvesse o risco, mesmo que algumas folhas tenham caído, o momento de êxtase jaz insuficiente para essa árvore, visto que possui raízes tão profundas e seguras. Apesar do choque e balanço que ambas as crises atravessaram suas vidas, como árvores que “permanecem belas, floridas e imóveis como sempre” (MANSFIELD, 2016, p. 367), Ana e Bertha seguem no imaginário como mulheres que se depararam com momentos potencialmente disruptivos, sem que os nós desse solo ultrapassado sejam desatados. A chama do dia que se iniciou no momento epifânico será apagada por Ana e a árvore de Bertha voltará a dar frutos na próxima primavera e na primavera seguinte, sem que, no entanto, essa árvore possa se outorgar dos frutos que produz.

REFERÊNCIA

³ “I say catastrophe is an answer because I believe cliché is a question”. In: *Variations on the Right to Remain Silent*. Disponível em: http://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php Acesso em: dezembro de 2018, *tradução nossa*.

FERREIRA, Elizabeth Fernandes Xavier. *Mulheres, Militância e Memória*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

GOMES, Carlos Magno Santos. *Diálogos políticos entre Clarice Lispector e Katherine Mansfield*. Curitiba: XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011.

IANNACE, Ricardo. *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Amor*. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 19-29.

LISPECTOR, Clarice. *O primeiro livro de cada uma de minhas vidas*. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 452-453.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (Pulsações). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MANSFIELD, Katherine. *Bliss*. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Cia das Letras, 2016, p. 317-488.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Cidadania no Feminino*. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *História da Cidadania*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2003, p. 497.

OLIVEIRA, Margibel Adriana de. *Corpos em Êxtase: um estudo de Amor, de Clarice Lispector e Felicidade, de Katherine Mansfield*. Dissertação de Mestrado - Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Santa Catarina, 2000, 104p.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Trad. Juliana Araújo Lopes. Dakar: CODESRIA, 2004, p. 1-8

PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos Anos Dourados*. São Paulo: Contexto, 2014.

SE FOR POSSÍVEL, AFASTE DE MIM ESTE “CALE-SE” — A INCOMUNICABILIDADE EM ANA C.

Charlene França

INTRODUÇÃO

Ana Cristina César (1952/1983), ensaísta, tradutora e poeta participante da *Antologia 26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloísa Buarque de Holanda, é uma das principais representantes da poesia marginal brasileira, e constitui-se objeto de estudo deste trabalho que se volta à escrita da autora cuja produção poética estabelece um interessante diálogo ou hibridismo entre gêneros como diário, correspondência e poesia, textos que se projetam como subterfúgio ou estratégia diante da censura, do silenciamento e da incomunicabilidade que se impunham ao Brasil nos anos 70.

Misturando em sua obra gêneros referenciais e ficcionais (poesia, diário e correspondência), Ana C. como era conhecida, encena e representa a realidade então indizível ou impossível de se expor e retratar. Entre o confessar e o confeccionar, ela apresenta ao leitor uma realidade produzida, ficcional e mimetizada, opondo-se à ideia de que a poesia ou a ficção não favorecem a descrição e a reprodução de acontecimentos e fatos reais.

Desta forma, a autora que se destaca no momento que o Brasil passa pelo período de regime militar, constrói, através de textos curtos e de uma linguagem cinematográfica, incisiva e fragmentada, uma realidade própria, íntima e que não se retrata nem se revela, em um instigante jogo da verdade incapaz de se estabelecer.

A poesia de Ana Cristina Cesar caracteriza-se por ser predominantemente confessional, mas o tom de intimidade, não nos deve enganar, pois é apenas um lance de sedução estética. A correspondência, realmente, como apontou Armando Freitas Filho, teve bastante influência sobre a sua dicção poética. Ela cria um verdadeiro jogo de linguagem: textos curtos, poemas fragmentados, cartas, páginas de diário.

A poesia torna-se, desta forma, uma inquietante reflexão sobre o próprio fazer literário (SERPA, 2009, p. 172).

Questionando a afirmação de que a poesia não serve à reprodução fiel do cotidiano, sendo assim antagonista ao diário, um gênero originalmente referencial e voltado ao registro de acontecimentos reais importantes, percebe-se na obra de Ana C. claramente o trânsito ou a fusão entre esses gêneros distintos de maneira bastante peculiar, tornando realidade e ficção inseparáveis e indefiníveis.

Há, assim, um jogo de construção e desconstrução de uma realidade criada, mimetizada e sem compromisso com a comprovação ou com a fidelidade às “cenas” do dia a dia. Dessa forma, diferentemente da concepção oriunda da escola realista/naturalista (século XIX) cuja estética voltava-se ao apagamento da linguagem literária e ficcional em busca de um retrato fiel e bem explicado dos acontecimentos, em sua produção estes mesmos acontecimentos reais e triviais, tornam-se pretexto para a encenação e para a imitação de uma realidade e uma intimidade que não podem ser apreendidas pela escrita.

Assim, explicitando e identificando na obra o jogo teatral da autora, que finge confessar o inconfessável em um período de censura, falta de voz e impossibilidades no Brasil da década de setenta, este trabalho busca compreender essa atuação a partir, principalmente, da obra *A Teus Pés*, de 1982, o último livro de Ana Cristina César, e único publicado por editora, reúne os três livros anteriores publicados de forma independente: *Luvas de Pelica*, *Correspondência Completa* e *Cenas de Abril*.

A que se deve a escolha da obra de Ana Cristina Cesar? A resposta seria: pelo segredo que representa. Porque transforma banalidades em mistério, fragmenta e deixa que o leitor cole, reconstrua e se reconheça em seu quebra-cabeças. Ao mesmo tempo delicada e contundente, sua escrita esboça força e doçura, trazendo ao palco a voz de todas as mulheres.

Assim, o diário ainda visto como gênero basicamente feminino e a poesia que também tem como destaque muitos nomes pertencentes ao “sexo frágil” serão fundamentais neste estudo que trará ao centro da cena as inspiradoras entrelinhas de Ana Cristina César.

A poesia surgida dos anos 1970 tem mais a ver com euforia e celebração, às vezes ironia, frequentemente desencanto. Na proposta de fusão entre poesia e vida, traço típico da geração 70 (MORICONI, 1996, p. 10).

O período de ditadura militar no Brasil (1964-1985) foi de intensa produção cultural e artística. O momento conturbado vivido no Brasil a partir do Golpe militar de 1964 que acarretou no exílio do presidente João Goulart no Uruguai e em um período longo de censura, silenciamento e tortura em prol da proteção contra o Comunismo, foi riquíssimo para surgimento de expressões artísticas diferentes e de uma literatura que se fez por fora, barata, constituída de resquícios do cotidiano e de silêncios, que juntos mostrariam, mesmo nas entrelinhas, um país tal como era.

Essa década marcada pela chegada da TV a cores, da curtidão de influência hippie, do desbunde, definido como postura contracultural de resistência mais pacifista, e do comportamento transgressor, foi um período de questionamento social no qual houve o surgimento e a projeção de poetas jovens no cenário literário nacional. Pertencente a este grupo de escritores jovens, chamado de geração de 70, geração marginal ou geração mimeógrafo, destaca-se Ana Cristina César. O grupo era então preocupado ao mesmo tempo com o consagrado e o contestador:

O desvio pós tropicalista apresenta uma ambiguidade básica: por um lado, valoriza-se a marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a atitude festiva e, por outro, verifica-se uma constante atenção a certos referenciais do sistema e da cultura consagrada, como o rigor técnico, a preocupação com a competência na realização das obras, a valorização do bom acabamento dos produtos culturais. A marginalidade é tomada não como saída alternativa mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e

transgressão. A contestação é assumida conscientemente (CESAR, 1993, p. 127).

Com o comportamento influenciado pelo rock internacional e pela MPB, estes autores produziam seus livros de forma independente, artesanal e barata, à margem do mercado editorial e das grandes livrarias, vendendo-os por conta própria, tendo assim os leitores como cúmplices e confidentes daquilo que não poderia ser expresso de forma direta. A poesia circulava de mão em mão e ganhava observadores da intimidade alheia, invasores de uma privacidade construída e que funcionava como referente para quem lia.

A antologia organizada por Heloisa Buarque de Holanda em 1975 evidencia poetas que como Ana, tinham a loucura, o sonho ou a vertigem como características fortes além da fragmentação que deixava o texto entre prosa e poesia com ares vanguardistas e de protesto. Além disso, como Ana, autores como Cacaso, Leminski, Torquato Neto e Waly Salomão através da morte precoce, reavivaram o mito romântico. O destino próprio dos poetas.

Sobre esse período e a estética dessa escrita contestadora, o poeta Chacal afirma:

Chega de temas filosóficos e importantes. A gente queria falar do dia-a-dia, da polícia no calcanhar, do pastel que comia no botiquim da esquina. E falávamos isso como se fosse um discurso político, tal era a comoção que havia pela repressão e por reunir grupo de pessoas para ouvir poesia, numa época que ainda não tínhamos, como tivemos depois, a base do rock para sustentar nossas letras e que, portanto, tínhamos que sair berrando-as no meio da rua. Sair reclamando poesia (CHACAL, 1998, s.p.).

Como há semelhanças, há também uma divergência entre Ana e os poetas do mesmo período, integrantes da Antologia 26 poetas hoje que é o fato de, Ana não ser letrista como eram os colegas de movimento. Ainda assim, apesar de ser, nas palavras de Ítalo Moriconi “poeta de livro”, Ana com frequência alude a canções em seus textos, inclusive no poema Samba-canção, presente na Antologia, mostrando, como os outros autores, que o poema se servia

da canção e que a voz do Brasil da época era cantada e possuía também melodia:

A produção musical dos novos compositores era marcada, nessa época, por uma tendência participante, ligado ao engajamento político: A canção de protesto. Inclinada para a denúncia social explícita, a canção de protesto procurava atuar como catalisadora política de setores da classe média, especialmente os estudantes, e subordinava o ‘elemento estético às exigências imediatas da agitação política’ (CESAR, 1993, p. 123).

Essa literatura cantada e engajada, era a forma de denunciar a repressão do momento e de burlar a censura, a partir do momento em que ela assume um caráter informativo, já que os meios de comunicação não poderiam fazê-lo. Indo além da informação e deixando o político e o social no palimpsesto da ficção para causar o efeito de reconhecimento no leitor, ela deixa de ter o papel de entretenimento e dramatiza situações sem correr assim o risco da censura. Assim, essa produção se dá por diferentes vertentes:

[...] Destacaram-se duas vias predominantes na produção da época: A alegórica e a jornalística. Na primeira incluíam-se os “textos que se filiam ao realismo dito mágico e que através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura” e na segunda os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real (SANTIAGO, 1982, p. 52 apud Paloma Vidal).

A essas duas vertentes, Silviano Santiago acrescenta uma terceira: constituída pelos textos autobiográficos, que se aproximam do romance-reportagem, porém, divergem dele pelo fato de apresentar a narrativa em primeira pessoa e voltar-se para as experiências pessoais de um eu narrador.

Ana Cristina segue a predominantemente a via alegórica, como os poetas participantes da *Antologia 26 poetas hoje*, e escolhe o realismo mágico, onírico e da expressão por meio de figuras e da polissemia para que o leitor se reconheça em sua criação como

sugere o nome da obra *Cenas de Abril*, que trata de registros ficcionais em um diário que não mostra quem escreve, mas quem lê.

Seus textos de caráter autobiográfico também não mostram o cotidiano da autora. Apesar de uma roupagem confessional eles desnudam o leitor, que não recebe nenhuma confissão, além de reconhecer na ficção as suas próprias experiências. O corte, a interrupção e a espera, revelam o real comum aos dois. Fica então no ar a realidade de um cotidiano torturado, silenciado e sem voz.

Assim, nas palavras de Paloma Vidal:

A avaliação da produção literária dos anos 70 nos faz refletir sobre os meios que a literatura tem de intervir na realidade. Ela pode informar, como fazem os jornais ou a televisão pondo-se do lado da referência e tornando-se um documento da realidade censurada, mas ela pode também ir além da informação, contestando inclusive os princípios de objetividade e neutralidade que a regem (VIDAL, 2003, p. 3).

De caráter contestador, essa escrita pós-tropicalista que como a própria Tropicália mesclava tradição e inovação, é até hoje marca importante de um momento tão rico quanto difícil em um país em afirmação. Desta forma, Ana Cristina e os demais autores do período transformam banalidade em poesia. Uma literatura barata, menor, menos, marginal e fácil, encontrada nas mais comuns manifestações das insatisfações e transgressões dos jovens brasileiros. Em 1970, e ecoando ainda na atualidade, momento em que questões sobre silêncio e censura são novamente evocadas.

GÊNEROS E CONCEITUAÇÕES

Os livros em análise, *Cenas de Abril* (1979) e *A teus pés* (1982) são representantes relevantes dessa escrita incisiva e delicada que se fantasia de realidade, na qual o leitor procura se vir representado, criando um ambiente de intimidade e de troca através dessa curiosa mistura de tipos textuais. Acerca do diário íntimo:

Escrever um diário íntimo é colocarmo-nos momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a

escrita sob essa proteção, e é também protegermo-nos da escrita submetendo-a a essa regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. [...] Escrever em cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrar a si próprio, é uma maneira cômoda de escapar quer ao silêncio, quer ao que há de extremo na palavra (BLANCHOT, 1984, p. 193).

Sabe-se que o diário pessoal, gênero referencial e sem importantes regras estruturais estabelecidas, utilizado principalmente por meninas adolescentes, possui apenas a preocupação de registrar momentos importantes do dia-a-dia respeitando unicamente a ordem cronológica dos acontecimentos. Ana rompe esse parâmetro quando, em *Cenas de Abril*, seus registros não seguem uma ordem sequencial, utilizando datas aleatórias, inclusive repetidas.

Transgressora, a autora infringe a regra da obediência ao calendário, tirando a escrita de sob a proteção e a ordem dos dias comuns, tornando o texto, já próximo da realidade cotidiana, também envolto em elaboração estética.

Outra ruptura acontece quando o diário, essencialmente pessoal e íntimo, utilizado para registrar o que não pode ser exposto a todos, é desnudado diante do leitor, que participa dos segredos de quem escreve. Ao invés de secreto, o diário apenas cria uma esfera de intimidade, e assim visa estabelecer um diálogo e ser lido. Os segredos, porém, não podem ser revelados, servindo apenas de pretexto, simulacro.

A respeito de correspondências: “Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa” (CÉSAR, 1993, p. 105). O gênero não é escolhido para os livros em análise, contudo, é importante compreender que o desejo de diálogo com o interlocutor explica a escolha do gênero carta pessoal em outros relevantes livros da autora. Também de caráter intimista, a correspondência exprime a necessidade do contato com o outro e o compartilhamento de experiências. Assim, em seus livros *Correspondência completa* (1979) e *Correspondência incompleta* (1999) o gênero é explorado é marca forte do tom confessional adotado pela autora em sua obra.

Desta forma, o leitor destinatário participa dos acontecimentos cotidianos da vida de quem escreve, recebendo notícias que não se estabelecem, momentos da intimidade de alguém que não se mostra, por baixo de uma vestimenta de real.

Já a poesia por trás das cortinas:

A poesia não- telegráfica- ocasional

Me deixa sola- solta

Á mercê do impossível

- do real

(Ana C.)

O texto escrito em versos, pertencente à esfera da conotação e da criação e utilizador de recursos como ritmo, repetições e rimas é o que norteia os livros em análise, apesar de *Cenas de Abril* simular a construção de um diário. A poesia, até quando implícita e disfarçada de prosa, permeia as obras de Ana, colocando em oposição realidade e elaboração ficcional.

A poesia presente em *A teus pés* (1982) e *Cenas de Abril* (1979) forte e incisiva, é expressão de uma “ternura” incapaz de explicar-se e conter-se, embora apresentada sob o disfarce teatral dos sentimentos corriqueiros. Esta poesia ocasional, está sempre envolta na impossibilidade de se retratar o real.

Eu acho que esse corte está ligado muito à poesia moderna. A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, desenvolvimento coerente, linear. Você não desenvolve como os poemas românticos. É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, inclusive, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária (CESAR, 1993, p. 196).

O texto desconstrutor, caótico e fragmentado, marca de um período de muitas ausências e de vozes caladas no Brasil, é escolha de Ana Cristina para exibir, como em tela de cinema, as cenas do que era sentido e presenciado, talvez mais pelo leitor do que pelo próprio eu lírico, aproximando-os assim, através da edição do cotidiano comum. Ao assistir aos episódios, cabe ao leitor desenvolvê-los e finaliza-los.

Assim, essa poesia dialógica e desierarquizada, produzida por fora (à margem), é a expressão da voz de um grupo que pretende reestabelecer o elo ou vínculo entre poesia e vida, recusando a escrita classicizante aludindo ao movimento Modernista de 1922. Era a poesia ao alcance de todos:

A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia (HOLLANDA, 1998, p. 10).

O CARÁTER AUTOBIOGRÁFICO

Narrar a própria história. O pacto que aproxima autor, narrador e protagonista é outro aspecto a ser observado nos livros em questão e em toda a obra de Ana, deixando o leitor diante de uma tênue fronteira entre gêneros, entre o criado e o experimentado, o que seria uma marca própria da poesia moderna, a dramatização da experiência, ou a exploração do monólogo dramático:

[...] Certos leitores se apropriam de seus escritos como exemplares de uma zona de indistinção entre lírica e biografia, por outro lado, revela m constante exercício de aproximação a uma das vertentes mais marcadas da poesia moderna: A do monólogo dramático, a de textos que se apoiam simultaneamente numa forma teatralizada de composição e num efeito lírico (SUSSEKIND, 2007, p. 13).

Não é possível registrar acontecimentos e narrar a própria história ou a do outro, de forma completa e irrepreensível. Há sempre algo que escapa, que não pode ser expresso. Sempre haverá um olhar, um prisma e uma interpretação do ocorrido. Assim, a voz poema não se mostra por completo, a autora simula confissões e o leitor se reconhece, na história do outro:

Um gênero como a autobiografia se define pelos papéis que assume e pelos usos aos quais se associa. Quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada,

entende, que é basicamente a história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história, ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou (CESAR, 1993, p. 197).

Diante da impossibilidade de se apreender e mostrar o mundo e as experiências pessoais vivenciadas, o que se acentua no período de ditadura militar, em que, além da impossibilidade estética, há também a impossibilidade imposta por razões políticas, Ana utiliza como recurso a ficção, e se mostra de forma metafórica, a um leitor cúmplice, através do uso de elementos reais e pertencentes ao cotidiano, fala por figuras e por aproximação. A preferência é pelo detalhe e não há paixão pelo verossímil, antes, desconfia-se dele. Dessa forma, o mundo e o real são vários e suscitam várias leituras:

O texto o leva a reconhecer o caráter fictício do mundo, em cuja criação ele também toma parte. Diante de sua impossibilidade de conhecer objetivamente o mundo, o homem desenvolve metáforas e sistemas ficcionais para ajudá-lo a organizar suas experiências (VIEGAS, 1998, p. 28).

Assim, associando gêneros e mesclando tipos textuais, o que é característica recorrente na produção literária contemporânea, *A teus pés* e *Cenas de Abril* apresentam ao leitor a possibilidade de ler e compreender a seu modo, o mundo e os sentimentos que o cercam. A partir do real literário e ficcionalizado é que se torna possível compreender as experiências diárias, indizíveis e inconfessáveis para a autora e para os leitores.

ABRINDO O JOGO E BAIXANDO AS CORTINAS

O título do livro *Cenas de Abril* já resulta, sem nenhuma dúvida, de um interessante jogo entre o fingir e o registrar a partir dos termos que o compõe. A expressão “cenas”, pertencente à esfera da mimesis e da representação e “Abril”, no âmbito dos registros feitos em diários, sempre com os acontecimentos mais importantes de cada dia, mês a mês.

Os gêneros que o compõem participam do mesmo jogo que acontece entre céu e terra e estabelecem com leitor a partir de seus doze poemas e oitos “registros” de diário, aleatórios e sem nenhuma obediência a alguma sequência lógica, uma comunicação que se dá puramente através da pressuposição e da imaginação, já que os acontecimentos não são narrados de forma completa e as revelações, esperadas pelo leitor, não se dão. Os dados colhidos do cotidiano são apenas pretexto, ingredientes para o fazer poético.

Desta forma, serão analisados os textos integrantes deste livro publicado por Ana C. em 1979 (e alguns de *A teus pés*, 1982) para a compreensão do efeito que os elementos ligados ao dia a dia trazem à poesia e como funcionam como recurso para que o impossível jogo da verdade com o leitor se concretize, já que o real não pode ser retratado, aproveitando-se para colocar no centro da cena o antagonismo entre real e ficção:

É sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço.
(Recuperação da adolescência — Cenas de Abril, 1979, p.
57)

O primeiro poema, que recebe o título *Recuperação da adolescência* remete ao período da vida mais instável e cheio de questionamentos. Utiliza a figura do navio, meio de transporte imponente, pesado e elemento presente no cotidiano em contraponto à instabilidade representada pela adolescência e pelo espaço, infinito, misterioso, incerto e leve. Leve como a adolescência, oposto do peso proposto pela figura do navio e pelos conflitos reais que ela representa.

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.

O gênero lírico compreende o lirismo.

Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.

É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da lira.

O lirismo pode ser:

a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.

Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.

Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta.

(Primeira lição — Cenas de Abril, 1979, p. 58)

De maneira prática, o poema metalinguístico *Primeira lição*, traz conceitos e definições de diferentes tipos de poemas, exatamente como uma trivial aula expositiva, concentrando-se, porém, nos poemas de temática triste (elegia) mostrando dessa forma que, apesar da mistura de gêneros, a poesia permeia todo o livro e a tristeza e a morte fazem parte das preocupações diárias, assim como o aprendizado.

Olho muito tempo o corpo de um poema

Até perder de vista o que não seja corpo

E sentir separado dentre os dentes

Um filete de sangue

Nas gengivas.

(Sem título — Cenas de Abril, 1979, p. 59)

O poema, no texto, é possuidor de um corpo físico que é assimilado ou absorvido pela autora/leitora através da observação até alimentá-la e deixar sangue em suas gengivas. O sangue, símbolo maior da vida, também põe o poema, naturalmente ligado ao etéreo e à imaginação, no âmbito do palpável, real, físico e visceral.

Te acalma. minha loucura!

Veste galochas nos teus cílios tontos e habitados!

Este sonho de serra de afiar facas não chegará nem perto do

teu canteiro de taquicardias...

Estas molas a gemer no quarto ao lado
Roberto Carlos a gemer nas curvas da Bahia
O cheiro inebriante dos cabelos na fila em frente no cinema...
As chaminés espumam pros meus olhos
As hélices do adeus despertam pros meus olhos
Os tamancos e os sinos me acordam depressa na madrugada
feita de binóculos de gávea
e chuveirinhos de bidê que escuto rígida nos lençóis de pano.

(Casablanca — Cenas de Abril, 1979, p. 60)

O texto que tem como título o nome do famoso filme norte americano produzido em 1942 utiliza figuras triviais como galochas, facas, molas do colchão do quarto ao lado, cheiro dos cabelos na fila do cinema, canção de Roberto Carlos, chaminés, hélices e até chuveirinhos de bidê em contraponto com a ideia trazida pelas palavras loucura e sonho, pertencentes à esfera da imaginação e da criação.

O Filme trata de uma história de amor que envolve o auxílio prestado a pessoas que tentavam se refugiar durante a segunda guerra mundial e a gestão de uma casa noturna pelo protagonista. Essa ideia aparece no texto através do adeus e da pressa na madrugada e no ambiente que remonta o de uma casa noturna. A mistura de elementos se dá pelos olhos, pelo sonho, pelo perfume e pelo clima de fuga ou despedida retratados no texto.

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjojo me dá o açúcar do desejo.

(Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares
— Cenas de Abril, 1979, p. 63)

Incisivo e fragmentado como é marca da obra de Ana C., o poema monta um ambiente preparado para o encontro amoroso que é desfeito e banhado em realidade quando há a exposição da limpeza do corpo e do “enjoo” que o “excesso” de carinho e de intimidade proporciona a quem fala no poema, causando estranhamento para o leitor já que a figura feminina é ligada justamente ao carinho e à delicadeza. Lavar os sovacos, os pezinhos e preparar o chá trazem o

poema à realidade e o situa no cotidiano comum. De Augusto há apenas o nome. Outras informações importantes são omitidas.

1

Acordei com uma coceira terrível no hímen. no bidê com um espelinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei uma pomada branca ate que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura.

[...]

3

A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata

(Arpejos — Cenas de Abril, 1979, p. 66)

Abordados dois dos três textos cujo título recebe o nome ligado à música e à acordes sucessivos, fica perceptível a utilização do binômio realidade/ficção a partir de uma coceira no hímen (elemento feminino por excelência) examinada com espelho e tratada com pomada (que disfarça, cobre ou mascara a sensibilidade) assim como o rouge, e o abandono dos planos de sair de bicicleta em contraponto à melhora e à encenação ao espelho, à observação e à imitação da própria imagem.

Após isso, Antônia, de quem o leitor também não recebe informações, não expressa a decepção esperada ou qualquer outro tipo de reação e somente facilita o pedalar leve e insensato da voz poética. Os personagens citados nos textos de Ana, não estabelecem comunicação completa com o eu lírico/narrador e nem com o leitor. É sempre o outro, o desconhecido. A despeito da intimidade que se pretende mostrar, esse efeito se quebra quando a comunicação não se

dá e quando, tanto os personagens quanto os ambientes não podem ser retratados, definidos ou expostos, já que na escrita, o real sempre foge à reprodução ou ao retrato fiel. Há ainda no texto a figura recorrente do navio pesado, mas flutuante, repleto de desconhecido, em mais um hibridismo entre imaginação e cotidiano comum.

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontre; esquina da Concentração com Difusão, lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta.

(Anônimos — Cenas de Abril, 1979, p. 68)

O texto, como bem expressa o título, aborda o contato com pessoas anônimas, a ternura (sentimento indefinido) e o desejo que estes despertam. Os gordos, a coalhada, o buço de alguém, qualquer ínfimo e comum detalhe. Tudo é mais importante que o exibido na tela do cinema. Só a observação discreta e o desejo crescente pelo que há dos lados é relevante sob o disfarce do jornal na mão.

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A bíblia e o hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para os meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe.

(16 de Junho — Cenas de Abril, 1979, p. 72)

O texto que cria ou imita o registro de um diário (que na obra não obedece a uma sequência cronológica, mas utiliza datas

aleatórias) trabalha, em um mês voltado a questões amorosas, a tensão entre o carnal e o espiritual, desejo físico e religiosidade. Uma voz poética pueril, mas “cansada de ser homem”, de ter desejos encobertos, percebidos apenas pela mãe, que consegue enxergar o impalpável. Ângela, mulher solitária cujo nome remete ao espiritual e à figura do anjo, também não é apresentada ao leitor e desperta interesse através da cor com que pinta os olhos.

Os efeitos desse desejo são sentidos no corpo (peitos empedrados, disfunções, frio nos pés) e são antagônicos ao ambiente espiritual onde ambas, voz poética e Ângela, estão inseridas. Este é caracterizado pela bíblia, pelo hinário, pelas meias brancas e o órgão tocado pelo pai. Uma data qualquer escolhida para registrar o cotidiano embate entre o real, físico e até fisiológico e a busca espiritual pelo caminho e a orientação de Deus, longe da carnalidade adolescente e experimental.

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem!

(18 de Fevereiro — Cenas de Abril, 1979, p. 73)

Com a data de registro no mês de Fevereiro e sem o ano de referência (assim como os outros registros, deixando a precisão das datas em suspenso e fazendo questionar a ideia de uma reprodução fiel dos acontecimentos), o texto faz referência a textos técnicos, objetivos e burocráticos nos quais a voz poética se especializou, deixando clara a falta de outros gêneros, “nobres”, subjetivos, que poderiam trazer consolo a ela.

Gêneros referenciais como o diário são produzidos pela exigência diária, no automatismo e objetividade do trabalho, em contraponto a uma produção e uma dicção “nobre” que se mostra nas entrelinhas e permeia essa escrita mais dura e “realista”.

Decido escrever um romance. Personagens: a Grande Escritora de Grandes Olhos Pardos, mulher farpada e apaixonada. O fotógrafo feio e fino que me vê pronta e prosa

de lápis comprido inventando a ilha perdida do prazer. O livrinho que sumiu atrás da estante que morava na parede do quarto que cabia no labirinto cego que o coelho pensante conhecia. Nessa altura eu tinha um quarto só para mim com janela de correr narcisos e era atacada de noite pela fome tenra que papai me deu.

(16 de Junho — Cenas de Abril, 1979, p. 75)

O registro desta data, também aleatória do mês de Junho, refere-se novamente à própria elaboração textual e a decisão pelo romance, narrativa longa e ficcional, porém exploradora do panorama social atual como pano de fundo. Os personagens escolhidos são apenas uma escritora apaixonada e um fotógrafo feio e fino, colocando novamente em evidência dois lados da mesma moeda. A escritora, figura ligada à elaboração ficcional e ao ato de criação e o fotógrafo, que remete à captura de momentos reais exatamente como são, na tentativa de eterniza-los. Além disso, uma figura que representa bem a escrita de Ana C., curta e fragmentada como recortes do cotidiano e dos sentimentos diários, “fotos” por através das quais o leitor irá construir ou reconstruir as histórias.

Lado a lado paixão e feiura, a invenção de uma ilha perdida do prazer, um instante, um livro perdido, um coelho pensante e a fome que normalmente chega durante a madrugada, momento da elaboração literária, no labirinto do quarto próprio recém recebido. Elementos físicos e reais que funcionam como desencadeadores da imaginação juvenil.

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de junho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua. [...]

(Jornal íntimo — Cenas de Abril, 1979, p. 80)

O texto que recebe o título de *Jornal íntimo*, novamente utilizando o sugestivo mês de Junho, e com datas que não respeitam a uma ordem cronológica, abordará também a temática da própria produção literária, do desenvolvimento de uma escrita confessional e passional. O primeiro fragmento datado de 30 de Junho, mostra a preocupação diante da ideia de ser necessário explicar as contradições além de produzi-las. Desta forma, pode se perceber que o objetivo é apenas produzir, sem o compromisso da explicação ou da definição do que é vivido e sentido.

Há a preocupação em recitar um poema (texto ligado ao ficcional e à subjetividade) até apreendê-lo ou assimilá-lo por completo em atitude de posse e internalização. Célia, personagem desconhecida, sinaliza desaprovação ou incompreensão. Mais uma vez o “outro” aparece como uma interrogação, fazendo com que o leitor saia do confortável lugar da confissão e se depare com o desconhecido.

No fragmento que recebeu a data de 29 de Junho há o antagonismo presente na exposição do diário, representante maior de uma escrita íntima e confidencial, para o público no dia do aniversário. Os olhares dos convidados mostram desconforto com o gesto não esperado, enquanto a narradora/protagonista mostra-se à vontade e alegre como uma adolescente, deitada sem calças pelo chão, “despida” de vergonha de se expor, brincando de contar e omitir. A desaprovação se materializa e realiza nos gordos dentes de Célia, através da palavra dissipação.

Assim, a escrita retrocede e volta aos acontecimentos do dia 27 do mesmo mês. O registro começa com a narração de um sonho, negando o princípio de que os diários servem às anotações dos

acontecimentos “reais” e importantes do dia a dia. Quem sonha é Célia, e o sonho (ou pesadelo?) que envolve agressão e violência, faz com que a narradora/protagonista passe o dia, obnublada, expressão que curiosamente pode significar tanto em trevas, turva, encoberta por uma nuvem, quanto ter a inteligência e o raciocínio enfraquecidos e ainda obcecados. O Leitor tem a chave para a leitura.

Os sentimentos fazem com que ela, a voz do texto, escreva compulsivamente até sentir o desconforto físico das câimbras para esconder ou compensar o sentimento de culpa, novamente evidenciando o antagonismo físico/sentimento (sonho) na mesma situação. Binder, diz que ela não é sincera, pois escreve um diário na contramão do que propõe o gênero, escreve usando o diário na intenção secreta de ser lida. O texto confessional, privado e referencial, utilizado como pretexto (máscara) para a exposição do ficcional e público.

Desta vez o personagem desconhecido é Binder. O nome vem de uma expressão inglesa que no português é traduzida como pasta, portfólio, encadernador ou material para unir folhas de papel e também adesivo usado em esculturas, criações de tinta a óleo e outros materiais de arte. O substantivo comum, é transformado em substantivo próprio, é ele quem explicita as verdadeiras intenções da escrita ambígua e inquietante em questão. Público ou privado? Revelar ou velar? E principalmente, real ou quem sabe?

Estas questões permeiam toda a obra de Ana, como pode ser observado também em alguns fragmentos de *A teus pés*:

E a última eu já te contei? [...] É domingo de manhã (não é dia útil às três da tarde quando a memória está útil).

[...] Sou fiel aos acontecimentos biográficos. Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos?

Diálogo de surdos, não: amistoso no frio.

Atravanco na contramão. Suspiros no contrafluxo. Te apresento a mulher mais discreta do mundo: Essa que não tem nenhum segredo.

[...] Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor.

(A teus pés, 1982, p. 8-16)

A memória inútil e a tentativa frustrada de contar algo que por fim, não é revelado ao leitor. A memória útil se opõe à preguiça típica do domingo. É assim que o primeiro fragmento endossa a incomunicabilidade e a impossibilidade de externar e retratar fielmente histórias reais. O modo domingo de expressar-se.

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional,
que guardei a sete chaves,
e meu coração bate incompassado entre gaufrettes.
Conta mais essa história,
me aconselhas como um marechal do ar fazendo alegoria.
Estou tocada pelo fogo.
Mais um roman à clé?
Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.
Nem te conheço.
Então:
É daqui que eu tiro versos, desta festa — com
arbítrio silencioso e origem que não confesso —
como quem apaga seus pecados de seda,
seus três monumentos pátrios,
e passa o ponto e as luvas.

(Sete chaves — A teus pés, 1982, p. 11)

O texto que se chama Sete chaves, metáfora maior do segredo bem guardado (assim como o próprio diário), envolve também a confissão de uma história passional e a espera por conselhos amorosos. A narradora/protagonista, apaixonada e tocada pelo fogo, leva à frente o jogo com o leitor a partir de incisivos “Eu nem respondo” e “Nem te conheço”. Novamente a confissão não se dá. Não há troca, há apenas aproximação e repulsa, a doçura e o corte. Ela só confessa o que não é: dama e mulher moderna. O sentimento

fazendo contraponto a elementos “reais” como monumentos pátrios, um marechal fazendo alegorias e luvas, se torna evidente a partir da afirmação de que desse encontro trivial para o chá os versos são feitos.

Novamente a poesia aparece trazendo a conotação de criação, imaginação e devaneio e a única confissão obtida é que os versos são feitos com arbítrio silencioso e origem inconfessável. A única confissão que permeia este texto e os demais é a da impossibilidade de confessar. A festa e o silêncio convivem harmoniosamente. Silêncio da escolha pelos versos. Silêncio de quem apaga pecados delicados e de quem “passa o ponto” e as luvas. Estes pertencem ao leitor.

O leitor possui as chaves de leitura e entra pelos caminhos abertos por Ana escolhendo por onde percorre-los. Caminhos construídos por antíteses, por dualidades, partindo da mistura dos diferentes gêneros escolhidos e chegando à linguagem incisiva e cortante que mistura o referencial e o ficcional e penetra o âmbito do sentimento e do devaneio com a dureza do material, real e comum.

Este trabalho, dessa forma, procurou identificar e explicitar alguns dos duros estilhaços de aço presentes no delicado e frágil coração da linguagem poética empregada na obra de Ana Cristina César. A escrita de Ana, repleta de uma sensibilidade cortante, ou de uma dureza envolta em relevantes recursos artísticos e estéticos, dotados também de uma delicadeza velada não permite intervenções. Impossível dissociar um e outro sem se ferir.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. *Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos*. In: *Metalinguagem & Outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Cia das letras, 2013.

CHACAL. *Posto 9*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. 2 ed. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1988.
- LEONE, Luciana Maria di. *Ana C: As tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996,
- MORICONI, Italo. *Destino: Poesia – Antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Aos sábados pela manhã*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SERPA, Arminda Silva de. *Lições sobre asas e abismos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Fortaleza: Impreco, 2009.
- SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada – Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- VIDAL, Paloma. *Literatura e ditadura: Alguns recortes*. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi->
- VIEGAS, Ana Claudia Coutinho. *Bliss & Blue: Segredos de Ana C*. São Paulo: Annablume, 1998.

OS CAMINHOS PARA A PRODUÇÃO DE UMA *ESCRITA DE SI* EM CASSANDRA RIOS

Juliana Moreira de Sousa

A IMAGEM DE AUTORIA REPRESENTADA POR CASSANDRA RIOS

Apresentada pelas edições da Record como “a autora mais proibida do Brasil”, Cassandra Rios foi uma escritora essencialmente de ficção. Abordou temas polêmicos, entre eles o da sexualidade feminina, e agradou uma parcela de leitores com seu estilo casual de escrita, mas, segundo Maria Isabel Lima, “[...] provocou os guardiões da moral social. A igreja católica excomungou sua obra e esta foi sistematicamente processada em nome da moral e dos bons costumes” (LIMA, 2009, p. 243). Com a escrita de temas tão polêmicos em uma época quando a ditadura militar operou no Brasil, Cassandra Rios apresenta-nos um problema em relação à autoria que merece ser investigado.

O primeiro ponto para se pensar a autoria a partir de Rios é compreender a assinatura que aparece em suas obras. Cassandra é, na verdade, um pseudônimo utilizado por Odette Rios, escolha que se justificaria para que ela pudesse escrever abertamente sobre o desejo e as sexualidades femininas. A opção por não usar o seu nome real é fruto do desejo de não ter a imagem de mulher moralmente condenável atribuída à escritora e tão disseminada pelos veículos de comunicação entre 1950 e 1980, vinculada à sua figura “real”.

Apesar de Cassandra Rios ser a assinatura mais conhecida, na busca por ultrapassar a censura imposta aos seus livros, a autora utilizou outros pseudônimos, sempre vinculados ao seu sobrenome, como Rivers, Stroms, Fleuve, Rivier, mas que, segundo ela, por serem masculinos e internacionais, não sofriam com a proibição ainda que apresentassem uma narrativa pornográfica. Segundo Cassandra, não eram seus “[...] livros que estavam proibindo e sim a

escritora que na época mais vendia. Tanto assim que esses romancinhos internacionais, gerados por uma grande revolta, igualmente escritos por mim, eram adquiridos sem nenhum problema” (RIOS, 2000, p. 134).

Além do uso dos pseudônimos e da tentativa de desvinculação de sua figura “real” da imagem de autoria que assinava os livros, Cassandra também insistiu que sua identidade de escritora estivesse desvinculada de sua identidade de mulher lésbica e, conseqüentemente, suas narrativas não estivessem sobre o julgamento de sua orientação sexual que deveria ser mantida na esfera privada, mas sobre um julgamento independente dessa figura do escritor.

Sabe-se que a problemática envolvendo a autoria é um sistema complexo que perpassa por vários conceitos. A autoria começou a ser fundamental a partir da Idade Média, porque livros censurados e queimados precisavam ter os responsáveis pelos escritos profanos identificados. Dessa forma, os textos ganharam autoria conhecida a partir do momento em que os discursos eram passíveis de punição. De acordo com Foucault (2013), no início do século XIX é estabelecido um sistema de regras sobre os direitos do autor e da reprodução de sua obra. Posteriormente, segundo Barthes (1984), a autoria passa por um processo de des-subjetivação. Compreender o caminho que o lugar do autor ocupa e percorre é fundamental para pensarmos sobre as produções de Cassandra Rios, sobretudo sobre seu romance autoficcional intitulado *Censura* (1977).

Barthes, em *A morte do autor* (1984), aponta a dificuldade em estabelecer de quem é a voz autoral em um texto, uma vez que, para o teórico, a escrita destrói toda voz que ali pudesse estar contida. Para Barthes, o autor ganhou importância na sociedade porque a partir dele temos possibilidades de leitura vinculadas ao seu produtor — “[...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu” (BARTHES, 1984, p. 50). O teórico também afirma que existe uma diminuição do poder da autoria enquanto há um aumento do poder do leitor. Isso ocorre porque é o leitor o responsável pelas

diversas maneiras de se ler um texto, ele também precisa produzir uma narrativa e preencher as lacunas deixadas pelo autor.

Barthes propõe ainda uma distinção entre autor e escritor. Para ele, o escritor não é uma pessoa, mas um sujeito que não tem existência fora da linguagem: “[...] o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como o ‘eu’ não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’ não uma ‘pessoa’” (BARTHES, 1984, p. 51). O teórico defende a ideia da inexistência do autor fora ou anterior à linguagem, porque o autor é entendido como sujeito social e historicamente construído. Da mesma forma, como veremos, para Foucault (2013), o sujeito só existe na linguagem, na enunciação.

Em *O que é um autor?*, Foucault (2013) discorre sobre a relação do texto com o autor e encontra um afastamento deste com a sua obra. Para o filósofo, o escritor passa a figurar como sua ausência. Ainda assim, ele apresenta dois fatores que garantem a existência do autor: a noção de obra e a noção de escrita, pois ainda dependem de uma individualidade autoral. Foucault (2013) desenvolve a ideia de *função autor* que caracteriza um modo de funcionamento dos discursos e um mecanismo de apropriação que nos permite saber sobre a origem do texto literário. De acordo com Diana Klinger (2008):

Para Foucault, o autor existe como função autor: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto desse discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura (KLINGER, 2008, p. 16).

Nessa *função autor* o que existe é uma construção de um ser racional que chamamos de autor e nos permite identificar os diversos “eus” que os sujeitos ocupam na obra.

Tanto Barthes quanto Foucault estão, cada um à sua maneira, preocupados em elucidar uma distinção entre obra e biografia. Ocorre, porém, que a produção literária, sobretudo na América

Latina, durante e após as ditaduras, apresentou o gênero biográfico como elemento muito presente. A partir desse movimento de insistência de uma escrita biográfica, passou-se a procurar maneiras de analisar e de construir teorias sobre a autobiografia e a autoficção.

Diana Klinger, a partir das teorias sobre a forma como devemos pensar o indivíduo da escrita após a descentralização do sujeito apresentada pelos pós-estruturalistas, afirma que “o ‘retorno do autor’ — a auto-referência da primeira pessoa autobiográfica na narrativa contemporânea — talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito” (KLINGER, 2008, p. 18). É a partir dessa questão que Diana cria a hipótese de que a autoficção é elemento paradoxal do século XX, uma vez que une um desejo egoísta sobre falar de si e uma humildade em perceber a incapacidade de se exprimir uma verdade na escrita. Dessa forma, a autoficção se aproximaria da ideia de *performance* e, por consequência, de uma ideia de desnaturalização do sujeito.

A partir das ideias desenvolvidas sobre a questão da autoria e a autoficção, com o objetivo de demonstrar a forma como as teorias se encontram no texto literário, será proposta uma breve análise do livro *Censura* (1977), de Cassandra Rios, em que a questão da escrita de si apresenta-se como elemento fundamental.

A PRODUÇÃO DA ESCRITA DE SI EM CENSURA (1977), DE CASSANDRA RIOS

Cassandra Rios publicou, em 1977, o romance *Censura: minha luta, meu amor*, livro que coloca em questão os limites entre autobiografia e escrita ficcional e, consequentemente, entre autor, escritor e personagem. Em primeiro lugar, antes que possamos partir para uma apresentação da obra, o título nos chama a atenção. Desde o governo de Getúlio Vargas (1951-1954), a autora sofreu com a censura de suas produções literárias e chegou a ser presa em 1952 por atentar contra a moral e os bons costumes. Posteriormente, com a ditadura civil-militar, a perseguição só aumentou e chegou ao seu ápice em 1977, ano em que Rios teve a venda de todos os seus livros

proibida. *Censura* se apresenta, então, como um clamor pela liberdade artística de suas obras.

Temos, no prefácio do livro, um alerta que poderia nos colocar no limiar da autobiografia: “A finalidade deste livro é a honestidade” (RIOS, 1977, p. 9). Esse anúncio funciona como uma expectativa de pacto entre autor e leitor que poderia determinar a forma de leitura do livro. Ocorre, porém, que essa expectativa não é cumprida imediatamente. O primeiro capítulo do livro se inicia em terceira pessoa, o que não configura traço comum de uma autobiografia e pode levar ao questionamento da intenção autoral.

O romance em questão é uma narrativa em que Cassandra faz uma defesa de si mesma enquanto mulher e enquanto escritora, duas identidades que ela faz questão de tentar manter distintas: Odete é a mulher, pessoa física, e Cassandra é a escritora. Essa tentativa de distinção não é concretizada no livro, pois a história é narrada em terceira pessoa e tanto Cassandra quanto Odette ocupam em algum momento o lugar de personagem e de narradora sem ser possível limitar o campo de atuação de cada uma. O livro começa com uma narrativa linear, em terceira pessoa, sobre a infância de Odette. A relação da criança com os pais, com a escola e com os amigos é trazida de forma simples, mas sempre buscando demonstrar o quanto a vida dessa personagem era comum para a classe média paulistana. O enredo se desenvolve em direção à adolescência de Odette, período em que ela começou a escrever e publicou seu primeiro trabalho. Nesse momento, temos:

De repente viu e dividiu o tempo em duas épocas: Antes e depois da publicação de seu primeiro trabalho literário. E viu de si para si, sentindo-se sacrificada por amor a um ideal nascido com ela, ou que, melhor dizendo, era ela própria; equivaleria dizer, A. C. e D. C. — Respeitosamente, para explicar aos que mal-interpretam, não Antes de Cristo e Depois de Cristo — mas sim Antes de Cassandra e Depois de Cassandra (RIOS, 1977, p. 20).

A partir dessa passagem, que marca o início da vida de Cassandra como escritora, a narrativa passa a apresentar duas personagens: Cassandra e Odette. O enredo segue para a vida adulta

dessas personagens e conta sobre o processo de escrita ficcional de Cassandra, de seu sucesso de publicações e vendas, dos rótulos que foram impostos à sua assinatura e chega ao final em um desabafo de alguém que ora se apresenta como Odette, ora como Cassandra e precisa se convencer de que o amor pela produção ficcional é maior do que toda a proibição, censura e julgamento que imperavam naquele momento.

A escrita autobiográfica, segundo Philippe Lejeune (2014), ocorre quando existe uma *identidade de nome* entre o autor cujo nome é a assinatura da capa, o narrador e a pessoa de quem se fala. Dessa maneira, ainda que em *Censura* os primeiros capítulos não apresentem essa característica, nas últimas páginas Odette e Cassandra Rios assumem o discurso. A forma alternada das narradoras ocorre até o fim do livro quando Odette e Cassandra aparecem ao mesmo tempo sem ser mais possível diferenciar a voz de uma ou outra personagem-narradora. Esse momento conflituoso acontece quando a narrativa deixa de ser sobre memórias e passa a ser sobre o processo criativo da escrita:

Escrever! A autora inibindo-se. Mas escrever é vocação e seu pensamento foi gritando mais alto, o espírito dicotômico da artista estava gritando mais forte, manifesta-se e de uma vez impera a primeira pessoa. A dicotomia. Cassandra ou Odette, ela ou eu. A homóloga relação, a bifurcação em direção ao mesmo horizonte (RIOS, 1977, p. 116).

O que ocorre com *Censura* é uma impossibilidade de adequação completa ao gênero autobiográfico porque, apesar de uma expectativa de pacto autobiográfico firmado, a escrita ficcional coexiste de forma muito clara. Cassandra Rios é representada por duas personagens e narrada em terceira pessoa. Existe uma escrita sobre a vida da autora ao mesmo tempo em que isso é feito de forma intencionalmente ficcionalizada.

Diana Klinger, em *Escrita de si como performance* (2008), aborda o conceito de autoficção e sua ligação com a noção de representação do sujeito. De acordo com Klinger, o sujeito contemporâneo que retorna a essa

[...] nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia. A linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem [...] mas, que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico (KLINGER, 2008, p. 22).

Apesar da tentativa de Klinger de construir e esclarecer o conceito de autoficção, tem-se ainda uma discussão grande acerca dessa modalidade. Sabemos, porém, que a autoficção pode ser pensada como uma *performance* do autor e é exatamente isso que protagoniza o livro *Censura*. Na obra de Cassandra Rios temos um exemplo dos vários “eus” que aparecem na *função autor* de Foucault. De acordo com Klinger, “Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas [...] constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo” (KLINGER, 2008, p. 22).

Para Klinger, a autoficção é diferente da autobiografia, porque o sujeito da escrita não é um sujeito pleno, fechado, real, mas uma figura de autor que, por sua vez, é o resultado de uma construção que soma sua *performance* no texto ficcional e fora dele. O trabalho com o livro *Censura* vai além da demonstração de uma “escrita de si”. É importante que as identidades construídas sobre o autor, escritor e personagem estejam acessíveis ao leitor.

A PRODUÇÃO DAS IDENTIDADES DE CASSANDRA RIOS EM CENSURA (1977)

Diana Klinger escreve em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, publicado em 2007, sobre a característica etnográfica que a literatura contemporânea tem apresentado por evidenciar uma preocupação cultural em detrimento de uma preocupação estética em relação ao texto literário. Para a autora, no momento em que os estudos literários se misturam com os estudos culturais, existe um foco em determinados grupos e suas particularidades de gênero, etnia ou classe social.

Klinger explica que a virada antropológica trouxe consequências para a discussão sobre o campo literário e abriu portas para que textos antes não considerados de valor literário pudessem, por sua condição de representação, figurar entre objetos ricos para os estudantes de literatura. Segundo Klinger, em se tratando de Brasil pós-ditadura: “Existe uma marca de democratização do conceito de Literatura e do rompimento das fronteiras entre erudito e popular e a atenção, por parte da crítica, às identidades culturais” (KLINGER, 2012, p. 88).

Podemos afirmar que é esse movimento de abertura do campo literário que permite o estudo de autores como Cassandra Rios na academia. Ao mesmo tempo em que existe a permissividade, há outro lado: a autora deixa de ser analisada por suas qualidades estéticas e passa a ocupar o lugar do sujeito que representou as identidades lésbicas na literatura. Ocorre, porém, que Cassandra não quis ocupar esse lugar. A identidade de Rios como mulher lésbica ultrapassou sua identidade enquanto escritora. *Censura* é um livro que tenta organizar essas identidades e colocar em destaque a autora em relação a todas as outras identidades que Rios pudesse figurar. É o que podemos ver em passagens como:

Meus livros não são picantes e nem obscenos, nem mais realistas do que outros que circulam livres com lauréis de grande arte [...] sei apenas que considero, conscientemente, meu trabalho limpo, objetivo e honesto, moralista e bem feito, na sua forma, simples e popular, nunca pornográfica (RIOS, 1977, p. 10).

Ou, ainda neste trecho em que ela busca se reconstruir como autora: “Agora o que importa aqui é a natureza do conteúdo! Assumir o papel de artista e recriar a si própria com verdades estéticas! Grande! Grandiosa! Por ser comum e não mito. A dor expulsa pelo poder apoteótico da criação” (RIOS, 1977, p. 149).

Kwame Appiah escreve em *Identidade como problema* (2016) sobre a forma como as identidades sociais exigem rótulos. Para o autor, “As identidades são tão variadas e extensas porque no mundo moderno pessoas precisam de um enorme rol de ferramentas para

construir uma vida” (APPIAH, 2016, p. 23). Appiah (2016) entende que essas identidades se diferem a partir do momento em que podem se manifestar em âmbito público ou privado. Pensemos que a identidade sexual de Cassandra Rios enquanto mulher lésbica deveria figurar o âmbito privado. Essa foi uma vontade expressa pela autora, que gostaria de ver em âmbito público apenas sua produção literária. Ao mesmo tempo em que as identidades são subjetivas e desempenham um papel fundamental em seus portadores, elas também podem ser limitantes umas das outras. A identidade de lésbica atribuída a Cassandra Rios ultrapassou a identidade de romancista que a autora gostaria de cultivar em âmbito público. Essa sobreposição levou ao julgamento de sua narrativa por uma questão moral antes de uma análise estética.

Diana Klinger (2008) propõe uma diferença entre o sujeito escritor e o autor. Para ela, não existiria uma figura que o texto pudesse apresentar ou mascarar de forma completa. Tanto as produções ficcionais quanto a vida do escritor seriam “[...] faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente” (KLINGER, 2008, p. 21). Ou seja, a figura do autor, enquanto um sujeito de *performance*, representaria um papel na própria vida pública, para além da Literatura. Essas múltiplas figurações de um mesmo “eu” tornam-se tão explícitas quanto indissociáveis em *Censura*, uma vez que houve a tentativa de desvencilhar a imagem de uma escritora (Cassandra) e uma figura da vida real (Odette), mas que inevitavelmente se misturam e se confundem em suas identidades: “Sufoco com indagações: O que eu fui? O que me tornei? O que fiz? Quem sou? O que fizeram de mim?” (RIOS, 1977, p. 143).

As identidades são formadoras do sujeito e, certamente, as identidades contidas em Cassandra influenciaram na construção de suas narrativas. Isso porque, de acordo com Appiah, a “[...] individualidade não se produz em um vácuo, antes é moldada pelas formas sociais disponíveis e, evidentemente, por interações com os outros” (APPIAH, 2016, p. 22). O que acontece com Cassandra é que a proclamação de uma identidade lésbica em sua vida social não

trouxe uma identificação libertadora, mas opressiva, e a autora era consciente dessa condição, como podemos perceber no prefácio de *Censura* (1977), “Como posso arriscar-me a prosseguir se o receio de que o meu nome basta para a proibição, sufoca?” (RIOS, 1977, p. 11).

A tentativa encontrada em *Censura* de delimitar cada uma das identidades de Cassandra Rios funciona como uma defesa de sua moralidade. Para a autora era importante que as pessoas compreendessem que suas narrativas já publicadas tratavam de algo que ela não teria vivido ou presenciado, mas que fazia parte de um processo criativo da escrita. Porém, essa dissociação entre uma mulher lésbica que carrega o estigma de depravada e uma autora com capacidades de escrever ficção seria inútil, para Cassandra, não surtiria efeito: “[...] qualquer resposta para explicar que tudo era fruto da sua imaginação e que somente quisera provar o seu valor de ficcionista, sua capacidade de inventar histórias” (RIOS, 1977, p. 104). Em face dessa inutilidade, a única forma de seguir escrevendo seria:

Redemoinhar assim entre a fantasia e a realidade, dual, Odette e Cassandra, confundindo-se, sem se importar com opiniões, sem se importar com os outros, mas consigo própria continuar escrevendo para si, oferecendo para uma só pessoa para cair nas mãos de todos (RIOS, 1977, p. 149).

Para Klinger (2008), a *escrita de si* é um sintoma da época atual, uma vez que vivemos em uma sociedade que exalta a figura do sujeito. No entanto, em 1977, como apontei anteriormente, a proposta da autoficção de Cassandra Rios surge como resposta a uma tentativa de silenciamento e de um processo de indistinção dos limites entre a escritora e a autora. A representação das várias figuras de um mesmo “eu” em *Censura* (1977) ajuda a colocar o escritor entre a ficcionalização e a confissão. Existe uma criação de uma narrativa sobre uma verdade que é anterior ao texto. O movimento de ambivalência que é encontrado na *escrita de si* inicia e finaliza o livro de Cassandra Rios. Enquanto na primeira frase do texto temos: “A finalidade deste livro é a honestidade” (RIOS, 1977, p. 9), nas últimas páginas temos uma dúvida que não pode ser respondida: “O

que será que Cassandra, Odette, ou eu omitimos?” (RIOS, 1977, p. 149). Dessa maneira, a partir dessa dúvida, que compete como metonímia a todo o sistema de autoria, o objetivo não foi tentarmos traçar a distinção entre as múltiplas representações que encontramos na obra, mas perceber de que forma elas são performadas por Rios e percebida por seus leitores.

REFERÊNCIAS

- APPIAH, Kwame. Identidade como problema. In: SALLUM, Brásilio et al. (Org.). *Identidades*. São Paulo: Edusp, 2016. p. 11-32.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- KLINGER, Diana. Escritas de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, p.11-29, 2008.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (Org.). Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIMA, Maria Isabel de Castro. *Cassandra, rios de lágrimas: uma leitura crítica dos inter(ditos)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0356D.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- RIOS, Cassandra. *Censura: minha luta meu amor*. São Paulo: Global Editora, 1977.
- RIOS, Cassandra. *Mezzamaro: flores e cassis*. São Paulo: Pétalas, 2000.

SILENCIAMENTO, GRITO E RUPTURA: O TEATRO DE CONSUELO DE CASTRO¹

Renato Cândido da Silva

Orlando Luiz de Araújo

PALAVRAS INICIAIS

Este estudo versa sobre a dramaturgia brasileira de autoria feminina, com destaque à produção de Consuelo de Castro (1946-2016). Tratar desta escritora, além de resgatar sua obra, que permaneceu silenciada por décadas, é, sobretudo, tratar de um legado artístico construído por meio de luta e resistência. Não se pode tratar do teatro brasileiro nos dias atuais, como pontua Konder (1990), sem dedicar um capítulo a Consuelo. “Numa insuportável provocação ao ‘machismo’ entranhado na nossa sociedade, Consuelo prova que uma mulher pode ser bonita e ocupar um espaço no teatro não como atriz, mas como dramaturga” (KONDER, 1990, p. 13).

Na história do teatro brasileiro, as mulheres que se sobressaíram sempre foram as atrizes, como foi o caso de Itália Fausta. Em 1916, no Campo de Santa’Anna (localizado na Praça da República, no Rio de Janeiro), foi construído o Teatro da Natureza, um teatro ao ar livre de vasta proporção para encenação de peças trágicas inspiradas nos mitos gregos. Na ocasião, o ator Alexandre de Azevedo — um dos idealizadores do Teatro da Natureza no Brasil — solicitou a Carlos Maul que escrevesse “uma tragédia grega em que houvesse um papel feminino a explorar, um centro em que Itália Fausta pudesse pôr em evidência todas as pautas do seu gênio” (MAUL, 1938, p. 28). Carlos Maul escreveu *Antígona*, uma versão da tragédia sofocliana; e Itália Fausta interpretou a filha de Édipo

¹ Este trabalho teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

que, na ocasião, foi ovacionada. Desde então, tornou-se uma das atrizes mais importantes do teatro brasileiro. Por outro lado, infelizmente, não se pode dizer o mesmo às dramaturgas. No caso de Consuelo de Castro, pertenceu a uma geração na qual predominava a voz masculina. Sobre essa questão, Andrade (2015) lembra que as principais tendências presentes nos palcos brasileiros eram as peças consideradas “desagradáveis” de Nelson Rodrigues; o “cômico” de Ariano Suassuna; o “fanatismo religioso” de Dias Gomes; a “saga rural” de Jorge Andrade e o “teatro político” de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Historicamente, o cânone literário, que representa o legado primoroso de uma determinada cultura, foi construído pelo homem ocidental, branco e de classe privilegiada. Evidentemente que, no caso das literaturas de autoria feminina, sobretudo das dramaturgas, sempre foram excluídas do “cânone” marcado pelo falocentrismo.

Consuelo de Castro surge na dramaturgia como uma voz de resistência e, juntamente com outras vozes femininas não concluiu, mas abriu a cortina do último ato, entrou em cena e escreveu o capítulo que faltava na história do teatro brasileiro. Como diz a dramaturga: “espero apenas assumir meu papel na classe teatral, dedicar-me totalmente a escrever para o teatro brasileiro. Minha luta continuará [...] apesar daqueles que não acreditam” (CASTRO apud BEUTTNMULLER, 1975, p. 5) nas dramaturgas brasileiras.

CONSUELO DE CASTRO ENTRE SILENCIAMENTO E GRITO

A partir do Golpe Militar de 1964, a dramaturgia presenciou diversas transformações e não podemos deixar de mencionar o teor político das peças. No intuito de refletir sobre a problemática social e política do Brasil do pós-golpe, as dramaturgas colocaram em cena personagens oriundas de uma crise política e todas as adversidades que as acometem. Consuelo de Castro sempre deixou claro que seus personagens “procedem de uma crise política” (CASTRO, 1972, p. 5) e que não consegue “dissociar um personagem de um amálgama social, humano, político e histórico” (CASTRO, apud RIANI, 2001, p. 2). Assim, os dramas escritos durante o regime militar foram

tentativas de promover a conscientização política do público por meio da encenação, pois a arte cênica era capaz de escancarar uma realidade social e política complexa.

A proposta da chamada “Geração 69” — formada, sobretudo, por Leilah Assunção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro — era a de incluir nas peças temas do momento instantâneo brasileiro, em seus aspectos estético, político, econômico e social. Por conta disso, as peças foram sistematicamente cortadas, censuradas, o que dificultava a permanência dessas novas criadoras na cena teatral. Paradoxalmente, partindo de um aspecto amplo do cenário teatral brasileiro, a partir dos anos 1960 a dramaturgia de autoria feminina passou a ser vista de modo sólido, pois se instaurou entre nós, “embora ainda de maneira problemática, uma certa consciência da especificidade da mulher. Começa-se a falar em ‘peças escritas por autoras’, reconhecendo-se aí uma possível abordagem específica” (ANDRADE, 2006, p. 1). Além disso, foi um período em que a mulher passou a alcançar diversos papéis relevantes nos campos da vida cultural. “Com a difusão dos movimentos feministas [...] e a absorção do pensamento das correntes contestatórias dos anos 60, a presença e continuidade da produção feminina no campo das artes acentuaram-se de forma notável” (ANDRADE, 2006, p. 5). Mesmo ante os dissabores dos anos 1960, as dramaturgas começaram a ter mais espaço no mercado e na arte teatral.

O ponto de partida era a luta pela liberdade e a finalidade a transformação social por meio do teatro. Mas, entre partir e chegar, elas tiveram que enfrentar os percalços da travessia, sobretudo a censura e o silenciamento. Faria (1998) pontua que não é incorreto afirmar que a década de 1960 começou em 1968, quando o regime militar se sentiu ameaçado diante da resistência democrática — representada por diversos setores da sociedade — e promulgou o AI-5. Em “nome de uma suspeita doutrina de segurança nacional, o regime militar arrogava-se o direito de prender trabalhadores, artistas e intelectuais que se opunham à ditadura e de censurar os meios de comunicação e as manifestações artísticas” (FARIA, 1998, p. 163). Como um adivinho, Rosenfeld (1993) profetizava que a década de 1960 se destacaria no futuro como uma página notável à história do

teatro, graças à explosão de novos talentos, como as já citadas Leilah Assunção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro.

Evidentemente que não há como desvincular as peças de Consuelo dos acontecimentos sócio-políticos os quais o Brasil passava em 1960, pois ela vivenciou momentos marcados por duras repressões. A dramaturga é oriunda de uma geração “que despertou para a vida adulta sob o impacto do golpe militar [...], e teve a fase decisiva da sua formação intelectual, existencial, cívica e emocional afetada e condicionada pelas consequências desse golpe” (MICHALSKI, 1989, p. 15). Pensando na biografia de Consuelo de Castro, no dia 1º de abril de 1964, enquanto os militares instalavam-se no poder, ela compareceu ao seu primeiro dia de aula, no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP). De 1964 a 1968, a dramaturga esteve “sob a orientação de alguns dos mais admiráveis fazedores de cabeças da época, e tendo como companheiros alguns dos mais carismáticos líderes do movimento estudantil, ela fará um decisivo curso que a deixará para o resto da vida diplomada na ciência de resistir e na arte de indignar-se” (MICHALSKI, 1989, p.15). Como diz a dramaturga, sua obra é um “depoimento de uma geração que só herdou violência” (CONSUELO apud MACHADO, 1972, p. 11).

Nos dias 02 e 03 de outubro de 1968, Consuelo presenciou violentos conflitos entre estudantes e policiais e, nesse contexto, escreveu *Prova de Fogo* (ou *Invasão dos Bárbaros*), cuja peça fez com que vivesse na pele as primeiras consequências do AI-5, pois foi censurada no mesmo instante. Embora silenciada em sua peça de estreia, o talento da jovem autora, como era chamada na época, foi aplaudido em 1970, quando eleita a melhor autora nacional com *À Flor da Pele*, que na ocasião recebeu o “Prêmio Revelação”, da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Ao se reportar à peça *Prova de Fogo*, Magaldi (1989) lembra que ela foi proibida de ser encenada por estar em desacordo com o Artigo 41 (alíneas “d” e “g”) do Decreto Nº 20.493, que diz que não será dada autorização para encenação, exibição e transmissão sempre que: “d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as

autoridades constituídas e seus [sic] agentes” e “(g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais [sic]” (BRASIL, 1946).

Em termos de linguagem, Consuelo de Castro se desvincula da maioria dos autores da “Geração 69”, como no caso de Hilda Hilst, que apela à metáfora para driblar a censura. Consuelo, ao contrário, utiliza uma linguagem franca e direta: “Abaixo a ditadura!” (CASTRO, 1989, p. 35). Em *Prova de Fogo*, para criar uma atmosfera de agitação total — cujo pano de fundo foi a greve estudantil, a autora sugere, em uma nota, que “o teatro todo, inclusive as paredes da própria plateia, poderiam estar repletas de cartazes, desenhos, faixas etc” (CASTRO, 1989, p. 28). Esta rubrica é importante para a construção da peça, pois é um recurso *épico* brechtiano: cartazes e faixas têm a função de “narrar”. Em se tratando de um texto que versa sobre a resistência política, *Prova de Fogo* é um grito contra a repressão. Quem deseja entender o que ocorreu no Brasil, de 1964 a 1985 “precisará tomar conhecimento da peça. Ela não ilumina apenas um período, mas todo um processo. Deve ser encarada [...] como uma das obras que trouxeram contribuição efetiva à dramaturgia brasileira” (MAGALDI, 1989, p. 517).

Após o sucesso da segunda peça, *À Flor da Pele* (1969), o retorno de Consuelo aos palcos só ocorre em 1974, com *Caminho de Volta* (escrita antes de *O Porco Ensanguentado*). *Caminho de Volta*, escrita quando a dramaturga trabalhava com publicidade, tece um perfil do (sub)mundo das agências publicitárias, uma burguesia em decadência, na qual só há espaço para máquinas desenfreadas lançarem produtos supérfluos e moldar a consciência humana. Como diz Consuelo: “só me lembro das máquinas. Gente e máquinas. Trabalhávamos, trabalhávamos e não saíamos do lugar. Então vi uma mosca girando em torno da luz e achei que era eu aquela mosca que não conseguia sair do lugar” (CASTRO apud COURI, 1976, p. 10). Esta experiência — tida pela escritora como um período angustiante — fez com que se desvinculasse da dramaturgia pois, segundo seu relato, “não conseguia escrever nada que não fosse consumo” (CASTRO apud GRIMALDI, 1976, p. 25) e, por isso o *Caminho de Volta* “foi exatamente a volta a mim mesma” (CASTRO apud

COURI, 1976, p. 10). A triste experiência de Consuelo com a censura não para por aí. Couri (1976) lembra que o Benedito da Silva Brasil é uma mulher linda e talentosa, sarcástica e encantadora: este foi o pseudônimo assinado pela dramaturga ao escrever *O Porco Ensanguentado* (1972), revelado apenas na fase do “Concurso Dramático”, do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1974. Neste mesmo ano, embora proibida de ser encenada, a peça recebeu o “Prêmio de Leitura”, do SNT. Por conta da censura, este texto de Consuelo ficou mais ensanguentado que o seu *Porco*, pois, segundo a autora, “ficou um ano para ser liberado pela Censura e veio muito cortado, e tive que abandonar a montagem” (CASTRO apud BEUATTEMULLER, 1975, p. 5).

A montagem d’*O Porco Ensanguentado* (direção de Carlos Murтинho) só ocorreu em 1976, no Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gill. Curiosamente, nesse mesmo ano, *Prova de Fogo*, premiada em segundo lugar em 1974, foi encenada mesmo sem autorização pelo Grupo de Teatro da Biologia e Ciências Sociais. Em depoimento concedido à Revista *Aqui, São Paulo*, Consuelo de Castro tece os seguintes comentários: “este ano [1976] aconteceu algo que só me motivou para continuar. Um grupo de estudantes resolveu montar a minha peça *Invasão dos Bárbaros*, a toque de caixa. A peça foi montada na Cidade Universitária, num prédio — o da História — que não estava nem inaugurado (CASTRO apud VINCENZO, 1992, p. 109). De acordo com a dramaturga, a “peça ficou quinze dias em cartaz e atraiu mais de 17.000 pessoas” (CASTRO apud VINCENZO, 1992, p. 109) e, por conta disso, como bem pontua Macksen (1989), nenhum aplauso foi mais sonoro. Como já se observou, por mais que peças de Consuelo de Castro foram premiadas, não escaparam das tesouras afiadas do SNT, mesmo órgão público que, paradoxalmente, concedia prêmios aos

dramaturgos. Fato esse que fez com que a dramaturga se manifestasse indignada diante de tanto descaso².

Parece-me absurdo que órgãos de um mesmo Governo distribuam prêmios por um lado e cortes por outro. *À Flor da Pele*, que recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos, foi censurada tantas vezes que pensei em colocar o diretor do Serviço de Censura, na época Rogério Gomes, como co-autor do texto. *Caminho de Volta* — originalmente *Viagem de Volta* — ficou proibida por 15 dias e sofreu cortes. *O Porco* sofreu igualmente cortes e ganhou prêmio do SNT. *A Invasão dos Bárbaros* [*Prova de Fogo*], também foi premiada no ano em que foi escrita [...] e permaneceu inédita até hoje. Não entendo como um autor pode ganhar dinheiro do Governo e, ao mesmo tempo, ser acusado de ofender esse mesmo Governo (CASTRO apud COURI, 1976, p. 10).

As atividades do SNT foram suspensas por seis anos, logo após a edição de 1968, na qual *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, foi premiada em 1º lugar e, em seguida, proibida de ser encenada. As premiações só se reestabeleceram em 1974, cuja edição concedeu o 1º lugar a *Rasga Coração*, também de Vianinha, e Consuelo de Castro recebeu a premiação de 2º lugar com *Prova de Fogo*. Curiosamente, ambas as peças premiadas foram proibidas de serem levadas à cena. No caso de Vianinha, por conta da censura e de seu falecimento (julho de 1974), logo após ter sido anunciado o vencedor do SNT, não pode ver encenadas suas peças *Papa Highirte* e *Rasga Coração*.

² Dois meses após o manifesto de Consuelo de Castro, o *Jornal do Brasil* publica uma nota na qual afirma que a classe artística solicita, de imediato, a liberação das peças que foram premiadas pela SNT: “autores e atores de teatro e televisão pedem ao Ministro que interceda junta à Censura Federal para liberar peças premiadas pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) órgão do Governo federal. Sugerem que sejam já liberadas as peças *Papa Highirte*, 1º lugar em 1968; *Rasga Coração*, 1º lugar em 1974 – ambos do falecido Oduvaldo Vianna Filho – e *A Invasão dos Bárbaros*, 2º lugar em 1974, de Consuelo de Castro” (*Jornal do Brasil*, 1976, p. 6).

No dia 18 de outubro de 1976, o *Jornal do Brasil* publica uma nota intitulada “O Teatro Premiado que não poderá ser visto”, assinada por Maria Lucia Rangel. Neste texto, a autora apresenta mais uma peça de Consuelo de Castro que foi proibida pela Censura Federal: trata-se d’*A Cidade Impossível de Pedro Santana* (ou *Acidente de Trabalho*).

Depois de *Papa Hihirte*, em 1968, e *Rasga Coração*, em 1974, mais duas peças premiadas — este ano [1976] — pelo Serviço Nacional de Teatro não poderão ser vistas pelo público: *Acidente de Trabalho*, de Consuelo de Castro, e *Correntes*, de Marcílio Moraes, que como aquelas duas obras de Oduvaldo Vianna Filho, não receberam liberação da censura (RANGEL, 1976, p. 5).

Mesmo tendo recebido o “Prêmio Leitura Pública” do SNT, *A Cidade Impossível de Pedro Santana* foi proibida pela Censura Federal. Diante de mais esse dissabor, Consuelo de Castro volta a enfatizar seu manifesto de indignação:

Declaro aqui, com toda a raiva do mundo que sinto, que recusarei terminantemente qualquer prêmio do SNT ou qualquer outro órgão deste governo. Se alguém quiser me premiar, libere minhas peças. Libere *Papa Hihirte* de Vianinha, também premiado pelo SNT em 1968. Libere Plínio Marcos... Deixem a gente ir para o palco, que não é de prêmios que precisamos todos, público e escritores: é de liberdade (CASTRO apud VINCENZO, 1992, p. 110).

Em entrevista concedida a Macksen (1976), para o *Jornal do Brasil*, Consuelo relata que tinha um desejo febril de ver sua peça montada pois, *A Cidade Impossível de Pedro Santana* — quinta peça, seguida de *Prova de Fogo*, *À Flor da Pele*, *O Porco Ensanguentado* e *Caminho de Volta* — é o trabalhado que considera mais maduro. Foram dois anos de pesquisa, inclusive de entrevistas com o arquiteto Oscar Niemeyer. Na entrevista citada, a dramaturga volta a enfatizar seu repúdio ao SNT:

Desconheço ainda os itens que feri, as leis, os buracos onde me meti sem ser chamada. [...] Diante, então, do sofrimento que tive ao saber da censura de *Pedro Santana*, resolvi

afirmar meu repúdio a esta contradição. E declarar, com toda a dor e magoa que sinto, que recusarei terminantemente qualquer prêmio que venha do SNT, daqui por diante, ou de qualquer órgão semelhante. Não é hora de solenidades ou prêmios (CASTRO apud LUIZ, 1976, p. 10).

Liberdade é a tônica d'*A Cidade Impossível de Pedro Santana*, justamente escrita quando Consuelo de Castro trabalhava na redação de um fascículo sobre mitologia grega, no qual foi encarregada de estudar o mito de Ícaro, o arquiteto alado. De acordo com a dramaturga, *A Cidade Impossível de Pedro Santana* “é a transposição do mito para o Brasil de hoje. Esse arquiteto que voa, tenta criar instrumentos (no caso as asas) para atingir a liberdade, é o símbolo da construção, da casa nova” (CASTRO apud LUIZ, 1976, p. 10).

A busca pela Liberdade resume, não apenas a produção de Consuelo, mas de todos os seus companheiros de geração. Como foi dito nas “Palavras Iniciais”, o legado artístico de Consuelo de Castro foi construído a partir de muita luta e resistência. Sua posição diante da censura e suas peças combativas são retratos de um Brasil marcado por repressão e, sobretudo, pelo silenciamento. Como diz Vincenzo, “é essa a disposição combativa que Consuelo de Castro revela desde sua primeira peça” (VINCENZO, 1992, p. 110).

RUPTURA FORMAL EM *MARCHA A RÉ*, DE CONSUELO DE CASTRO

No período em que trabalhou como contrarregra nas montagens de *Quando as Máquinas Param* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, ambas de Plínio Marcos, Consuelo de Castro escreveu sua primeira peça. Ao mostrar o texto ao Plínio, este lhe disse que o diálogo era melhor do que sua poesia³. “Pegou uma máquina de escrever, colocou no fundo do teatro e me obrigou a chegar sempre duas horas antes para escrever. Foi aí que redigi o primeiro ato de *A*

³ Consuelo de Castro publicou seu primeiro livro, *A Última Greve* (1962 – poesia), aos dezesseis anos.

Prova de Fogo” (CASTRO apud WAJNBERG 2003, p. 1). Depois vieram *O Porco Ensanguentado* (1972), *A Cidade Impossível de Pedro Santana* (1975), *A Corrente* (1981 — escrita com Jorge Andrade), *Mel de Pedra* (1985), *Ao Sol do Novo Mundo* (1986), *Uma Caixa de Outras Coisas* (1986 — escrita com Antonio Abujamra), *O Kotô* (1988), *Memórias do Mar Aberto — Medeia Conta Sua História* (1997), *Only You* (1998), *Making Off* (1999), etc.

Parte da obra de Consuelo está no livro *Urgência e Ruptura* (1989). Nas palavras da dramaturga: *Urgência* é uma seleção de peças escritas entre “1968 e 1978, sob a pressa rangente dos nossos fatos, teimando contra o lápis vermelho dos censores, aos quais tenho maior orgulho de ter ajudado a soterrar de trabalho, dada a abundância da matéria a ser cortada” (CASTRO, 1989, p. 10); já *Ruptura*, trata-se de uma triagem do que produziu “entre 1978 e 1988, livre ao menos do dito e maldito lápis vermelho — quando mais não seja de sua presença oficial e corpórea” (CASTRO, 1989, p. 10). No primeiro bloco estão *Prova de Fogo* (1968), *À Flor da Pele* (1969), *Caminho de Volta* (1974) e *O Grande Amor de Nossas Vidas* (1978); já no segundo, *Louco Circo do Desejo* (1983), *Script-Tease* (1984/1985), *Aviso Prévio* (1985) e *Marcha a Ré* (1986)⁴. Por meio desta divisão, as peças estão inseridas em dois eixos: no primeiro, Consuelo se volta às “Urgências” do momento, traçando um paralelo entre suas vivências e a conjuntura política do pós-golpe; no segundo eixo estão as peças identificadas como “Rupturas”, que podemos inseri-las, por sua vez, em dois níveis: temático e formal. *Louco Circo do Desejo* apresenta uma ruptura temática, ao passo que *Script-Tease*, *Aviso Prévio* e *Marcha a Ré* apresentam uma ruptura formal.

Quando se fala em ruptura formal, estamos nos referindo às peças que não apresentam uma sequência linear com começo meio e fim; tão pouco a unidade aristotélica de ação, tempo e lugar. O lema de Consuelo é “Romper Espaço e Tempo” (CASTRO, 1989, p. 10).

⁴ Peça escrita em coautoria com o coreógrafo Emilio Alves.

A autora acrescenta que seu intuito é “virar tudo de ponta-cabeça [...], sem o menor temor de me arriscar em terreno desconhecido, me distanciando cada vez mais da fórmula exposição-desenvolvimento-desenlace” (CASTRO, 1989, p. 10).

Na unidade de ação, como figura na *Poética* de Aristóteles, os acontecimentos giram em torno de uma única ação, ou seja, de uma história principal. Nesse sentido, espera-se que o dramaturgo desenvolva uma trama unificada, pois, conforme Aristóteles, para que haja a mimese “é necessário [...] uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo” (ARISTÓTELES, 2015, p. 95). Em *Marcha a Ré*, ao trazer a protagonista Eurídice Alves, que se divide entre Eurídice de Orfeu, Consuelo recorre à estrutura épica, já que o palco apresenta dois patamares: “o da ação corriqueira — casa de Eurídice Alves — e o da ação mítica, com texturas rochosas, áridas, num visual que venha sugerir ancestralidade, ruína e bruma” (CASTRO, 1989, p. 474).

Esta divisão, por meio de uma *forma aberta* distingue-se da rigorosa *forma cerrada* do drama, pois não se restringe a uma ação central, e os patamares fazem com que haja um rompimento da unidade de tempo, lugar e ação, já que esta dispersão suspende “a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade” (ROSENFELD, 2017, p. 33). *Marcha a Ré* contém cinco atos que dialogam com personagens da mitologia greco-romana, os quais foram punidos eternamente. Assim, o 1º Ato faz alusão a Ixião (punido a girar em torno de uma roda em chamas); no 2º Ato há uma referência a Sísifo (punido a rolar infinitamente uma pedra até o alto da montanha, que cai sempre que chega ao topo); no 3º Ato temos a menção as Danaides (mulheres punidas a encher um tonel furado); O 4º Ato traz ao mito de Narciso (sinalizado por um espelho que reflete Eurídice solitária e prisioneira de si mesma); por fim, o 5º Ato refere-se a Tântalo (punido a sentir fome e cede).

É importante pontuar que os mitos foram escolhidos criteriosamente. Assim como ocorre com as personagens

mitológicas, Eurídice também aparece condenada eternamente, mas ao cotidiano e à sua “condição de dona de casa”. Por isso que em *Marcha a Ré* a pedra de Sísifo aparece sempre que Eurídice sente dores nas costas ao encerar o chão (“Cada vez que encero o chão é como se carregasse o mundo nas costas” (CASTRO, 1989, p. 484) ; ou a roda de Ixião, que aparece quando Eurídice está presa ao fogão a picar temperos (“O alho bem miudinho. Três dentões. A cebola bem miudinha. Três grandonas. Cheiro-verde ultra, hiper, supermultiplicadíssimamente” (CASTRO, 1989, p. 479). Consuelo de Castro traz dois universos, aparentemente distintos, que se unem dialogicamente: de um lado, o *mítico* representado pelo mito de Orfeu; do outro, o *pacato* da dona de casa Eurídice Alves. Dentre as versões em que aparece o mito de Orfeu e Eurídice, podemos recorrer às *Metamorfoses* de Ovídio (Livro X, vv. 41-61), a qual narra a façanha de Orfeu ao adentrar no mundo de Hades no intuito de resgatar sua amada Eurídice, morta após ser picada por uma serpente. Ao tocar sua lira, Orfeu comove o deus infernal que lhe concede levar Eurídice; mas, com uma condição: não olhar para trás. No entanto, quando

Já pouco lhes faltava para a orla das regiões superiores, quando ele [Orfeu], receoso de ela não vir atrás e ansioso por vê-la, voltou o olhar apaixonado. De súbito, ela [Eurídice] desliza para trás. Esticando os braços, lutando por agarrar-se e ser agarrada, a desgraçada nada apanhou, a não ser o ar fugido (OVÍDIO, 2007, p. 246).

A *hybris*⁵ de Orfeu fez com que sua amada ficasse presa eternamente no sombrio mundo de Hades. Semelhantemente, em *Marcha a Ré*, a protagonista também aparece presa eternamente, mas ao cotidiano e a um passado marcado por profunda repressão política, censura e morte, como foi a ditadura militar — um passado, aliás, nem tão longínquo assim. Eurídice Alves também possui uma

⁵ “Palavra grega para ‘orgulho e arrogância’. A *hybris* leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar dos seus avisos, o que vai dar na sua vingança ou perda” (PAVIS, 2015, p. 197).

“segunda chance” de se libertar da sua prisão eterna. Mas, para isso, é basilar que ela se volte a sua história, no intuito de entender sua condição humana, que não é ser prisioneira. Como diz a protagonista: “devo vagar de corpo em corpo, de solidão em solidão, até encontrar minha origem e meu fim” (CASTRO, 1989, p. 503). No palco de *Marcha a Ré*, nos deparamos com a situação-limite: é preciso “morrer” para, em seguida “renascer”, pois o “sacrifício” (ou purgação, nos termos aristotélicos) é chave da libertação. Mas, para que se possa entender o “si mesmo” — o horizonte existencial — o percurso da protagonista ocorre a partir do inconsciente, dos desdobramentos do Eu.

Ao mergulhar no abismo de sua memória, Eurídice deixa transparecer uma “dimensão grotesca — o mergulho abismal, o homem como marionete, o homem cindido (pela impotência e por não saber que é) — atenuada pelo auto-sacrifício como forma de encontrar-se e, subsidiariamente, construir o Novo Homem” (GARCIA, 1997, p. 28-29). Em suma, trata-se de uma peça que versa sobre liberdade; de uma história onde, no último ato, Eurídice se liberta das amarras do *cotidiano*, do *passado*, da *repressão familiar* e da *repressão feminina*.

Na medida em que a peça avança, ou regride a partir da memória, entra em cena o Gênio, uma espécie de fantasmagoria destinada a levar a protagonista ao mundo oculto da sua consciência. Aqui, é importante dizer que *Marcha a Ré* apresenta uma única personagem que se desdobra e se multiplica. Gênio é um *daimon* “que costuma se apoderar da alma dos heróis para que, à custa de sofrimento, cheguem a conhecer-se a si mesmos como mandam os deuses” (VINCENZO, 1989, p. 553). Na peça, ele representa o inconsciente de Eurídice Alves, “presentificado” no palco, que insiste afirmar que ela é Eurídice de Orfeu. Como num sonho delirante, é justamente seu “Eu” (Gênio) que lhe diz para “acordar para tua verdadeira história, tua memória” (CASTRO, 1989, p. 479). Por outro lado, para Eurídice, Gênio é uma “ideia”, uma presença absurda e mágica, o que nos leva a pensar que não passa de uma “função abstrata”, uma projeção do inconsciente que “envia toda

espécie de fantasmas, seres estranhos, terrores e imagens ilusórias à mente” (CAMPBELL, 2007, p. 18).

EURÍDICE: *(Com ódio) Não te vejo!*

GÊNIO: Não?! Não mesmo?! *(Sarcasmo)*

EURÍDICE: *(Iguamente sarcástica)* Não se vê uma ideia!
(CASTRO, 1989, p. 492).

Aquilo que nos é mostrado, nada mais é do que projeções distorcidas do consciente de Eurídice, já que ela mesma afirma que sempre esteve sozinha em casa. Esta assertiva fica mais evidente no fragmento que destacamos a seguir, no qual a personagem nos deixa claro que Gênio não passa de uma “uma voz esquisita”:

EURÍDICE: [...] Eu estava sozinha nessa casa, como estive toda a minha vida. Picava cebola e alho e veio uma voz esquisita, saída de dentro de mim, da minha língua, dos meus nervos, dos meus instintos, a me dizer que eu não era eu. Que eu era Eurídice, a mulher de um tal Orfeu (CASTRO, 1989, p. 508).

Tempo, lugar e ação se apresentam de modo fragmentado, justamente para retratar a mente conturbada da protagonista: ora estamos no *universo coloquial* (presente) de Eurídice Alves, ora no *universo mítico* (passado) de Eurídice de Orfeu e ora em ambos (presente-passado), simultaneamente. Por conta disso, em detrimento de uma ordem cronológica dos fatos, temos em *Marcha a Ré*, saltos temporais, haja vista que se trata de uma sondagem introspectiva. Na “medida em que a trajetória subjetiva toma o lugar da ação objetiva, as unidades de tempo e lugar se tornam [...] caducas. Pois só ganham realidade cênica as curvas singulares desse percurso” (SZONDI, 2011, p. 54).

Nesse ponto, é basilar voltar à configuração da *forma aberta* do drama. O diálogo, base do drama tradicional, não dá mais conta de resolver forças oriundas do inconsciente, como ocorre em *Marcha a Ré* e, por isso, como aponta Rosenfeld (1993) se torna obsoleto. O palco como espaço interno, portanto,

não tende a apresentar o embate de uma personagem [...] vivendo, como na vida real, num tempo sucessivo e irreversível, podendo voltar ao passado apenas através do diálogo que procura articular e exprimir a memória [...]; o palco, ao contrário, representa desde logo, visivelmente, cenicamente, a memória ou planos psíquicos mais profundos de uma personagem central. Essa é a única personagem “real”, sendo que as outras apenas projeções dessa consciência ou memória centrais. A memória, como o sonho, naturalmente não se atém ao tempo empírico, sucessivo e irreversível. O retrocesso cênico, plástico e visual ao passado — a representação do passado em plena atualidade, em vez de dialogar sobre — rompe naturalmente a estrutura tradicional do tempo linear e com isso também o espaço cênico tradicional, já que a variedade dos momentos temporais plenamente atualizados na cena implica a ampliação, variação e superposição espaciais (ROSENFELD, 1993, p. 109-110).

Podemos dizer ainda, a partir da premissa de Szondi (2011), que na dramaturgia subjetiva ocorre a substituição da unidade de ação pela unidade do Eu. Por isso, as cenas não se ligam de modo “lógico”; pelo contrário, “elas antes aparecem como contas isoladas, inseridas no fio tecido pelo Eu em seu avanço” (SZONDI, 2011, p. 54). Evidentemente que esta estrutura de *drama interior* nos induz a olhar a peça de Consuelo de Castro a partir de vários pontos de vista, dentre os quais podemos mencionar a figuração do conflito. No drama naturalista, o indivíduo se vê aprisionado através de uma força externa (ao ambiente no qual se insere). De modo oposto, encontramos em *Marcha a Ré*, pensando tratar-se de um *drama interior*, um aprisionamento que “vem de dentro, dos próprios abismos subconscientes que se afiguram anônimos e impessoais” (ROSENFELD, 2017, p. 101). Por tratar do inconsciente e das projeções psíquicas, podemos dizer que *Marcha a Ré*, em termos de uma filiação estética, apresenta relações com o *teatro expressionista*. Sobre o qual, leia-se o seguinte fragmento:

As personagens *desdobram-se* e *multiplicam-se*, *desvanecem-se* e *condensam-se*, *dissolvem-se* e *reconstituem-se*. Mas uma consciência suprema domina a todos: a do sonhador. Para este não existem segredos, inconseqüências, escrupulos, leis. [...]

Assim como o sonho é, na maior parte dos casos, mais doloroso do que alegre, a narração, hesitante, é percorrida por uma nota de melancolia e compaixão por tudo o que vive. Embora libertador, o sonho revela-se, penoso, mas, no momento em que é mais intenso o sofrimento, o súbito despertar, que, embora dolorosa, surge agora como uma libertação (STRINDBERG, 1978, p. 19-20).

Não fosse este fragmento do Prefácio d'*O sonho*, de August Strindberg, expoente do teatro expressionista, ou da “dramaturgia do eu”, como aponta Szondi (2011); sem dúvida, enquadrar-se-ia em *Marcha a Ré*. Isso porque o palco se transforma em um espaço interno; os conflitos são gerados por intermédio do fluxo de consciência: Eurídice Alves desdobra-se em Eurídice de Orfeu; multiplica-se ao representar a Clarisse, amante de seu marido Sebastião; desvanece-se quando o Eu parte em busca do Outro em si mesmo; condensa-se na medida em que o plano “real” e corriqueiro se choca com o universo mítico; e reconstitui-se, no fim da peça, quando a personagem se liberta das amarras repressivas: “Aquele roupa molhada na minha pele era tão gostosa, mas tão gostosa, que eu nem liguei pra surra que ia levar. E pra morte que ia morrer” (CASTRO, 1989, p. 511). Liberdade é a tônica de *Marcha a Ré*. Embora a travessia de Eurídice seja dolorosa, seu despertar é libertador.

Na desenfreada busca pela liberdade, em tempos e lugares distintos, Eurídice está cercada de personagens (Gênio, Sebastião, Clarisse), frutos apenas de sua consciência. “Se a personagem se fragmenta porque o autor quer mostrar que ela é uma soma de máscaras, tem vários eus” (CANDEIAS, 2012, p. 19). Por isso o drama expressionista “emprestou de Strindberg sua tendência a uma dramaturgia na primeira pessoa em que tanto o mundo material como as demais personagens gravitam em torno do protagonista, que segue adiante, perseguindo seu sonho, sua errância” (SARRAZAC, 2017, p. 136). Além do que já foi exposto, é importante destacar outros aspectos de *Marcha a Ré* que se aproximam do teatro expressionista. Assim como a estrutura geral da peça (tempo, lugar e ação, sobretudo), que tende à fragmentação; a linguagem utilizada por

Consuelo de Castro também surge de modo fragmentada e, em muitas das vezes, até mesmo “violando a palavra através de sua substituição por ruídos, sons, gritos etc” (BORNHEIM, 2007, p. 67), como se pode averiguar na abertura no 4º ato:

(Acende luz estroboscópica. Objetos caem por trás do telão: cadeiras, eletrodomésticos, colchão, etc.[...] Ruídos estrondosos de armário sendo quebrado à marreta. Luz para e volta [...]. Vozes femininas rudes — comentários de rua. Pânico, curiosidade. Trilha mistura estes barulhos aos de sirene. Choro de criança pequena. Murmúrios noturnos, ronco de homem velho. Risadas de mulher enlouquecida. Eurídice sai totalmente desgrenhada da coxa direita, correndo para a coxa esquerda, como se procurasse alguém [...], totalmente desorientada e furiosa, corre de um lado para o outro) (CASTRO, 1989, p. 497).

Do mesmo modo, podemos observar que em *Marcha a Ré* “as normas sintáticas sucumbem a uma desordenação delirante, visionária, fruto de uma subjetividade emocional” (GARCIA, 1997, p. 262) de Eurídice Alves. No fragmento seguinte, para “ilustrar” a mente conturbada da protagonista, Consuelo de Castro sugere que as frases corriqueiras e desconexas se misturam aos “ruídos insuportáveis” de um liquidificador. Mais: como se a cabeça da personagem, em agitação total, fosse o próprio liquidificador.

(Trilha sobe no ruído de migração de pássaros e silencia de vez. Abrupto black-out. Gênio desaparece no black-out. Foco mínimo acende fulminantemente em Eurídice após black-out. [...] Ela caminha para a plateia, e na boca de cena, para e meneia a cabeça; barulho seco de latas. [...] A cabeça gira mais e mais veloz. Ruído de liquidificador entra e sobe insuportavelmente. A atriz agora é um liquidificador perfeito. Frases corriqueiras mixam-se a ruídos de liquidificador).

FRASES EM OFF: Mão/ Pé/ Três pagamentos sem acréscimo/ Dona Dcinha, empresta o balde?/ três de coxão mole/ Cebola/ Esmola pelo amor de Deus? Aquela cor ali/ A mendiga do farol/ Clarisse, cê viu?/ Pega a bola Tião/ O fical voltou, meu bem/ Quem não deve/ O sono é o prelúdio da morte/ Sócio da *light*/ Uma dor nas costas/ Depois que casar passa (CASTRO, 1989, p. 490).

Por fim, tendo por base os fragmentos anteriores, podemos tecer ainda um breve apontamento sobre a iluminação da peça. Na construção de *Marcha a Ré*, em detrimento da iluminação geral, encontram-se diversas indicações, tais como: “escuro total”, “black-out”, “foco flamejante e mínimo”, “luz silhueta”, “luz intensamente verde, misteriosa, instigante e perigosa”, “o telão se apaga”, “abrupto black-out”, “foco mínimo acende fulminantemente após black-out” etc. Todas essas expressões, exploradas ao máximo durante a peça, “são capazes de estabelecer um isolamento do ator, separando-o do restante, suprimindo-lhe a relação com o mundo exterior” (CAMARGO, 2012, p. 40), o que apenas evidencia a angústia interior da personagem Eurídice Alves, na sua desenfreada busca pela libertação.

PALAVRAS FINAIS

Faz-se necessário pontuar, historicamente, o surgimento do expressionismo, no intuito de tentar realizar uma aproximação com o contexto de escrita de *Marcha a Ré*, muito embora possa parecer anacronismo. O expressionismo foi um movimento artístico que se desenvolveu na Europa, em fins do século XIX, um dos acontecimentos mais importantes da época, como aponta Szondi (2011). Dentre suas características, além de partilhar pontos incomuns com o surrealismo, percebe-se uma nítida rejeição ao teatro naturalista. Podemos dizer ainda que o teatro expressionista se volta violentamente contra o passado, combatendo as antigas formas de pensar a arte dramática e, ao mesmo tempo, colocando em primeiro plano a defesa de uma “dramaturgia do eu”, privilegiando o subjetivismo. O teatro expressionista testemunha um período marcado por crise e um embate entre gerações, entre os diferentes modos de ver o mundo: de um lado, “a percepção, a memória e a imaginação”; do outro, “a instância científico empirista do Naturalismo” (GARCIA, 1997, p. 27). Os adeptos da vertente expressionista repudiam toda e qualquer concepção calcada no materialismo que estava em alta em meados do século XX. A fascinação que se atribuiu à maquinaria do mundo moderno e aos

produtos industriais, não foi aderida por grande parte dos autores; pelo contrário, “tendiam a achar que o espírito do indivíduo estava sendo esmagado por esses excessos de desenvolvimentos” (CARLSON, 1997, p. 336). Portanto, é esperado que os autores voltassem para os mistérios que permeiam a vida interior. A obra de Consuelo de Castro também se volta violentamente contra o passado. A partir do contexto de escrita de *Marcha a Ré*, nos deparamos com um passado de ruptura histórica, como foi o caso da Ditadura Militar. Vincenzo (1993), reportando-se às peças *Boca Molhada de Paixão Calada*, de Leilah Assunção; *De Braços Abertos*, de Maria Adelaide Amaral e *Script-Tease*, de Consuelo de Castro, identifica que em meados da década de 1980, houve uma “tendência a incorporar certos elementos que se reportam [...] ao passado recente do país” (VINCENZO, 1993, p. 176). Mais adiante, a autora ressalta: “o que permite ver no conjunto a linha de uma tendência comum [...] é o fato de essas peças mostrarem ou referirem o passado recente através da lembrança ou das consequências de acontecimentos vividos na vida presente das personagens” (VINCENZO, 1993, p. 176).

Por conta disso, podemos pensar que *Marcha a Ré* também se insere nessa nova “tendência”, mas ao contrário das peças mencionadas anteriormente, não temos um diálogo direto com o passado recente do Brasil. Por tratar-se de uma peça de traços expressionistas, em *Marcha a Ré* “o elemento político é transformado em discurso indireto, ou seja, permeado pelo simbolismo” (GARCIA, 1997, p. 261). Se nas primeiras peças de Consuelo o “grito” político é externo, nas peças escritas a partir de 1980, sobretudo *Marcha a Ré*, o “grito” contra aquilo que nos prende é interno, pois se trata de um *drama interior*. Consuelo de Castro traz à baila uma personagem feminina, a fim de descortinar toda espécie de repressão e de silenciamento. Assim, é esperado que a personagem “renasça”, distante de todas as amarras que a mantém presa. Nesse ponto, a negação de Eurídice de se reconhecer como Eurídice Mítica, torna-se justificável. O fato de a protagonista aparecer desprovida de identidade (ou uma identidade fragmentada) nada mais é do que um retrato de um período histórico, no qual o ser humano “perdeu sua identidade” na medida em que sua liberdade de

expressão fora negada. Como pontua Magaldi (1997), com “o fim da ditadura criou, sob o prisma autoral, inevitável vazio” (MAGALDI, 1997, p. 315). Em concordância, Faria (1998) afirma que “a dramaturgia de natureza política, escrita quase sempre como resposta a situações concretas de supressão das liberdades [...], perdeu o sentido no Brasil dos anos 80 e desapareceu dos nossos palcos” (FARIA, 1998, p. 174). Nesse sentido, *Marcha a Ré* representa este vazio que nos obriga a buscar a liberdade após um período marcado por silenciamento, tortura, perseguições políticas e mortes. Se entre 1968 e 1978 Consuelo escreveu peças sob a pressa rangente dos fatos, nas quais traça um “um exame da condição existencial do indivíduo — com destaque especial para o universo feminino” (ANDRADE, 2015, p. 251); nas produções que se seguiram, ou seja, a partir da década de 1980, procurou evidenciar a autoafirmação feminina no contexto pós-ditadura. Resta-nos, portanto, reconstituirmos, assim como Eurídice Alves, no último ato: após ser despedaçada, a personagem começa a reconstituir sua identidade, colocando os membros que lhe foram retirados: “*começa um ritual perplexo de recompôr a boneca: sua identidade nesse instante*” (CASTRO, 1989, p. 507). Se a chave do expressionismo — ao menos a partir de um quadro geral — é a busca pela libertação a fim de construir um “novo homem”, uma nova sociedade; *Marcha a Ré* é a chave para pensar a libertação feminina no período pós-ditadura; assim como foi, no seu modo e contexto, para os “heróis” expressionistas no período da Primeira Guerra Mundial.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Margem e Centro: A Dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ANDRADE, Wellington Teatro da Marginalidade e da Contracultura. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: do Modernismo às Tendências Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

- BEUTTENMULLER, Alberto. A má fase do teatro no mundo da publicidade. *Jornal do Brasil*. p. 5, 2 abr. 1975.
- BORNHEIM, Gerd. Duas Características do Expressionismo. In: *O Sentido e a Máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- BRASIL. DECRETO Nº 20.493, DE 24 DE JANEIRO DE 1946. *Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança*, Brasília, DF, jan. 1946. Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html> >. Acesso em: 27 nov. 2018.
- CALSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Função Estética da Luz*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução de Adail U. Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. *A Fragmentação da Personagem: no Texto Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CASTRO, Consuelo de. Marcha a Ré. In: *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- CASTRO, Consuelo de. Prova de Fogo. In: *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- “Consuelo diz como fez ‘A flor da Pele’”. *Tribuna da Imprensa*. p. 5, 18 mai. 1972.
- COURI, Norma. Consuelo de Castro: o sangue, a censura e o porco. *Jornal do Brasil*. p. 10, 29 abr. 1976.
- FARIA, João Roberto. Teatro e Política no Brasil: Os Ano 70. In: *O Teatro na Estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- GRIMALDI, E. Consuelo leva ao teatro a violência da sociedade. *O Fluminense*. p. 5, 23 fev. 1976.

- KONDER, Leandro. A Competência da dramaturga. *Tribuna da Imprensa*, p. 13, 15 mai. 1990.
- LUIZ, Macksen. Consuelo de Castro desiste dos Concursos. A Censura não. *Jornal do Brasil*. p. 10, 3 nov. 1976.
- MACHADO, Gilka Serzedello. “Colunão”. *Tribuna da Imprensa*. p. 11, 18 jan. 1972.
- MAUL, Carlos. “Relembrando o Theatro da Natureza”. *O Malho*. p. 28, 22 set. 1938.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 1997.
- MAGALDI, Sábato. Um Documento Exemplar. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. pp. 515-517.
- MICHALSKI, Yan. Consuelo de Castro: Sempre Urgente. Sem Rupturas. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 13-24.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo F. Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. *A Personagem de Ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. pp. 81-101.
- RANGEL, Maria Lucia. “O Teatro Premiado que não poderá ser visto. *Jornal do Brasil*. p. 5, 18 out. 1976.
- ROSENFELD, Anatol. *Primas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RIANI, Mônica. Encontro dos tempos de chumbo com os anos 90. *Jornal do Brasil*. p. 2, 10 mar. 2001.
- STRINDBERG, August. Prefácio. In: *O Sonho*. Tradução de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Estampa, 1978. p. 9-20.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltè*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. 2. ed. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

“Teatro pede a Nei que libere peças premiadas”. *Jornal do Brasil*. p. 6, 26 jun. 1976.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro de Mulher: Dramaturgia Feminina no Palco Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

VINCENZO, Elza Cunha de. Mito e Cotidiano num Projeto de Puro Teatro. In: CASTRO, Consuelo de. *Urgência e Ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

WAJNBERG, Daniel Schenker. “Consuelo de Castro, autora de ‘Only You’, faz balanço de sua trajetória”. *Tribuna da Imprensa*, p. 1, 21 mar. 2003.

DESCOBRINDO *O ENCOBERTO*, DE NATÁLIA CORREIA

Carlos Gontijo Rosa

Vem, Galaaaz com pátria, erguer de novo,
Mas já no auge da suprema prova,
A alma penitente do teu povo
À Eucaristia Nova.

Fernando Pessoa. “O Desejado”. *Mensagem*.

Escrita em 1969, a peça *O Encoberto*, de Natália Correia, como toda a produção artística portuguesa de então, foi submetida à Comissão de Censura da ditadura do governo de Marcelo Caetano. No documento, consta que *O Encoberto* “é uma peça sobre o ‘mito’ do regresso de D. Sebastião, o ‘Encoberto’”. O excerto, retirado do parecer censório, é completado pelo seguinte parecer:

Trata-se do desenvolvimento em estilo de “paródia” de assunto histórico, com não poucas pinceladas pornográficas, à maneira de “Natália Correia”, com alusões ao povo português ou a figuras históricas com expressões de chacota e uma clara intenção de ridicularizar.

Percebe-se, a partir do excerto, que Natália Correia já gozava de certa fama no meio literário português, pela referência que o texto foi escrito “à sua maneira”.

Enfim, a conclusão a que chegou o censor foi que

Julgo ser de proibir, por inconveniência política e ser pornográfica.¹

¹ “Não representado também foi o texto de Natália Correia, *O Encoberto*, publicado em 1969, mas por razões diferentes. Proibido pela Censura, por óbvia identificação do regime vigente com a monarquia filipina, e porque o mito sebástico exprimia um apelo à liberdade, só subiu à cena em 1977. Peça de grande espetáculo, incluí o teatro dentro do próprio teatro. A mesma autora

A representação da peça, portanto, foi proibida em 03 de fevereiro de 1970, quando já havia sido publicada. Apenas após a Revolução dos Cravos, em 1977, veio à cena com a Companhia Portuguesa de Teatro, da qual fez parte do repertório. Este é o único registro encontrado na base de dados do Centro de Estudos de Teatro (CETbase), o que leva a crer que esta foi a única montagem profissional do texto.

O Encoberto começa numa representação de teatro de feira em Veneza, no final do século XVI, em que será representada o entremez “As desventuras do Rei Encoberto que para penas seus pecados palmeia o mundo sujeito às agruras do mesmo a fim de ser perdoado pelo Senhor e regressar ao seu Reino” num palco chamado “O Purgatório dos Comediantes”. D. João de Castro, português exilado de sua pátria por não concordar com a dominação castelhana, é levado por Alessandro à representação, afirmando ser o ator principal o próprio D. Sebastião disfarçado. D. João de Castro é convencido e acaba por convencer Bonami, o ator, de que este é de fato o Desejado rei de Portugal — situação propiciada pela inclinação do ator a levar seu personagem para a vida. Enquanto isso, na Península Ibérica, o Rei Filipe II e o Vice-Rei de Portugal conspiram para acabar com o afã sebastianista do povo português.

No cais de Belém, em Lisboa, o povo espera a chegada de D. Sebastião. Quando um Licenciado Belchior do Amaral aparece, convocando o povo a não esperar um Messias, mas ele próprio tomar seu destino, é morto e tem seu coração extirpado pela massa enlouquecida — à moda de um mito da caverna relido. Bonami-Rei chega numa galera e, embora haja uma decepção geral com a vista do rei vestido de forçado, o povo é novamente inflamado pelas palavras do ator, agora Rei.

No segundo ato, Bonami quer desistir da representação, mas é chantageado por D. João de Castro, que se mostra, diferentemente do

voltaria a abordar a temática sebastica na peça já referida *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*” (OLIVEIRA, 2002, p. L.).

primeiro ato, um grande estrategista e maquinador. Conhecemos também a turba de Guerrilheiros em prol do Rei e de suas acompanhantes Vivandeiras, que serão guiados para a guerra por um Bonami-Rei portando uma coroa de espinhos. A única que não vai imediatamente é Ju-Ju, uma prostituta que lava os pés de Bonami-Rei, messianicamente colocado à imagem de Cristo.

Novamente aparecem as três Catadeiras de Piolhos, entretanto agora com sentido mais narrativo dos acontecimentos do que no primeiro ato. Elas narram as lutas entre as tropas de catelhanas e os guerrilheiros até a prisão de Bonami-Rei. Filipe II, neste momento, está nos Países Baixos e não responde ao Vice-Rei, que pergunta sobre a execução ou não do prisioneiro. Assim, Cristóvão de Moura, o Vice-Rei, é pressionado pelos Padeiros, Alfaiates, Cozinheiras e Prostitutas (representantes do Povo) a libertar o prisioneiro, enquanto os Nobres (a Condessa, o Marquês e o Duque) demandam a sua execução. Entretanto, após a manifestação dos Padres (Igreja) e dos Banqueiros (Capital) a favor do suposto Rei, a Nobreza muda de posição e também demanda a soltura do preso.

Neste ínterim, D. João de Castro consegue ingressar na prisão e fala com Bonami-Rei. Ainda de acordo com seu plano, agora o nobre português quer que o ator admita sua representação, a fim de manter o espírito sebástico vivo no pensamento do povo português.

As alternâncias de posicionamento político continuam no início do terceiro ato. Banqueiros, Padres e Nobreza “aguardam o triunfo da verdade a fim de abraçarem o partido da mesma” (CORREIA, 1969, p. 89). Quando entra “Floriana ou o amor que perde”, ela fornece provas em recitado de que Bonami é um impostor, o Juiz dá o veredicto de culpado e a “escumalha” toma a sua posição. Entretanto, ao saírem de cena, Banqueiros e Padres se encontram com uma massa de populares que dão outra versão do ocorrido. Desta vez, entra em cena “Floriana que é agora a Moura Huria ou o amor que salva”. Em dueto de recitado com Bonami-Rei, são fornecidas “provas” de que Bonami-Rei é inocente. “Na opinião pública triunfa o amor que salva” (CORREIA, 1969, p. 103).

Na cena seguinte, o Vice-Rei de Portugal, Cristóvão de Moura, está na posição de supliciador de Bonami-Rei, a fim de extrair-lhe a verdade. Nesta cena, Bonami admite a culpa enquanto é açoitado para, logo que o chicote para, tornar a se dizer D. Sebastião. Na cena seguinte, Filipe II demonstra total entendimento do plano de D. João de Castro e afirma tacitamente que Bonami-Rei deve morrer como D. Sebastião, para que, com ele, morra o Sebastianismo e a esperança de liberdade do povo português. Bonami-Rei é apresentado num pelourinho com os dizeres: “D. Sebastião, Rei dos Portugueses” — numa referência pouco disfarçada da inscrição afixada sobre a cruz de Cristo. Entretanto, o Povo torna à barafunda apresentada no início da peça, quando Bonami representava nos teatros de feira de Veneza. A única que ainda mantém alguma fé no homem é a prostituta Ju-Ju.

Quando as cortinas de “O Purgatório dos Comediantes” correm, é apresentado um cadafalso. Novamente, a inversão dos discursos e dos sentimentos é operada na peça e os populares, antes zombeteiros da posição de Bonami, demonstram preocupação com a morte do homem. D. João de Castro tenta sublimar o sentimento da população, a fim de manter vivo o Sebastianismo, desmontando a imagem cênica em que se encontra o ator. Após um discurso inflamado e também ambíguo de Bonami-Rei, “o carrasco baixa o cutelo” (CORREIA, 1969, p. 117) e a luz apaga.

Retorna a luz e “neste ponto da ação estamos no século XX” (CORREIA, 1969, p. 118) e estão em cena Ju-Ju e os representantes do povo português. Ju-Ju anuncia que D. Sebastião ainda vive, novamente numa analogia a Cristo, pois ela diz: “leve especiarias e unguentos para ungir o seu cadáver e não o achei no sepulcro onde o puseram” (CORREIA, 1969, p. 119). As personagens começam a se preparar para o seu regresso, ao que Belchior do Amaral, antes, Licenciado, e agora, Físico, vem anunciar que esta crença é despropositada perante a Ciência. Novamente, há a ameaça sobre sua integridade física, da qual desta vez foge. E os Populares, “companheiros da Liga Pró-Visitantes do Espaço” (CORREIA, 1969, p. 122), continuam a esperar a vinda de D. Sebastião,

subjugados sempre a um sistema, quer político, quer ideológico. Ao final, retornam as três Catadeiras de Piolhos:

O opressivo silêncio do mundo
explode na incrível visão.
Enquanto formos escravos de Filipe,
ovelhas seremos de D. Sebastião.
Quando deixará a vida que estiola
de inventar o inexistente
Rei que por isso consola?
Quando deixará o sonhar demais
de ser o perigo de viver de menos?
Oh, nunca, nunca teremos paz? (CORREIA, 1969, p. 123)

Na seção “Obras de Referência da Cultura Portuguesa” do jornal eletrônico do Centro Nacional de Cultura, Duarte Ivo Cruz analisa alguns aspectos proeminentes no texto de Natália Correia, os quais seguiremos, desdobrando-os. São eles: a origem do mito do falso D. Sebastião e os traços estilísticos do texto, no que tange à sua poeticidade e epicidade.

A PERSONAGEM D. SEBASTIÃO, OU A CRIAÇÃO DO MITO

O texto de Natália Correia se inscreve na vertente das releituras do Sebastianismo empreendidas no século XX, ressignificando o mito a fim de, direta ou indiretamente, falar do seu próprio tempo:

“Mito” literariamente glosado, e com larga tradição na história da cultura portuguesa, não surpreende que, em momentos de crise nacional, D. Sebastião e o impacto que a lenda sebástica teve no imaginário português ao longo dos tempos, tenha evidentes aproveitamentos dramáticos (BARATA, 1991, p. 357).

O texto de Correia vem justamente apresentando uma leitura que Barata (1991, p. 357) nomeia “como ‘fantasma providencial’ que urge desmistificar”.

Segundo Duarte Ivo Cruz, o falso D. Sebastião cotejado por Natália Correia para a composição do seu Bonami foi o calabrês

Marco Tulio Catizone. A posição da dramaturga acerca desta figura é clara — é um charlatão que foi envolvido pelo papel que representava. Entretanto, esta postura não é unânime. O autor Rui Martins² defende, a partir da junção de um mosaico de textos que vão desde a *Crônica de D. Sebastião*, de Frei Bernardo da Cruz, até três *Breves Pontifícios* dos Papas Clemente VIII, Paulo V e Urbano VIII para traçar a trajetória que teria seguido o rei Desejado de Portugal — trajetória esta que coincide com a de Marco Tulio Catizone. Enfim, a inautenticidade de Bonami vem em favor da crítica política que Correia pretende empreender.

Contudo, ainda em favor do andamento narrativo de seu texto e do paralelo que busca estabelecer com seu momento presente — evidenciado no epílogo —, a autora atribui a Bonami a profissão de ator e sua personificação com D. Sebastião a um enrijecimento da técnica atoral.

Natália Correia faz ambígua a própria relação entre Bonami e a personagem do rei D. Sebastião por ele representada:

Existirão papéis/personagens que estarão mais de acordo com os outros papéis que o ator/pessoa desempenha, estarão convergentes com seus valores e crenças, estarão mais próximos do conceito ou imagem que o ator faz e tem de si mesmo. A esses pode-se atribuir a condição de *egossintônicos*. Outros, ao contrário, mais incongruentes e distantes do que o ator conhece, imagina ou acredita sobre si mesmo, serão considerados *egodistônicos*. Existe ainda uma terceira possibilidade: é quando a máscara, de tão aderente e aderida, funde-se no rosto, quando o ator se mistura com o personagem ou quando a pessoa se confunde, se identifica de tal forma com o papel que acredita ser a própria personagem que representa (SALGUEIRO, 2011, p. 50).

² Texto disponível em <http://movv.blogspot.com.br/2005/09/as-duas-mortes-de-el-rei-dom-sebastio.html>, acessado a 18 de novembro de 2017.

A composição de Bonami leva a crer em sua mistura entre palco e vida. Décio de Almeida Prado (2007) resume que uma personagem de teatro é dada a conhecer pelo que ela diz de si, pelo que dizem dela e por suas ações. Já na primeira cena da peça, à entrada de Bonami e seu diálogo com D. João de Castro, temos vários indícios que apontam a uma tendência do ator a anexar os valores e crenças de seus personagens à vida:

Floriana (para D. João de Castro): Não lhe meta essas coisas na cabeça. Quando representamos “A Malvadez de Nero” convenceu-se que eu era a Agripina e se não me ponho a pau, arrancava-me as tripas. (CORREIA, 1969, p. 23).

Floriana lembra que Bonami é dado a estas confusões entre vida e obra, evocação que aqui pode ser feita ao texto *O paradoxo do comediante*, de Denis Diderot, o qual afirma, *grosso modo*, que o ator que interpreta o seu papel tecnicamente é mais bem-sucedido do que aquele que depende dos rompantes de sentimento. Isto porque, se é verdade que uma emoção real é mais viva e mais contagiante, ela não é constante, ou seja, não costuma aparecer toda vez que é conclamada.

Se pelo que Floriana fala de Bonami, sabemos que esta atitude é corriqueira nas suas performances — ou seja, que não é uma broma ou um golpe —, a própria fala do ator veneziano incorpora o espírito e o tom portugueses:

Bonami-Rei: Para os descrentes sou a saudade do passado, para os loucos sou a saudade do futuro. Como vês, não pertencem ao presente (CORREIA, 1969, p. 26).

Percebe-se, nesta fala, a indicação de que quem fala é “Bonami-Rei”, e não somente “Bonami”. Isto porque a autora, no seu papel de “narradora”, através das rubricas do texto, enuncia a transformação da personagem, que se funde com a ideia de D. Sebastião levada pela cena protagonizada no início da peça e pelo discurso de D. João de Castro:

A partir deste ponto, Bonami e D. Sebastião são uma e a mesma pessoa pelo que a autora, respeitando o arbítrio da

personagem, passará a denominá-la Bonami-Rei (CORREIA, 1969, p. 25).

O que acontece com Bonami no 1º ato é similar ao processo descrito por Salgueiro (2011, p. 49):

Caso o ator/pessoa e a personagem/papel se misturem seria como se a máscara (*persona*) se aderisse de tal forma no rosto do ator que ele não mais pudesse tirá-la e, na dimensão psicológica, seria como se a pessoa/ator reduzisse todas as suas possibilidades de ser a uma única dimensão, um único papel/função, aprisionado e fixado nele.

Entretanto, Correia não mantém este processo de esquizofrenia do ator que se confunde com a personagem ao longo de todo o texto, mas, pelo contrário, alterna os ciclos de lucidez e enlouquecimento da personagem. Ainda ambígua em sua relação entre rubrica e cena é o início do 2º ato, em que Bonami-Rei fala, “despindo perante o público a pele do rei que ameaça ser o algoz do ator” (CORREIA, 1969, p. 53):

Bonami-Rei: Veneráveis espectadores! Vejo-me na difícil situação de um ator em que o público acredita. Quando me apercebi dos riscos do papel, já estava metido numa boa enrascada. Tinham-me condenado às galés. Mas não estava tudo perdido. Entre o que eu queria ser e o que os outros faziam de mim, restava-me uma aberta para me escapar. D. João de Castro, essa teimosa personagem, seguira-me por terra desde Nápoles e contratara em Marselha, com o alguazil que ferrava os forçados, a minha evasão para quando aportássemos a Lisboa. Assim aconteceu. Mas aí de mim! a minha liberdade não era senão o truque de um autor pérfido que, para macaquear o Criador acha que deve matar aquilo a que dá vida. Apenas me evadi da galera caí nas mãos de um bando de patriotas fanáticos que me demonstraram a impossibilidade de ser eu a decidir a minha história. Não me resigno. Sou um pobre diabo. Bem me importam as injustiças deste mundo. Só quero viver. Não, ferozes espectadores! Não me lançarei no abismo dessa vossa goela escancarada para beber o meu sangue. Vou fugir. Porque não fazer disto uma farsa? (CORREIA, 1969, p. 53-54).

Pode-se dizer que Bonami recobra a lucidez de ser apenas um ator representando uma personagem, mas a associação de D. João de Castro como uma “teimosa personagem” faz com que se suponha uma inversão da alucinação, em que agora tudo é teatro. Este trecho, enunciado ao público, mas o considerando uma “súcia de esfomeados de nobres sentimentos” (CORREIA, 1969, p. 54), é uma tentativa de condução do público. Ao mesmo tempo que narra o caminho de Bonami de Veneza a Lisboa, cria-lhe empatia e aumenta o quioproquó³ iniciado por Alessandro em Veneza.

Tal procedimento é chamado de solilóquio ou *monólogo convencional*, como diz Alcides João de Barros (1985), e estabelece um franco diálogo com o público. Segundo Barros, há dois tipos de monólogos: o convencional e o autêntico. Por *monólogo autêntico* entende-se aquele momento em que a personagem está sozinha em cena e lhe acomete um fluxo de pensamento, tal qual de fato ocorre na vida real. A diferença da vida com o palco é, enquanto vivente, o indivíduo normal não carece de nenhuma lógica além da sua própria rede de analogias, havendo a possibilidade do monólogo apenas mental, sem a externalização pela palavra. Já ao monólogo encenado é necessária alguma lógica, pois ele, assim como qualquer coisa colocada em cena, precisa ser entendida e interpretado pela audiência. “O espectador sabe que teatro é representação. [...] Por mais que [o monólogo] se aproxime da realidade, na forma, no conteúdo, na entonação da voz, é sempre ficção” (BARROS, 1985, p. 42). Tocando o público pelo viés emocional, através de uma aproximação com o gênero lírico, o monólogo autêntico suspende a necessidade racional da verossimilhança.

O *monólogo convencional*, ao contrário, é puramente racional. Sua artificialidade distancia o público de uma ligação empática com a peça, sendo instigado ao entendimento intelectual da mesma.

³ “Equívoco que faz com que se tome uma *personagem* ou coisa por outra. [...] é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas” (PAVIS, 2008, p. 319).

Entendemos, assim, por monólogo convencional a fala que uma personagem, aparentemente, não dirige a nenhum receptor, e através da qual transmite ao público um comentário ou uma informação sobre qualquer elemento da ação. Essa fala, em nossa opinião, é destituída de colorido poético e tem função bem definida e objetiva: evita que o público se confunda quanto ao andamento da intriga (BARROS, 1985, p. 52-53).

Este monólogo emitido por Bonami-Rei, portanto, situa-se a meio de caminho entre um monólogo autêntico e um convencional, porque, ao mesmo tempo que é racional e informa os acontecimentos, também gera empatia pelo fluxo de pensamento da personagem. Entretanto, suas referências metateatrais lhe atribuirão ainda outra função, a ser discutida no tópico seguinte.

O grande quiproquó de trocas entre Bonami-Rei lúcido e confuso chega ao seu ápice na cena em que Cristóvão de Moura tortura o ator para extrair dele a afirmação de que é um impostor:

Possesso de ira, [Cristóvão de Moura] chicoteia ferozmente Bonami-Rei.

Bonami-Rei: Basta! Basta! Confesso que sou um ator e protesto contra o estilo sofredor desta personagem!

Cristóvão de Moura (dispondo-se a abandonar a tortura): Vitória! O celerado despeja o saco. Estou livre.

Bonami-Rei (recobrando a coragem): Livre? Isso é o que tu julgas. Tenho um compromisso com a eternidade. Ajoelha-te! Sou o teu Rei.

[...]

O ritmo da tortura torna-se frenético e Bonami-Rei afirma-se e nega-se D. Sebastião conforme o azorrague lhe dilacera as costas ou é levantado para de novo o atingir (CORREIA, 1969, p. 105-107).

Ser ator é lidar com as máscaras e as infindas possibilidades de ambiguidades e quiproquós suscitados pelo jogo cênico inerente à figura. A metateatralidade inerente ao recurso, como define Pavis (2008, p. 240), reza que “não é necessário que esses elementos

teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada”. O teórico espanhol Alfredo Hermenegildo (1995)⁴ divide a metateatralidade⁵ em duas formas diversas: o *teatro en el teatro* (teatro no teatro, TnT) e o *teatro sobre el teatro* (teatro sobre o teatro, TsT). Esta última trata de uma cena representada, cujo mote seja uma reflexão acerca do *fazer teatral*, e se assimila ao que Patrice Pavis (2008, p. 385-386) chama de *teatro dentro do teatro*.

Mas Correia, em *O Encoberto*, vai além e, de fato, trabalha com a ideia de representação, de peça teatral inserida na peça, compondo um “teatro dentro do teatro”. O conceito geral de Pavis quanto ao teatro dentro do teatro é aplicável a ambas as formas propostas por Hermenegildo: “tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (PAVIS, 2008, p. 385). Entretanto, no desenrolar do verbete, o crítico francês dá a entender que esta representação deve estar explícita, como a companhia de atores que chega ao castelo de *Hamlet* ou a apresentação da peça de Kostia, em *A gaivota*. Isso porque o recurso do *teatro sobre o teatro* apresenta uma espécie de “estranhamento”⁶,

⁴ Teoria explicitada no livro *Juegos dramáticos de la locura festiva*, em que o autor explora uma leitura crítica dos textos dramáticos do Século de Ouro espanhol a partir do conceito de *carnevalização* de Mikhail Bakhtin. Por extrapolar o escopo deste trabalho, manter-nos-emos centrados apenas no que tange à metaliterariedade tratada pelo autor como uma das funções das falas das personagens em um texto dramático.

⁵ Dentre as funções identificadas por Hermenegildo para as falas dos textos dramáticos está a *función metaliteraria*. Mais acerca da teoria do crítico espanhol será visto a seguir.

⁶ Não confundir com o “estranhamento” trazido à baila por Bertolt Brecht no século XX. O estranhamento, aqui, opera como o recurso do *teatro sobre o teatro* que aponta para uma reflexão estética amalgamada à emoção da cena e, por vezes, motor e ferramenta para a potencialização

uma vez que afasta o espectador da ilusão teatral⁷. Tratamos, aqui, do início da peça, em que é apresentada a encenação de uma peça de fato, seu discurso acerca da sua composição mimeticamente *online* e, até, a confusão do nosso protagonista entre a sua máscara e a máscara da sua personagem.

Já o efeito de *teatro en el teatro* é mais complexo, porque a metateatralidade está inserida na situação dramática das personagens, gerando um efeito de *mise-en-abyme*: “el TeT es la inclusión de una obra (engastada) dentro de otra (marco) bajo la mirada de un espectador perteneciente a esta última”. (HERMENEGILDO, 1995, p. 132).

O *teatro en el teatro* ocupa espaço e tempo definidos e limitados no todo da obra, assinalados por meio de alguns mecanismos dramáticos, como didascálias implícitas e explícitas⁸, um novo programa dramático anunciado, e as personagens assumem, consciente ou inconscientemente, uma segunda máscara, que lhes é

desta emoção. O recurso de “estranhamento” brechtiano também será objeto de composição da peça de Natália Correia.

⁷ “O emprego desta forma [teatro dentro do teatro] corresponde às mais diversas necessidades, mas sempre implica uma reflexão e uma manipulação da *ilusão*. Mostrando, em cena, atores dedicando-se a interpretar a comédia, o dramaturgo implica o espectador ‘externo’ num papel de espectador da peça interna e restabelece, assim, sua verdadeira situação: a de estar no teatro e de apenas assistir a uma função. Graças a esse desdobramento da teatralidade, o nível externo adquire um estatuto de realidade ampliada: a ilusão da ilusão passa a ser realidade” (PAVIS, 2008, p. 386).

⁸ “Unas y otras [didascalias implícitas y explícitas] determinan las condiciones de la enunciación, sea ésta escénica o imaginaria – pensemos en el posible lector –, y tienen, como mensaje, dichas condiciones y circunstancias de la enunciación. La doble función de las didascalias de todo género – modificar el sentido del diálogo y constituir mensajes autónomos [UBERSFELD] – obliga a hacer una evaluación de este estrato textual como elemento conformador del acto escénico.” (HERMENEGILDO, 1995, p. 30-31).

atribuída de acordo com suas novas funções na trama⁹. Este é o caso da atuação de Bonami, orquestrada por D. João de Castro.

As novas funções que as personagens assumem no jogo teatral que se estabelece na situação representada podem ser de duas instâncias: *mirante/mirado* e *omnisciente/nesciente*. A personagem é *omnisciente* se ela tem consciência do novo jogo que foi estabelecido, assume sua condição teatral, fingida, pois tem conhecimento da nova situação em que está inserida. O contrário é a personagem *nesciente*, que ainda está agindo como se estivesse na situação anterior e desconhece o papel assumido na nova situação. Toda situação de *teatro en el teatro* é construída a partir da oposição *omnisciente/nesciente*. Quando a personagem *nesciente* toma consciência da situação, ela se desfaz.

Seja a personagem *omnisciente* ou *nesciente*, ela pode ser também *mirante* ou *mirado* de acordo com a posição que ocupa dentro da situação. Na ação desta representação dentro da representação, há os agentes ativos e passivos. As personagens *miradas* são aquelas que conservam as mesmas funções da *comedia/marco* durante a cena do *teatro en el teatro*. Já as personagens *mirantes* são aquelas que mudam de função na *comedia/engastada*, fazendo papel de “espectador” da ação desenvolvida:

La diferencia entre los dos tipos de mirantes [nesciente y omnisciente] es fundamental para que funcione la representación como engaño. Si el nesciente, el ignorante, pasa a la categoría de omnisciente, el engaño se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del engaño ha surtido efecto (HERMENEGILDO, 1995, p. 167).

⁹ “Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales – kinésica y proxémica – que llevarán a cabo, etc...” (HERMENEGILDO, 1995, p. 25).

Se as personagens *mirantes* se tornam os espectadores da situação dramática, o público do espetáculo seria um *mirante supremo* ou *archimirante*, uma vez que tem conhecimento de todas as estâncias do *engaño* que está sendo construído em cena, como deixa claro o excerto:

En esa gran convención que es el teatro, el TeT deja al descubierto sus entresijos más profundos y permite, con gran facilidad, el traspasar la línea fingida que separa al público de la escena. En el fondo, la eliminación de la frontera separadora es un signo evidente del carácter denegador inherente a toda experiencia teatral. Es decir, la escena es el lugar de una ilusión de identificación por parte del espectador, pero al mismo tiempo es un conjunto de signos que denuncia el engaño de tal ilusión y señala su carácter ficticio, no real” (HERMENEGILDO, 1995, p. 264).

Assim, na peça de Natália Correia, temos um intrincado jogo de *teatro en el teatro*, mais complexo e com mais facetas do que aquelas previstas para o teatro aurissecular espanhol. D. João de Castro, que inicialmente parece ser um brinquedo nas mãos de Alessandro e Bonami, acaba por reverter o jogo e manipular o ator a seu bel prazer. Da mesma forma, Cristóvão de Moura, vice-rei de Portugal e apoiador da coroa espanhola, se deixa enganar e não consegue entrar no jogo dos impostores — ao contrário de D. Filipe II, que não apenas reconhece o jogo, tornando-se *mirante* e *omnisciente* à distância, como também à distância manipula o jogo. Sempre *mirado* e sempre *nesciente* é o povo ou multidão, alheio às decisões dos chefes de Estado, da Igreja, do Capital, da Nobreza ou mesmo dos impostores.

Um dos principais mecanismos de inserção do *teatro en el teatro* é o *disfarce* ou *travestimento*. Já Pavis (2008, p. 104) afirma que “o disfarce ‘superteatraliza’ o jogo dramático, que já se baseia na noção de papel e de personagem que travestem o ator, mostrando deste modo não apenas a cena, mas também o olhar dirigido à cena”. No palco, o ator se “disfarça” em outro. No jogo de disfarces e travestimentos dentro do teatro, a personagem, “disfarçada” como

outra estabelece o jogo teatral na situação dramática, que é, por sua vez, evidenciado ao espectador, *archimirante* da cena.

As vestimentas são particularmente importantes no teatro ibérico do período, pois elas denotam a que classe social, profissão, localidade ou tipo a personagem pertence.¹⁰ No caso de *O Encoberto*, que utiliza de todos os meios possíveis para ironizar e parodiar a situação, seja a passada, seiscentista, seja a presente, ditatorial, as vestimentas são inesperadas, como, por exemplo, quando o povo espera a chegada de D. Sebastião no cais de Belém e este chega:

(A proa de uma galera emerge fantasmagoricamente da névoa na Esquerda, ao fundo. Vestido de forçado, Bonami-Rei está amarrado no mastro da proa. Acabado o recitativo, o Povo volta-se para a galera e dá com o decepcionante espetáculo.)

3ª *Mulher*: Horror! Horror!

3º *Homem*: Esta triste escória das galés não pode ser D. Sebastião.

Todos: Que desgraça! Que desgraça!

1ª *Mulher*: Eram ovos de víbora os sonhos que chocamos.

Todos: Maldição! Maldição!

(CORREIA, 1969, p. 47-48, [grifo nosso])

A quebra da expectativa construída na cena, e planeada por D. Filipe II (“Faz com que esta expectativa atinja o delírio”: 37), é patente na imagem suscitada e na fala subsequente das personagens

¹⁰ “El vestuario es uno de los elementos escénicos mejor desarrollados y codificados, dentro de la representación de una comedia, ya que sirve para definir una gran variedad de personajes gracias a la vestimenta característica de diversos oficios y profesiones (aguador, albañil, alcaide, astrólogo, etc.), en virtud de su condición social (villano, bandolero, eclesiástico, estudiante, soldado, etc.) o de su procedencia geográfica. El vestuario sirve incluso para definir subgéneros cómicos, como el de la comedia de ‘capa y espada’. También sirve para indicar la localización de una escena cuando los personajes salen vestidos ‘de noche’ o ‘de camino’, como especifican las acotaciones con frecuencia” (GÓMEZ, 2002, p. 236-237).

do povo. Entretanto, a própria construção da resolução de Filipe em deixar o povo ter esperanças já é prenhe desta quebra, pois, descontextualizada, não condiz com a personagem construída até então no texto. Além do mais, é notório que o calabrês que se fez passar por D. Sebastião em Veneza não chegou a Portugal, ou seja, esta resolução tendia ao desapontamento do Povo.

O final de Bonami-Rei parece evocar o Rei da Ericeira. Mateus Álvares, diferentemente de Marco Tulio Catizone, esteve em Portugal e interagiu com “seus súditos”. A figura, pronta para morrer no cadafalso, grita bem alto:

Estais livres, portugueses! Olhai bem para mim, não sou D. Sebastião, mas sou um homem bom, um bom português que vos libertou do jugo castelhano. Agora sois livres, escolhei e proclamai rei quem quiserdes!” (apud NOGUEIRA, 2012, p. 12).

POETICIDADE COMO MECANISMO EPICIZANTE

Se o mecanismo cênico anteriormente descrito evidencia a teatralidade proposta por Natália Correia, em sentido contrário, as rubricas da autora evidenciam sua verve lírica. As didascálias, também chamadas de rubricas ou indicações cênicas, são as “instruções dadas pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático” (PAVIS, 2008, p. 96). Entretanto, elas podem dizer mais do que simplesmente uma marcação de cena. Tanto as falas quanto as didascálias incluem uma concepção cênica do espetáculo em germen — que pode ou não ser corroborada pelo encenador e pelos atores. Ingarden já diz que há uma retroalimentação entre os textos-fala e os textos-didascália para a produção do sentido total do texto dramático, quando lhe falta a representação.

A expressão *texto espetacular*, trabalhada por Aurelio González e seus alunos no livro *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro* (1997), refere-se a uma visão do texto dramático pelo viés da dupla *textualidade*, na qual a leitura dramática não se dá apenas no âmbito do texto escrito, mas também pode ser retirada da

dramaturgia a partir de comentários relativos à encenação da peça. Tanto didascálias explícitas quanto implícitas, ou seja, inseridas no discurso da personagem, podem representar o texto espetacular. O texto espetacular está no que se ouve, se vê ou se diz da personagem e pode ocorrer em quatro níveis: *simbólico*, com a abstração ou materialização de um atributo (para personagens) ou motivo (para tema ou ideologia); *articulador*, como ligação de uma exposição e seu desenvolvimento; *espetacular*, de caráter decorativo, explica, descreve e evoca, mas sem ajudar no desenvolvimento do enredo; *totalizador*, como metalinguagem.

Algumas rubricas de Correia se inscrevem no âmbito simbólico, pois abstraem aquilo que, em cena, deve ser materializado. Neste sentido, a autora elabora textos que, em teoria, não iriam à cena, mas que se constituem enquanto linguagem poética digna das mais belas falas do teatro português. Podemos pensar que se, por um lado, há uma transferência da possível poeticidade do gesto, da luz, enfim, da encenação para as didascálias, por outro, o espetáculo perde, ao deixar de lado, ou melhor, ao tentar converter tais indicações em cena. Isto porque, indiferente de quão subjetiva seja a cena criada para representar estas rubricas, elas ainda serão *uma leitura* dentre a multiplicidade de sentidos que o texto tem. Tragamos à baila três exemplos de didascálias cenicamente pujantes:

Filipe II troca correspondência com o Vice-Rei de Portugal, Cristóvão de Moura que, perante a notícia de que D. Sebastião está vivo, conhece as aflições do poder que premeia a traição. Apenas Filipe II pronuncia seu nome, o Vice-Rei entra pela Direita, mantendo-se à distância de Filipe (CORREIA, 1969, p. 35).

O povo de Lisboa delira com a notícia do regresso de D. Sebastião em cujo nome as rezas da oprimida manada, mantêm viva a saudade de serem pessoas (CORREIA, 1969, p. 37).

No proscênio, três Catadeiras de Piolhos, desbastam a cabeça de três imundas crianças. No seu filosófico alheamento do entusiasmo pela vinda do Encoberto, leia-se a conclusão realista de que aconteça o que acontecer, o mundo

está coberto de piolhos. *O Povo repete, em coro, o fim da estrofe que cantou no escuro* (CORREIA, 1969, p. 38).

Os três excertos acima, colhidos apenas no 1º ato da peça, são elucidativos da condição poética da escrita de Natália Correia, mesmo nas rubricas.¹¹ Note-se que, na primeira rubrica, há uma indicação acerca da personagem do Vice-Rei que não tem condições de ser emitida apenas pela gestualidade do ator. O ator pode aparentar “apreensão” ou “aflição” de diferentes formas, mas lhe é impossível, apenas emitindo o texto para ele designado após a rubrica, expressar que “conhece as aflições do poder que premeia a traição”.

Da mesma forma, a bela metáfora construída acerca do povo de Lisboa. Esta didascália, de alto valor crítico do momento histórico retratado — e de grande possibilidade interpretativa no momento da escrita da peça —, pode ser representada de diversas maneiras com os atores que o encenador dispõe nesta cena. Entretanto, nenhuma delas manterá a multiplicidade de interpretações e a beleza poética alcançadas pelo texto de Correia.

Já a terceira didascália transcrita quer que “leia-se a conclusão” no alheamento das três Catadeiras de Piolhos. Embora esta rubrica seja mais objetiva em seu intento, sem a ambiguidade das figuras utilizadas nas anteriormente analisadas, também é de difícil execução cênica, uma vez que pressupõe o entendimento do espectador acerca de uma imagem poética abstrata: “aconteça o que acontecer, o mundo está coberto de piolhos”.

Se este tipo de didascália, mais poética que propriamente elucidativa, já causa uma série de “problemas” em um texto que visa a cena, a liberdade de escrita tomada pela autora, contra uma série de

¹¹ O uso das didascálias extrapolando a mera indicação cênica nos faz lembrar a dramaturgia de Nelson Rodrigues, acerca da qual fala Luiz Sugimoto: “Mas Nelson Rodrigues vai além do recurso habitual da didascália, pois usa recursos altamente literários em suas rubricas, favorecendo a leitura do texto dramático” (“Tragédias cariocas”. *Jornal da UNICAMP*, 17 a 23 de outubro de 2005, p. 12).

convenções engessadas da escrita dramática, vai mais longe. Relembremos, por exemplo, o momento em que Bonami assume a figura de D. Sebastião:

A partir deste ponto, Bonami e D. Sebastião são uma e a mesma pessoa pelo que a autora, respeitando o arbítrio da personagem, passará a denominá-la Bonami-Rei (CORREIA, 1969, p. 25).

O diálogo estabelecido entre autora e leitor é virtualmente impossível de se colocar em cena, uma vez que Correia trata apenas de elementos didascálicos, pois nem a rubrica, nem a indicação do nome da personagem aparecem efetivamente em cena. A dupla textualidade, aqui, adquire ares de dois textos diferentes, um feito para a representação e outro que busca completar o efeito cênico faltante num texto “esburacado” (cf. Ingarden, 1979), tornando-o uma obra de arte que movimenta literariamente a imaginação.

Importante se faz ressaltar que, em nenhum momento, buscamos valorar o texto dramático ou a encenação. Como afirma Ramos (1999, p. 15), “o estudo do teatro através das rubricas não valoriza o espetáculo contra o texto literário, nem, ao contrário, prioriza a literatura dramática, mas foca nas relações e eventuais tensões entre estes dois níveis do processo teatral”. Nossa intenção é evidenciar esta tensão como “tensão criadora”, pois é geradora de novas e inovadoras formas de lidar com a cena.

Já no 2º ato, quando do encontro entre o Vice-Rei Cristóvão de Moura e os representantes da nobreza portuguesa, há a seguinte indicação:

Em nome da Nobreza, a Condessa, o Marquês e o Duque, vêm responsabilizar o Vice-Rei pela demora da execução do prisioneiro, bandeira do apetite da canalha num país onde a modéstia econômica não permite que todos saciem a fome. Perfilados, os três falam com grande empertigamento, enquanto Cristóvão de Moura passeia numa grande agitação (CORREIA, 1969, p. 71).

Também esta inserção, desnecessária do ponto de vista de indicação cênica, apresenta um ponto importante no texto de Natália

Correia: a crítica social. Perceba-se que é um texto que inicialmente não irá à cena, não justificando, portanto, a proibição da representação da peça — muito embora ele tenha sido lido pelo censor e, como efeito buscado pela autora, tenha suscitado sua imaginação. Portanto, ao lermos a carta que Natália Correia escreve a Marcelo Caetano, pedindo a revisão do impedimento da representação da peça, não se trata mais do que retórica a afirmação feita:

Assombrou-me, por isso mesmo, que uma peça que contém valores puramente espiritualistas, *isentas de toda e qualquer ideologia política*, pudesse incorrer no desagrado da Censura; e verifiquei assim que essa Censura não estava então culturalmente preparada para entender o conteúdo desta minha obra (CORREIA apud SANT’ANNA, 2009, p. 12, [grifo nosso]).

Intemporalmente, a autora está falando do Portugal filipino, mas também de seu próprio momento histórico, se não tacitamente, pela própria estrutura sintática empregada.

O que mantém uma certa unidade nas didascálias de Natália Correia é o seu tom oscilante entre a poeticidade e a narratividade ou, porque não dizer, as qualidades de uma prosa poética que lhe são intrínsecas à escrita — e, a contar por um sem número de estudiosos da Literatura Portuguesa, poeticidade esta inscrita na literatura e no povo português.

O teor poético-narrativo das didascálias de Correia pode ser visto nas aberturas dos 2º e 3º atos, respectivamente. Iniciemos pela ordem:

Evadido da galé por intervenção dos seus partidários, o suposto ou verdadeiro D. Sebastião está na montanha onde opera o quartel general dos guerrilheiros. É a altura do ator reccar ser ultrapassado pelo papel cujos rigores lhe revelam os perigos do gênio. Bonami-Rei julga, portanto, oportuno precaver-se contra os efeitos autodestrutivos da sua arte, despindo perante o público a pele do rei que ameaça ser o algoz do ator. Para esse fim, dirige-se aos espectadores (CORREIA, 1969, p. 53).

Esta, conquanto seja uma rubrica com reverberação na fala posterior da personagem, é também um texto pertencente à esfera dos textos narrativos, pois descreve as intenções da personagem — algo que, usualmente no teatro, é percebido a partir das próprias falas.

Já a rubrica do 3º ato é narrativa pois, inclusive, antecipa os acontecimentos deste ato:

São julgados os acontecimentos e a verdade é como ambas as partes a veem. A Delegação de Nobres esclarece os Padres e os Banqueiros que aguardam o triunfo da verdade a fim de abraçarem o partido da mesma. O encontro dá-se algures, numa rua de Lisboa. No fundo, à Esquerda, “O Purgatório dos Comediantes” com as cortinas fechadas (CORREIA, 1969, p. 89).

Este traço estilístico épico-narrativo evoca os títulos de cenas preconizados por Bertolt Brecht como recurso de *estranhamento* do público. Este recurso cênico visa o afastamento do público da emoção da cena com a finalidade de refletir acerca dos temas apresentados. Embora já existisse a possibilidade na narratividade da cena desde o teatro grego, a inovação que Brecht traz para o teatro do século XX é utilizar este recurso com a intenção de “fazer o público pensar”.

Poeticamente elaborada ou diretamente descrita, estas formas narrativas, na altura de sua escrita e possível representação — proibida, entretanto, pela Censura — poderiam se utilizar da forma brechtiana para serem inseridas na cena, sem desprestígio desta. Algumas atitudes e formas representacionais são marcas do Teatro Épico, mas acima de tudo, já dizia Anatol Rosenfeld (1965, p. 155), acerca do teatro brechtiano, que “distanciar é ver em termos históricos”. Com “distanciar”, quer-se afastar o público de coisas que lhe são familiares pelo hábito e convencê-lo da necessidade de uma intervenção transformadora.

Pode-se perceber a busca, ou as intersecções com a poética cênica brechtiana através dos recursos literários empregados ao texto e à cena, como uma atitude narrativa geral da peça — em que não

sabemos ao certo quem representa e quem é enganado. Esta, sempre aglutinada à ironia que Rosenfeld sugere como exemplo a relação entre um grande acontecimento histórico e os prejuízos miúdos do indivíduo insignificante. Neste sentido, o Povo vem muito bem representado na peça. Mais do que isso, Correia sugere uma tomada de consciência do povo. Ao final, ambigualmente o Povo toma uma atitude que, entretanto, pode ser uma atitude maquinada — como o foi Bonami-Rei por D. João de Castro e por Filipe II.

Importante perceber que, na teoria brechtiana, a ideia é explicar e orientar seu público. Não há uma moral inscrita tacitamente nas melhores e mais eficientes peças épicas ou didáticas de Bertolt Brecht, mas há uma atitude de *enlightment*, de iluminação para uma tomada de decisão. Natália Correia, entretanto, como ainda afirma Ana Bárbara Pedrosa (2016, s/p.), é devedora também de outras estéticas teatrais em boga no momento, como o teatro do absurdo:

É por isso que o facto de ter dito ‘Pois fica sabendo que somos quem supomos ser’ (CORREIA, 1969, p. 85) anula a verdade enquanto fidelidade aos factos: as pessoas, como as personagens, são quem crêem ser e é tendo estas crenças por base que as interpretações irão nascer, também estas sendo dirigidas para o que for mais conveniente aos interpretantes. A ideia de verdade, assim, ou será inútil ou inexistente.

A utilização do absurdo permite que se misture mais eficazmente a realidade com a ficção. Aliás, a autora, ainda que se tenha tentado afastar das conotações com o surrealismo, recupera-o nesta peça para ridiculizar o espírito messiânico (MARINHO, 2003, p. 36) e, entenda-se, são ridicularizados símbolos de esperança, que são apresentados na peça como forma de endrominar ou acalmar os intentos de um povo.

Embora com teor e recursos eminentemente mais brechtiano, *O Encoberto* não se mostra propriamente inclinado a “orientar e explicar”, mas, quer no conflito interno de Bonami-Rei, quer no conflito estrutura realidade-peça, há um certo sentido de desorientação perante uma realidade tornada estranha e

imperscrutável — cujo espelho se faz no Povo, quando a ação da peça se transporta para o século XX.

Entretanto, nenhum traço estilístico épico, utilizado ou não como recurso brechtianamente epicizante, é mais patente no texto de Correia do que a literarização da cena. Esta pode ser realizada a partir de inúmeros recursos visuais, desde a atribuição de títulos às cenas, passando pela utilização de cartazes ou até mesmo projeções de textos sobre o cenário. Rosenfeld (1965) afirma que a utilização de cantores e coros, através dos quais o autor se dirige diretamente ao público, neutralizaria a força encantatória da encenação ilusionista.

Evidentemente, falamos das três Catadeiras de Piolhos, que interrompem a cena num canto explicitamente narrativo, quer do que ocorreu ou vai ocorrer em cena, quer do que ocorreu fora dela. Mas também estamos falando das canções cantadas em cena, das narrativas versificadas de Floriana no 3º ato e mesmo a cena entre o Capitão e Ju-Ju, os Guerrilheiros e as Vivandeiras, na segunda cena do 2º ato, quando “cantam um hino da Resistência” (CORREIA, 1969, p. 57).

Por fim, temos a complicadíssima rubrica segunda grande rubrica da peça, que introduz Alessandro e D. João de Castro à cena. Embora grande parte dela enuncie entradas e saídas de cena e, ainda numa narratividade comum ao gênero dramático, a descrição das personagens que se apresentam, note-se o tom limítrofe do texto:

O emigrado português D. João de Castro vem à Corte-Contarina onde, segundo as informações do veneziano Alessandro, poderá encontrar D. Sebastião que para os maus patriotas é um cadáver, enquanto que para os que se opõem à ocupação estrangeira, continua vivo e não está longe o dia em que virá reivindicar a sua coroa. D. João de Castro é um homem pálido com algo de místico e distante. Tem uma barba negra que contrasta com a sua palidez seráfica. Pode ver-se nele a caricatura do idealista. Alessandro é um vadio palavroso e obviamente trapaceiro. Entram pela Direita e dialogam no proscênio. Floriana desapareceu por detrás das

cortinas e o público que enche a praça distribui-se em grupos (CORREIA, 1969, p. 14).

De quem seria a opinião claramente sebastica contida na rubrica? Uma vez que não é clara a figura do narrador num texto dramático convencional, seria a voz da autora? Seria apenas a continuação da opinião de D. João de Castro, com a qual coincide? Os jogos sintáticos de Natália Correia, já vistos na carta escrita a Marcelo Caetano, permeia toda a construção dramática de *O Encoberto*, encobrendo seu sentido político-ideológico.

Desta sumária discussão perante a pujança do texto de Natália Correia, saímos com a percepção da possibilidade de penetrar seus meandros, descobrir seus sentidos e vasculhar esta escrita tão polissêmica. Natália Correia é uma autora que acrescenta ao rol da literatura dramática portuguesa, com *O Encoberto*, um texto de qualidades estéticas inquestionáveis, em diálogo com o seu momento histórico e com o Grande Tempo, pois nos traz ainda hoje uma interpretação atual e contundente. Na carta a Caetano, ao falar da liberdade almejada pela criação dramatúrgica, evoca o nome de Shakespeare. Se não uma estrela destoante, como o foi Shakespeare, Natália Correia merece o lugar ao lado dos grandes dramaturgos de sua geração.

REFERÊNCIAS

BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BARROS, Alcides João de. *O monólogo teatral*. [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo. São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 1985.

CORREIA, Natália. *O Encoberto*. Alfragide: Galeria Panorama, 1969.

CRUZ, Duarte Ivo. “O Encoberto”, de Natália Correia”. *E-Cultura.pt*. Centro Nacional de Cultura. Disponível em <http://www.e-cultura.sapo.pt/artigo/19999>, acessado em 18/11/2017.

- GÓMEZ, Jesús. “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- GONZÁLEZ, Aurelio, ed. *Texto e representación en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio del México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1997.
- HERMENEGILDO, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo, 1995.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária* (1965). Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2ª. edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.
- NOGUEIRA, Francisco Miguel. “Mateus Álvares – o falso D. Sebastião”. *A União*, sessão História, 06 de junho de 2012.
- OLIVEIRA, Vítor Amaral de. *Sebástica: bibliografia geral sobre D. Sebastião*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 2002.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro* Tradução de Jacó Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEDROSA, Ana Bárbara. “O Encoberto: o pessimismo de que se imbuí um símbolo da esperança”. *Revista LitCult*, v. 12, 2º semestre, 2016.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. (Org.) Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.
- PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 11ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Buriiti, 1965.
- SALGUEIRO, José Estevam. “Ideias do teatro na formação da ideia de pessoa”. In: SPINK, Mary Jane P.; FIGUEIREDO, Pedro; BRASILINO, Jullyane (orgs.). *Psicologia social e personalidade*. Rio de Janeiro: ABRAPSO, 2001, p. 41-58.
- SANT’ANNA, Mônica. “A censura à escrita feminina em Portugal, à maneira de ilustração: Judith Teixeira, Natália Correia E Maria Teresa Horta”. *Labirintos*, n. 6, ago-dez/2009.

SUGIMOTO, Luiz. “Tragédias cariocas”. *Jornal da UNICAMP*, 17 a 23 de outubro de 2005, p. 12.

A VOZ E O EMPODERAMENTO DE CONCEIÇÃO EVARISTO: *POR UMA POÉTICA AFRO-BRASILEIRA*

Silvana Rodrigues Quintilhano

Carla Kühlewein

A DESCOLONIZAÇÃO NA SOCIEDADE BRASILEIRA: *ASPECTOS INTRODUTÓRIOS*

Segundo Bosi (1994), a história cultural brasileira é marcada por um “complexo colonial de vida e pensamento”, pois, durante o processo de colonização, o Brasil submete-se a uma tentativa de apagamento de sua cultura, perde sua língua, seu sistema do sagrado e recebe em troca o substituto europeu, o que Santiago (1978) considera como o renascimento colonialista. Ou seja, pelo extermínio dos traços originais brasileiros, pelo esquecimento das suas origens, o fenômeno da duplicação da cultura europeia se estabelece como única regra de civilização. Renascer a partir da cultura patriarcal dos europeus, disseminada pelo cristianismo, resultou na invisibilidade histórica dos colonizados.

Essa consolidação do discurso hegemônico do colonizador, para Gramsci (BONNICI, 2000), é a dominação consentida, o método pelo qual os dominadores conseguiam oprimir os subalternos através de uma aprovação aparente dessas mesmas classes sociais, especialmente pela cultura.

Nesse contexto de colonização, o tráfico de escravos tornou-se a principal atividade econômica dos europeus. Conforme ressalta André (2008, p. 33) “a escravidão foi uma instituição universal, vista como uma tradição que todos estavam habituados e, era tida como parte essencial da vida sócio-econômica das comunidades”. E, o escravo negro foi a mão-de-obra exclusiva, desde os primórdios da colonização, tornando-se resultado de opressão, exploração, humilhação e tortura; não tendo direitos, apenas deveres designados pelos senhores.

No que tange a mulher negra, fora “duplamente colonizada”: primeiro por pertencer a um povo que durante séculos esteve na condição de colonizado; segundo por estar numa sociedade patriarcalista, submetendo-se aos padrões e ordens dos homens. Portanto, a mulher negra foi explorada, oprimida e principalmente dessexualizada. Rainhas perderam suas linhagens, passando a ser reconhecidas apenas como escravos. Legadas à inferioridade e à irracionalidade, foram despojadas de seus valores, de suas crenças, de suas tradições, enfim da sua cultura.

Após a independência política, em 1822, o Brasil inicia o lento processo de “descolonização da mente” numa progressão gradual de conscientização nacional. Esse é um processo de desmascaramento e de demolição do poder colonial em todos os seus aspectos. O que antes era objeto passa a ser sujeito de sua história. Fanon e Ngugi (BONNICI, 2000) explicam que o colonizado só fala quando se transforma num ser politicamente consciente, que enfrenta o opressor. Essa autonomia do sujeito possibilita-lhe revidar e contrapor-se ao poder colonial.

Nesse sentido, a história do negro na sociedade brasileira passa a ser revista, como a chamada Lei Áurea que fora apresentada a sociedade como um mito. Ao contrário da ideia de magnitude da princesa Isabel, a Lei foi aprovada pelo parlamento porque no momento era a única alternativa frente às intenções revolucionárias que iniciavam profundas crises institucionais. Em relação ao mundo todo, o sistema escravista no Brasil foi o último a ser suprido chegando até 1888, quando todo o seu potencial como regime de produção encontrava-se dissipado.

Parafraseando André (2008), abolida a escravidão e proclamada a República, os detentores do poder necessitavam barrar uma possível ascensão dos negros e de seus descendentes, ainda que fosse limitada, tanto no que diz respeito aos níveis hierárquicos quanto à representatividade social. Então, o negro foi renomeado com os mesmos predicados de antes, agora revisitados com ênfase: preguiçoso, vadio, criminoso, alcoólatra, desgarrado, macumbeiro, assinalado negativamente a sua situação social. Em contraposição, os

negros, em grande número, representavam a selvageria, o baixo nível porque eram portadores de práticas africanas, como se pode exemplificar nas perseguições aos candomblés, as práticas de samba-de-roda e da capoeira, manifestações herdadas da “África selvagem”.

a onda negra, imagem racista presente nos debates sobre a abolição da escravidão e a imaginação europeia ao longo dos anos 1870 e 1880, designava todos aqueles — escravos e pobres livres — cujas marcas físicas de ascendência africana os denunciassem como “uma raça” inferior e perigosa para os destinos da civilização e do progresso capitalista (AZEVEDO Apud ANDRÉ, 2008, p. 143).

Nessas sociedades pós-coloniais, o sujeito e o objeto pertenciam a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. E, sob este aspecto, a descolonização concentrou-se no uso da linguagem e da experimentação linguística, com o objetivo de integrar o negro marginalizado à sociedade brasileira.

A ESCRITA FEMININA AFRO-BRASILEIRA: *A VOZ*

De acordo com Lobo (1986), somente nas décadas de 70/80 do século XX, tanto no plano social como no literário, é que as mulheres buscaram se libertar das amarras culturais discriminatórias e excludentes de um sistema patriarcalista e neocolonial, questionando sua existência não apenas como ser humano, mas seu gênese e existência feminina.

Sob viés dos pressupostos teóricos dos estudos culturais, que buscam a reinterpretação dos conceitos de identidade e diferença e permitem novas representações literárias, a Literatura Afro-Brasileira torna-se objeto de discussão no âmbito acadêmico, preconizado pelo crítico Eduardo de Assis Duarte, em seu ensaio “Literatura Afro-Brasileira: um conceito em Construção”, (2008), em que evidencia essa escrita em nossa história literária nacional desde o século XIX às margens periféricas, apontando suas especificidades, múltiplas e diversas, de pertencimento à etnia afrodescendente.

Contudo, para dar visibilidade à literatura afro-brasileira, até então apagada de nossos registros literários, reuniram esforços de organizações como o Movimento Negro, o grupo Quilombhoje, as séries Cadernos Negros com publicações ininterruptas, e até mesmo ações afirmativas como a Lei n. 10.639/2003; convergindo para uma reflexão crítica acerca da configuração discursiva dos afrodescendentes, marcada pela coletividade e pela denúncia contra a discriminação racial.

Ao tratar do reconhecimento da voz negra feminina, por um longo tempo esteve a circunscrição ao texto poético, e ainda às margens, como *Úrsula*, o primeiro romance abolicionista brasileiro, datado de 1859, da escritora Maria Firmina dos Reis (1825-1917), no qual condensa o “sistema patriarcal e escravista como responsável pela opressão da mulher e do negro” (DUARTE, 2014, p. 57)

Escritora assídua de crônicas, poesias, ficção nos jornais literários maranhenses. Segundo Duarte (2014, p. 55), além de expressiva mulher das letras, ela também “atuou como folclorista, na recolha e preservação de textos da literatura oral e também como compositora, sendo responsável, inclusive, pela composição do hino em louvor da abolição da escravatura”.

A partir do século XX, escritoras negras começam a surgir no cenário literário, como a cronista Antonieta de Barros (1901-1952), a romancista favelada Carolina Maria de Jesus (1914) e Ruth Guimarães (1920-2014), cujas produções discutiam não só o papel da mulher, como também o preconceito racial e social na sociedade brasileira.

Na esteira dessas mulheres negras, notabilizou-se a contista e religiosa do candomblé, Mãe Beata de Yemonjá, codinome de Beatriz Moreira Costa (1931); a consciência étnica de Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009); a “escrevivência” de Conceição Evaristo (1946); as militantes do Movimento Negro Inaldete Pinheiro (1946), Sonia Fátima da Conceição (1951) e Lia Vieira (1958); as feministas negras Alzira Rufino (1949) e Miriam Alves (1952); a jornalista militante Esmeralda Ribeiro (1958); a envergadura social de Fatima Trinchão; a prosa política de Cidinha da Silva (1967); a

novela baiana de Aline França (1948); os debates nos ensaios de Ana Maria Gonçalves (1970). Numa vertente intimista despontou ainda Ana Cruz, Geni Guimarães (1947) e Cristiane Sobral (1974), além do cordel de Lourdes Teodoro (1946) e o existencialismo de Livia Natália (1979), entre outras expoentes contemporâneas.

Na literatura infanto-juvenil afrodescendente, destacou-se a contadora de histórias Madu Costa (1953), as literaturas infantojuvenis de Heloisa Pires Lima (1955), Sonia Rosa (1959) e Jussara Santos (1963) e a infância negra de Patrícia Santana (1964).

Grande parte dessas escritoras, além da formação acadêmica, atuou na área da educação. Suas escritas ensinaram nos jornais literários, perpassaram pelo Grupo Quilombhoje e efetivaram-se pelos Cadernos Negros, desmembrando-se em diversos gêneros, como: conto, crônica, poesia, romance, ensaio, teatro, novela, nos quais evidenciam a desigualdade e o preconceito racial brasileiro, sob o olhar afrodescendente; entrelaçando dores e ressentimentos, reconstruindo história.

A ESCRITORA AFRO-BRASILEIRA CONCEIÇÃO EVARISTO: *O EMPODERAMENTO*

Na década de 90, a favelada mineira, Maria da Conceição Evaristo de Brito inicia-se como escritora, publicando contos e poemas na coletânea *Cadernos Negros*, do grupo Quilombhoje, Bernd (1989, p. 142) afirma que nesse grupo “as mulheres associam suas vozes à denúncia do preconceito e da discriminação raciais sem deixarem vincular a especificidade da problemática feminina”. Conceição integra-se às escritoras brasileiras que participam ativamente das comunidades negras.

Segundo Hollanda (1994, p. 24), a crítica feminista vem buscando uma “estética feminina negra que trataria de política sexual e racial ao mesmo tempo”, ou sejam se torna necessária uma discussão sobre essa escritora contemporânea afro-brasileira. Conceição relata, numa entrevista à revista *Raça Brasil*, seus enfrentamentos por ser uma escritora negra na sociedade brasileira:

se você não está na mídia e ainda é negro e mulher, a situação se complica mais, porque espera-se que a mulher negra seja capaz de desempenhar determinadas funções, como cozinhar muito bem, dançar, cantar — mas não escrever. Às vezes, as pessoas olham para mim e perguntam: 'Mas você canta?'. E eu digo: 'Não canto nem danço'. Para um negro desconhecido tornar-se escritor, há todas essas dificuldades. Para uma mulher negra, pode multiplicar isso por mil, pois você vai assumir uma função que a sociedade não está acostumada a esperar. A sociedade tem uma expectativa que nunca é intelectual (VITRINE LITERÁRIA, 2009).

Ponciá Vicêncio é o seu primeiro romance publicado, em 2003, seguido por *Becos da Memória*, em 2006. Contos destacaram-se *Olhos d'água*, publicado em 2014, *Insubmissas lágrimas de mulheres* e *Histórias de leves enganos e parecenças*, publicados em 2016. Em 2017, publicou *Poemas de recordação e outros movimentos*, que será utilizado nesta análise.

Em sua lírica há uma descentralização do “eu” em uma voz coletiva, como que a enunciar angústias que ultrapassam o campo particular e atingem níveis mais complexos, fazendo ressoar a dor de uma nação, ou mesmo de um povo ou um grupo (minoría).

Diante de uma poética que se modula por esse viés fragmentado, é preciso pensar nas imagens que o texto literário produz enquanto representação da *história*, *memória* e *cultura* afrodescendente pela escrita dessa autora brasileira, compondo o que Hall (2006, p. 50) denomina de “comunidade imaginada”, a qual se refere à cultura nacional composta não apenas por instituições, mas também por símbolos e representações com os quais toda uma nação pode se identificar.

Essa tríade aparece registrada no *Para a menina*, de Conceição Evaristo, publicado em *Poemas de recordação e outros movimentos*, em 2008, pela Editora Nandyala, de Belo Horizonte (MG). Nele a imagem da menina de tranças suscita a lembrança dos sofrimentos “de um chicote traiçoeiro” que faz derramar “o sangue que escorre/ do corpo-solo de um povo”. Ou seja, o ponto de partida é o terreno particular (menina) que se amplia à medida que tais lembranças

suscitam a recuperação da memória coletiva acerca da escravidão dos negros no Brasil. Novamente o eu-lírico se coloca como testemunha das marcas de uma história de sofrimento:

Visto a menina e aos meus olhos a cor de sua veste insiste e se confunde com o sangue que escorre do corpo-solo de um povo. (EVARISTO, 2008, p. 25).

A exemplo das marcas nas costas no *Canto da chibata*, no poema de Evaristo as memórias ressurgem por meio de atributos físicos (tranças, vestes, olhos) observadas cautelosamente por um “eu” cuja perspectiva crítica não deixa escapar as rudezas do tempo. Resta a ele, portanto, sonhar com a liberdade, num suspiro leve de esperança:

Sonho os dias da menina e a vida surge grata descruzando as tranças e a veste surge farta justa e definida e o sangue se estanca passeando tranquilo na veia de novos caminhos, esperança (EVARISTO, 2008, p. 25).

Ao som do chicote, um grito de esperança e liberdade ecoa por entre a escritura dessa poeta, que avança para as etapas finais do empoderamento proposto por Stromquist (2000), a *Tomada de decisão e ação*. Não basta, portanto, que se resgate um passado de luta e sofrimento de um povo que ficou relegado à margem da sociedade séculos a fio, é preciso conceder-lhe o poder de expressão. Na lírica isso se processa do particular para o coletivo, no sentido de resgatar a identidade que se perdera, como o quer Hall (2008). Eis que surge, portanto, o perfil empoderado na escrita literária da mulher afrodescendente.

A simbologia em torno das questões identitárias da mulher negra no Brasil se mantém no poema representada pelas costas marcadas pelos açoites da escravidão, agora é sua cor e sua ancestralidade que lhe garantem a permanência no mesmo mundo que a repele. É essa a condição que se observa em *Vozes mulheres*, de Conceição Evaristo. Nele, por meio da tomada de consciência, se promove enfim a ação, preconizada por Stromquist (2000) e se consolida a busca pela fixação de uma identidade própria, distorcida daquela imaginada pela nação.

Em *Vozes mulheres*, publicado originalmente em *Cadernos Negros*, em 1990, e posteriormente no livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, 2008. Conceição Evaristo esboça o trajeto da voz da mulher negra, percorrido desde sua ancestralidade ao momento atual. Registra-se assim a perpetuação de um silenciamento que ultrapassa gerações, mas que é rompido por uma crescente ação, assim, o que antes era lamento e obediência, torna-se revolta, perplexidade, para enfim culminar na soma de todas as vozes sufocadas (bisavó, avó, mãe, filha):

A voz de minha filha recolhe todas as nossas vozes recolhe em si as vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas (EVARISTO, 2018, p. 10).

O empoderamento no poema de Conceição se cristaliza na medida em que se recuperam eventos da memória coletiva que remetem ao período pré e pós abolição da escravatura, sob a perspectiva da mulher negra colonizada: que dos “porões do navio” às “cozinhas alheias” e “favelas” mantém-se subjugado aos “brancos donos de tudo”, firmando-se a busca pela sua ainda inalcançada libertação:

Na voz de minha filha se fará ouvir a ressonância o eco da vida-liberdade (EVARISTO, 2018, p. 10).

Os traços histórico-culturais na poética de Conceição Evaristo exemplificam as dimensões que o lirismo pode atingir quando se trata de uma literatura que representa as angústias de um grupo, que precisa ser ouvido, a partir do empoderamento de um “eu” que grita a altos brados pela busca e fixação de uma identidade cultural que solape a imaginada por toda uma nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres negras, tidas como raças inferiores, “as que, escravizadas pelo ‘branco’ progressista, que ajudaram na construção desta nossa esplendida/absurda civilização-do-progresso, agora em plena fase de troca-de-pele” (COELHO, 1993, p. 11) faz valer sua

voz, abalando a estrutura-base do sistema do mundo civilizado que herdamos.

A partir do discurso poético de Conceição Evaristo consolida-se o empoderamento da mulher negra na sociedade brasileira, a qual se manifesta por uma mudança de postura que atinge a esfera do pensamento, avança para a do comportamento e culmina na mudança de vida. Sob esse aspecto, Duarte (2014, p. 11) assevera que “os traços de *negritude*, *negricia* ou *negrura* do texto seriam oriundos do que Conceição Evaristo chama de ‘escrivivência’, ou seja, uma atitude — e uma prática — que coloca a experiência como motivo e motor da produção literária”.

Enfim é a voz da mulher afrodescendente que emerge da pele preta e se consolida em terreno pátrio como parte de uma nação heterogênea e, por esse motivo, não pode assumir um discurso eurocêntrico que lhe ignore-lhe a essência.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Maria da Consolação. *O ser negro: a construção da subjetividade em afro-brasileiros*. Brasília: LGE Editoras, 2008.
- BERND, Zilá. A construção do feminino e da consciência negra na literatura brasileira. In: *Organon 16*. Revista do Instituto de Letras da UFRGS, 1956.
- BONICCI, Thomas. Pós-colonialismo e representação feminina na literatura pós-colonial. *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 28, n. 1, 2006.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DUARTE, Eduardo de Assis (Coord.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Coleção Vozes da Diáspora Negra. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOBO, Luiza. *Dez anos de Literatura Feminina Brasileira*. Porto Alegre: Letras de Hoje, PUCRS, v. 21, n. 4, p. 107–125, Dez/1986.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

STROMQUIST, Nelly; KLEES, Steven; MISKE, Shirley. Usaid efforts to expand and improve girls' primary education in Guatemala. In: CORTINA, Regina; STROMQUIST, Nelly (Ed.). *Distant Alliances: promoting education for girls and women in Latin America*. Nova York: RoutledgeFalmer, 2000.

VITRINE LITERÁRIA. *Uma feliz exceção à regra*. Disponível em: http://www.vitrineliteraria.com.br/index.asp?Ir=noticias_exibir.asp¬icia=728. Acesso em 05 de janeiro de 2018.

WANDERLEY, Alba Cleide Calado. *Construção da identidade afro-brasileira nos espaços das irmandades do rosário do sertão paraibano*. João Pessoa/PB, 2009. (Tese de doutorado).

TORNAR-SE ESCRITORA NO INTERIOR DA BAHIA: UMA QUESTÃO DE RESISTÊNCIA

Gislene Alves da Silva

Jailma dos Santos Pedreira Moreira

INTRODUÇÃO

A produção literária de Alagoins-Ba vem resistindo ao silenciamento que lhe é imposto ao longo dos tempos. Notamos isso quando rastreamos os modos de produção, publicação e circulação dos textos de escritores e escritoras, nosso maior alvo, de Alagoins. A Casa do Poeta de Alagoins (CASPAL), por exemplo, é composta por 150 escritores e 54 conseguiram publicar em coletâneas, em livros lançados, resultando em uma média de 120 obras publicadas por esses escritores e quatro coletâneas literárias.

Entretanto, muitas são as dificuldades encontradas por esses artistas: a ausência de políticas públicas por parte da secretaria de cultura do município, dificuldades dos escritores encontrarem apoio para lançarem seus livros, assim como para participarem de editais, problemas estruturais de funcionamento da Casa do Poeta de Alagoins (CASPAL) e Academia de Letras e Artes de Alagoins (ALADA), as duas instituições literárias da cidade de Alagoins-Ba.

Pensando em nosso alvo, as escritoras, bem como na importância da mediação, de ações desenvolvidas pela Universidade, por conta dessa demanda pelo fortalecimento de uma cooperação, criamos, não só como extensão, mas também como estratégias metodológicas de pesquisa desenvolvida no Mestrado em Crítica Cultural, o ateliê autobiográfico, o qual funcionou como uma espécie de etapa do curso intitulado *Escrevivendo*. Pensamos esse curso enquanto atividade específica para escritoras locais, com a finalidade de promovermos um encontro entre escritoras, uma troca, um ambiente de leituras, preferencialmente desviantes, descolonizadoras,

de textos das escritoras memorialísticas Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus. O curso, então, com seu ateliê, com sua pesquisa inerente, seu ambiente reflexivo e intersubjetivo servia, dessa forma, para que pudéssemos, assim, fortalecer o debate para criarmos dispositivos contra a dominação do discurso patriarcal, contra um essencialismo e podermos operar leituras críticas e reflexivas por outra política a favor da vida.

Assim, a nossa intenção, nesse curso, foi fazer com que as escritoras de Alagoinhas tomassem maior conhecimento das escritoras Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus, mas, ao mesmo tempo, a partir das leituras dos textos destas, refletissem sobre as suas próprias histórias de vida, tomando a direção dessas em suas mãos. Para tanto, nesta também pesquisa, investigamos como se deu o processo desses encontros, de um possível empoderamento através desses, e a ressignificação de si, por parte de escritoras de Alagoinhas, através das narrativas autobiográficas construídas também a partir dos encontros.

No ateliê autobiográfico trabalhamos com três eixos temáticos, a partir do encontro-leitura de textos de Carolina de Jesus e Conceição Evaristo, que foram: a condição sociocultural, a condição de ser escritora e a condição de ser mulher, para pensarmos as marcas do corpo do sujeito feminino.

Para este texto faremos um recorte a partir do eixo temático: a condição de ser escritora, para falarmos do árduo caminhar dessas mulheres para tornarem-se escritoras. A princípio trataremos a reflexão abordada pela Conceição Evaristo no encontro com as escritoras de Alagoinhas ao debater sobre o que é tornar-se escritora no interior da Bahia. Mais adiante trataremos as narrativas das escritoras produzidas no ateliê autobiográfico, falando do seu caminhar em busca da palavra escrita, por fim abordaremos sobre o papel das instituições literárias de Alagoinhas no apoio-cooperação a essas mulheres.

TORNAR-SE ESCRITORA NO INTERIOR DA BAHIA: ENCONTRO COM CONCEIÇÃO EVARISTO

Para iniciarmos a discussão sobre a condição de ser escritora, nos apropriamos do discurso de Conceição Evaristo em seu depoimento, no evento *Roda de conversa: Conceição Evaristo e escritoras de Alagoinhas e região*¹, quando indagada sobre como é tornar-se escritora no interior da Bahia.

Quando você pergunta o que é tornar-se escritora no interior da Bahia, então eu vou dizer o que é tornar-se escritora não no interior da Bahia, tornar-se escritora até em uma cidade grande onde você é uma mulher negra, aonde se espera tudo de uma mulher negra, que ela dance, que ela cante, espera mais é que essa mulher negra rebole, que cante também, mas de preferência que ela cante samba, espera que a mulher negra saiba cozinhar muito bem, saiba cuidar de uma casa muito bem. Menos escrever. Não se espera muito que a mulher negra escreva (EVARISTO, 2012)².

Este depoimento que aqui traduzimos nos impele a uma reflexão muito importante, fazendo-nos recordar do que uma sociedade desigual e discriminatória, uma sociedade patriarcal e etnocêntrica, espera de uma mulher negra: espera-se simplesmente que ela “rebole”. Então, ser escritora para essa mulher é um ato de ousadia.

O ato de Conceição Evaristo e de outras escritoras brasileiras, negras, pobres, como, por exemplo, Carolina de Jesus, significam uma ousadia, como afirma Pedreira (2011) ao refletir sobre o gesto de escrever desta, diante das suas condições de vida, condições de

¹ Evento realizado na Universidade do Estado da Bahia-Campus II/Alagoinhas, em março de 2012, tendo a Profª. Dra. Jailma dos Santos Pedreira Moreira como responsável por esta atividade.

² Informações colhidas do depoimento dado pela escritora no encontro realizado em março de 2012, na UNEB Campus II, intitulado “Roda de conversa: Conceição Evaristo e Escritoras de Alagoinhas e Região”. Depoimento gravado e transposto no Ateliê.

mulher negra e favelada. Que condições, portanto, teria de escrever diante da marca cultural que recai sobre ela, diante da falta de um teto todo seu, como diz a pesquisadora, retomando um clássico da escritora Woolf.

A escritora Conceição Evaristo continuou a falar, em evento citado, como essa mulher negra passa por uma invisibilidade nas artes de modo geral, intensificando essa invisibilidade quando essa ganha à cena com a produção textual. As escritoras negras escrevem para editoras pequenas, a exemplo de Conceição Evaristo que começou a escrever nos Cadernos Negros, que é uma produção em forma de Cooperativa, na qual os próprios autores pagam, dividem os custos de suas publicações. Essas mulheres se esbarram nas dificuldades de publicar, divulgar e distribuir suas obras, pois a instituição literária não está ao seu favor, essas escritoras não figuram na mídia, seus textos não constam nos livros didáticos, e os prêmios literários, muitas vezes, têm um outro endereço.

Conceição Evaristo então demarca: “no caso das autoras afro-brasileiras dificilmente vocês vão encontrar textos nossos em livros didáticos. Muito difícil”³. Se articularmos gênero com a raça, perceberemos uma dupla exclusão imposta às mulheres. Isto é, se à mulher, em geral, foi lhe negado vários direitos, entre eles o do acesso à leitura e escrita, à escola, no que diz respeito à mulher negra, em geral tudo isso foi impetrado com muito mais reforço. Assim, se ao gênero forem atribuídas outras categorias, ou marcadores sociais, como raça, classe, geração, regionalidade etc., a exclusão, geralmente, se acentua.

Conceição Evaristo, portanto, continua a falar-nos, em evento já assinalado, de certa visibilidade que a sua obra tem ganhado. O

³ Informações colhidas do depoimento dado pela escritora no encontro realizado em março de 2012, na UNEB Campus II, intitulado “Roda de conversa: Conceição Evaristo e Escritoras de Alagoinhas e Região”. Depoimento gravado e transposto nos Ateliê. Como este, outros serão trazidos neste texto.

romance *Ponciá Vicêncio* foi um dos livros escolhidos para o vestibular da UFMG, depois para o da Estadual de Londrina. Em Belo Horizonte ficou em cinco faculdades particulares e na Escola Preparatória de Cadete do Ar (*EPCAR*). Embora *Ponciá Vicêncio* seja uma obra traduzida e lançada nos Estados Unidos, traduzida no México para o espanhol e o francês, aqui no Brasil a Academia praticamente não a conhece. Assim, registra Evaristo: “a grande maioria dos professores brasileiros tantos professores do primeiro grau quanto professores universitários, a grande maioria de pesquisadores não conhece *Ponciá Vincêncio*”.

Se essa mulher negra que mora em um grande centro, que apesar do seu percurso também de luta, ainda encontra diversos empecilhos no seu caminho para tomar posse, de fato, do seu direito à escrita, direito a escrever, publicar e fazer circular seus textos, o que dizer de mulheres, brancas, negras, sem muita condição... que moram no interior da Bahia?

NARRATIVAS AUTOBIOGRAFIAS DE ESCRITORAS DE ALAGOINHAS

O que percebemos durante o encontro das escritoras no ateliê autobiográfico é que a luta de Conceição Evaristo, por exemplo, em sua narrativa da trajetória de acesso e domínio da escrita, de inserção em um mercado alternativo, não é muito diferente das batalhas travadas pelas escritoras de Alagoinhas. Estas narrativas, de alguma forma, falam de uma coletividade, porém Chauí (1987, apud, SOARES, 1999, p. 99) aponta que: “o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordar, ao trabalhá-las vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique.” Assim, a partir desse encontro entre as escritoras no ateliê autobiográfico, vejamos como as escritoras de Alagoinhas vão individualizando as suas lembranças do percurso para tornarem-se escritoras no interior da Bahia.

Como podemos perceber, o acesso dessas mulheres à educação escolarizada não foi facilitado. Vejamos, a partir de então, como se deu a iniciação dessas mulheres ao texto literário, como estas se percebem escritoras, como criam condição para tal atividade diante de tantos papéis que recebem da sociedade. A iniciação na escrita por parte dessas escritoras acontece de forma bem peculiar. A escritora Margarida Maria de Souza, que participou do nosso ateliê composto por duas escritoras consideradas de Alagoinhas, na adolescência, escrevia cartas, e trocava por broche ou batom dentre outras coisas, para as meninas entregarem aos namorados. Vejamos o que esta escreve sobre isso:

Comecei a escrever a pedido de amigas quando ainda com meus dezoito anos recebia presente de amigas para redigir cartas para seus namorados e nem mesmo eu sabia por que me pediam; não sei se pelo fato de cantar ou participar de programas de calouros em Serrinha, minha terra natal. Achavam naquela época que eu tinha” redação própria” e talvez pelo fato de ter trabalhado em campanhas eleitorais, com cartórios de Registro Civil, com juizes de direito, redigindo, emitindo documentos ou mesmo o fato de ter em papai (um servidor publico), com uma caligrafia e redação invejáveis e sem nunca ter frequentado uma escola, seu exemplo (Margarida Souza, escrita autobiográfica, 2014).

Luzia das Virgens Senna, outra escritora que participou de nosso ateliê, começou a escrever nas folhas de um vegetal chamado de Palmas. Começou a desenhar as letras sem ninguém perceber e já estava escrevendo seu nome e também já sabia ler quando sua mãe descobriu. Esta falou-nos um pouco da sua relação com a escrita literária e do seu desejo de escrever um livro:

Como tenho feito durante toda minha vida, vivo escrevendo o que acontece comigo e tendo o desejo de escrever livros, com o passar dos tempos este desejo foi ficando mais forte, por isso fui capaz de enfrentar o medo de todas as dificuldades que poderiam impedir de realizar este sonho. Em 1987 comecei a escrever minhas histórias, pensando em fazer um livro fui escrevendo em um caderno, era o meu primeiro livro pensei, mais ainda sem titulo deixei registrados alguns trechos de minha vida que veio a ser meu terceiro livro. “A estrada

por onde passei”. O mesmo foi publicado em 2011. Em 1995 depois de enfrentar todos os obstáculos sendo o mais difícil a timidez, pois eu sentia-me envergonhada de apresentar os meus textos para o público porque eu não tenho estudo, pois só tinha a 1ª série, na época, por isso eu achava que meus textos não seriam aceitos. Sem deixar que alguém pudesse ler os textos enviei-os para a editora Literes no Rio de Janeiro e como resposta veio uma carta, na qual uma frase: “LUZIA parabéns pelo seu belíssimo texto”. Fiquei feliz e liberta da timidez! (Luzia Senna, escrita autobiográfica, 2014).

No período da adolescência Luzia Senna começa a escrever sobre os aborrecimentos, tristezas e as alegrias, mas não guardava estes escritos, jogava tudo fora. Por ter passado por um período longo de depressão, parte de sua escrita versa sobre a solidão e suas dores. E esta escrita lhe serve até mesmo como uma forma de suportar as dores do mundo, por isso, só mais tarde, neste período de depressão, que os seus escritos sobre as angústias e tristezas passaram a ser guardados.

Senna, na sua narrativa, deixa visível o quanto a sua relação com a escrita foi podada, deixando aflorar em seus escritos marcas de dor e sofrimento, momentos em que o ato de escrever se torna uma forma de aliviar as angústias e cicatrizes da vida. “À medida que despertam lembranças, ecoam vozes e remexem objetos, as páginas se impregnam de melancolia e nostalgia, sentimentos frequentes que movem a construção de grande parte dos registros memoriais” (LACERDA, 2003, p. 72).

Por ter um objetivo de escrever um livro, Luzia sai em busca de quem possa lhe ajudar a escrever e publicar. Na época do Presidente Collor de Melo escreveu uma poesia contando a história do Brasil em forma de literatura de cordel, ficou com o material guardado por vergonha, devido ao fato de só ter estudado um ano escolar, encontrou com pessoas que lhe orientaram, como o radialista Altamiro Lira e o escritor de Alagoinhas José Olívio o qual deu o endereço de uma editora no Rio de Janeiro, para Luzia Senna enviar o seu trabalho. Para Luzia Senna, depois de enviar seu trabalho para esta editora no Rio de Janeiro, foi de fundamental importância a

resposta que esta lhe enviou parabenizando-a pelo belíssimo trabalho.

Embora Luzia Senna se sentisse envergonhada por só ter cursado o primeiro ano do primário, como sabemos, temos na literatura brasileira Carolina Maria de Jesus, escritora negra, favelada e que só tinha cursado até o segundo ano. Esta nós tomamos como um exemplo de mulher que se “afirmava” enquanto escritora e hoje os seus textos são traduzidos em treze línguas, devido à potência destes aliados a sua condição de vivência e de reflexão sobre esta, que fez seu texto “explodir”, chamar a atenção de todos. A escritora tematiza em seus escritos a sua realidade vivida em uma favela. E neste contato, no ateliê autobiográfico, com as escritoras de Alagoínhas, contato que foi promovido do seu texto, além do de Evaristo, com as mulheres escritoras de Alagoínhas, estas nos traduziram suas várias percepções para com as escritoras Conceição e Carolina e suas escritas, de certa forma, já conhecidas. Mostram como percebem a forma como estas outras escritoras passaram por tantas dificuldades e não pensaram em desistir. Assim, é como se este texto-vida das escritoras Evaristo e Carolina chamassem as escritoras de Alagoínhas para segui-las. Então, Luzia Senna aponta:

A gente vai aprendendo vendo como era a vida delas [Carolina de Jesus e Conceição Evaristo] as dificuldades, o sofrimento, mas nunca esmoreceram, pra dizer chega de sofrer, vou ficar por aqui mesmo. É como uma estrada vai andando, passando por coisas, por obstáculos, espinhos, mas, vai seguindo e assim, vamos seguindo elas também (Luzia Senna, escrita autobiográfica, 2014).

Na Faculdade de Formação de Professores de Alagoínhas (FFPA) atual (UNEB), a biblioteca criou um concurso de contos e foi quando Margarida, com 39 anos, escreveu seu primeiro conto e ganhou em segundo lugar. Assim nos relatou: “Mesmo assim ainda na faculdade concorri a um concurso de contos da FFPA obtendo 2º lugar no conto Um jogo na vida, isso em 1978, mais ou menos” (Escrita autobiográfica, Margarida Souza, 2014).

Como nos diz Lacerda (2003), existe um hiato entre a produção e publicação das escritoras memorialísticas. Com as escritoras de Alagoinhas não é diferente, estas mulheres nos falam das dificuldades que hoje, ainda, encontram para publicarem e que mesmo diante destes percalços, estes não as impedem de continuar escrevendo. Eis o depoimento de Margarida:

As dificuldades encontradas são sempre financeiras porque uma publicação por menos que seja é sempre maior que a condição que eu tenho como servidora estadual aposentada, torna-se mais difícil, temos que recorrer a familiares, amigos, parentes para irem comprar até mesmo sem publicar até que se encontre condição para tal fim. É muito desgastante e o pior (ou melhor) é que nada destas dificuldades sensibiliza a imaginação (Margarida Souza, escrita autobiográfica, 2014).

Margarida continua com o seu depoimento:

A publicação de livros tona-se difícil, são tantas as barreiras que encontramos, entre elas a financeira; as vezes fico admirada com a tiragem de milheiros de exemplares de autores, indago-me quando faço uma tiragem de 500 e sinto a dificuldade de vendê-los. Gosto de escrever, narrar, inventar, contar... mas que é difícil publicar e vender, é! Este é o mais difícil de uma edição de livro; não é o seu teor e sim sua impressão, sua comercialização ou sua aceitação no mercado, uma vez que não é conhecido (Margarida Souza, escrita autobiográfica, 2014).

Constância Lima Duarte (2011) em seu texto *Arquivo de mulheres e mulheres anarquivadas: história de uma história mal contada*, faz algumas considerações acerca da inserção das mulheres nas universidades e as dificuldades destas em publicarem suas obras e hoje a difícil tarefa dos pesquisadores em percorrerem os arquivos dispersos em busca destas escritoras e suas obras.

A publicação de uma obra costumava ser recebida com desconfiança, descaso ou, na melhor das hipóteses, com condescendências. Afinal, era só uma mulher escrevendo. Por isso, para realizar o desejo de publicar seus trabalhos, muitas usaram pseudônimos, o anonimato, ou se juntaram para criar jornais e revistas que muitas vezes atravessaram os limites de

suas cidades, de seus estados, e se converteram em verdadeiras redes intercambiantes de informação e cultura. Outras, apesar de tudo e todos, ousaram escrever poemas, contos, romances, teatro e publicaram seus livros, que com o tempo se perdiam nas primeiras edições e na poeira dos arquivos (DUARTE, 2011, p. 234-235).

Constância L. Duarte nos ajuda a pensar nessa relação da mulher com a escrita, como os seus escritos foram considerados papéis sem valor, por se tratar apenas de uma mulher escrevendo, dando a entender que estas não tinham o que dizer, como se as mulheres não pudessem se expressar através do texto escrito. O depoimento de Margarida torna exemplar para compreendermos como estes impedimentos ainda estão vigentes.

Margarida então se questiona:

Não sei como um dia poderemos ter esta oportunidade para comercialização. Teremos nossos trabalhos lidos escolhidos e adotados pelas nossas escolas, por pessoas que nos conhece e que também tem muito a divulgar. Se nem mesmo os professores de nossas escolas propagam nossos escritos aos seus alunos como podemos então estes alunos, estes adultos, estas pessoas tão nossas, tão perto conhecermo-nos? Agora o que se deve fazer para tomar estes escritos públicos editados, publicados, é outra coisa. É uma história que gostaríamos que os nossos críticos literários observassem estes trabalhos e fizessem uma campanha educacional pelas escolas valorizando pelo menos as escrituras conhecidas e prontas a trabalhar! (Margarida Souza, escrita autobiográfica, 2014).

Diante do depoimento de Margarida, lembramos que em 2011, devido à falta de apoio por parte da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer aos escritores da cidade, a Casa do Poeta de Alagoinhas - CASPAL buscou parcerias com a Secretaria de Educação do Município de Alagoinhas. Era um projeto para que as obras dos escritores locais passassem a ser utilizadas nas escolas públicas municipais, com a aquisição dos livros dos escritores por parte da Secretaria de Educação. Ocorreram várias reuniões com a administração, o projeto então teve seguimento, foi solicitado aos escritores que fizessem novas edições dos livros esgotados e os

escritores então fizeram esta nova edição com recursos próprios e os livros até a presente data encontram-se empilhados na Casa do Poeta de Alagoinhas - CASPAL, pois a Secretaria não fez a aquisição destes.

Escrever para as mulheres é, muitas das vezes, um processo árduo, pois não tem as instituições literárias ao seu favor. As escritoras, assim, acabam se esbarrando nas dificuldades de publicar, divulgar e distribuir. Podemos nos fazer rápidas indagações: para quem vão, geralmente, os prêmios literários? Quais textos configuram os livros didáticos? Quem recebe o apoio da mídia? Qual o perfil desses escritores?

Em se tratando do perfil do escritor na contemporaneidade a professora/pesquisadora da Universidade de Brasília-UNB, Regina Dalcastagnè (2013) desenvolveu uma pesquisa que durou quinze anos, para saber quais são os escritores que tem publicado e em que editoras, o que a fez constatar o destaque para três grandes editoras: Companhia das Letras, Editora Record e Editora Rocco, nos últimos anos.

O *corpus* da pesquisa, realizada por Dalcastagnè, contou com 258 obras publicadas entre o período de 1990 e 2004. A autora, então, chama a atenção para o número de homens que publicaram totalizando 72,7%. Chama a atenção também para a homogeneidade racial, pois 93,9% dos autores são brancos. Em relação à escolaridade, 78,8% possuem ensino superior e moram, em sua grande maioria, no eixo Rio-São Paulo. Os escritores que estão publicando por grandes editoras, que participam do cenário literário já estão presentes, de certa forma, em outros espaços privilegiados de produção de discurso, pois atuam como jornalista, professor universitário, tradutor, roteirista, dentre outras funções, assim nos diz Dalcastagnè.

Diante do quadro que se desenha, as escritoras de Alagoinhas vêm construindo o seu espaço por meios alternativos, publicam de uma forma alternativa, divulgam de uma forma alternativa. As escritoras têm encontrado basicamente o apoio da família para a

publicação dos seus trabalhos. A escritora Luzia Senna, por exemplo, tem encontrado apoio do esposo para as suas publicações.

Diante da falta de condições, da precariedade, como vimos o que sobra é a força de vontade, o desejo destas mulheres, a ousadia. Assim, Margarida mais uma vez nos apresenta a si, como uma mulher forte e determinada, passando por cima dos obstáculos para alcançar os seus objetivos, pois por mais que sejam muitas as dificuldades ela não desiste de escrever e publicar. Vejamos o que esta nos diz:

Eu digo assim, esse livro agora *Memórias Entrelaçadas* é um livro de memórias que eu conto desde as memórias que eu tenho do que minha mãe contava até os dias de hoje. Se eu fazendo quinhentos não vende, aceitação é pouca não vende, eu faço cem, eu faço cinquenta na editora, faço cento e cinquenta, mas faço, não deixo de fazer, entendeu? é isso que eu digo, a gente tem quer ir a luta não tem que se acomodar, ah! Porque eu sou preta eu sou branca, porque eu sou pobre, por que... não, eu quero, e eu querendo faço minha hora, entendeu? Tem que ir à luta, tem que fazer (Margarida Souza, entrevista narrativa, 2014).

O seu mais recente livro, *Memórias Entrelaçadas* (2014), só foi possível publicar por conta do apoio familiar. O livro tem mais de 400 páginas e setenta e cinco fotos da família, custando o valor de mais de sete mil. Na falta do capital para a publicação do livro Margarida então recorre aos irmãos e pede para cada um comprar alguns exemplares antecipados, dinheiro este destinado para a primeira parcela do valor do livro.

Sendo assim, a escritora Margarida Souza relata que não tem apoio nenhum para suas publicações por parte dos órgãos públicos e esta seria uma das principais dificuldades encontrada pela mesma. Margarida comenta que todas as suas publicações foram financiadas por ela mesma, sem auxílio nenhum de entidades. Luzia Senna também relata que os custos de uma publicação são altos, com isso, a forma de apoio que tem encontrado para publicar e divulgar suas obras é o da própria família. Esta é uma fala comum às escritoras locais, haja vista o descaso dos órgãos públicos. Diante do descrito,

vejamos o papel das instituições literárias de Alagoinhas, como estas têm apoiado as escritoras locais.

O PAPEL DAS INSTITUIÇÕES LITERÁRIAS DE ALAGOINHAS

A Academia de Letras e Artes de Alagoinhas-ALADA e a Casa do Poeta de Alagoinha- CASPAL são as duas organizações literárias do município de Alagoinhas. A ALADA, atualmente, ocupa um lugar no prédio da antiga Estação Ferroviária São Francisco. Nosso conhecimento maior sobre esta se deu através de contato com a Profa. Ma. Iraci Gama Santa Luzia, professora do curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), que tem mestrado em Educação, foi vereadora da cidade, é militante e ativista em defesa da cultura local e hoje coordena a FIGAM – Fundação Iraci Gama de Cultura — junto com Litho Silva, artista plástico, e Fátima Sales. Fundação que está situada também nesta antiga Estação e que além da preocupação com o patrimônio arquitetônico e material, tem trabalho voltado para o patrimônio imaterial e natural de Alagoinhas. A FIGAM guarda documentos preciosos sobre a história de Alagoinhas, entre livros, jornais, revistas e uma série de outros materiais e, através dos esforços de vida de sua coordenadora, a professora Iraci Gama, podemos dizer que acolheu a ALADA, sempre registrou em seus arquivos livros e documentos históricos e literários de escritoras alagoinhenses, colaborando com a existência e persistência desta Academia.

A ALADA é uma organização sem fins lucrativos e não dispõe de recursos financeiros, o que resulta na falta de apoio aos seus membros, seja na produção, publicação, divulgação e circulação das suas obras. Em entrevista⁴ Iraci Gama ainda nos revela que a academia não dispõe de recursos nem para a sua manutenção e, com isso, algumas produções dos acadêmicos e trabalhos organizados ficam sem publicações. Outra realidade é que os próprios escritores

⁴ Entrevista realizada com a professora Iraci Gama Santa Luzia, em Alagoinhas, em novembro de 2014.

custeiam suas produções ou participam de publicações coletivas, sendo o gênero poético o mais cotado. A ALADA nunca participou de nenhum edital de qualquer ordem. Durante um período a tesouraria recolheu uma contribuição mensal de cada membro da academia, porém com a mudança do tesoureiro para outro Estado essa contribuição deixou de acontecer.

Existe uma espécie de não presença dos membros da ALADA nas atividades realizadas pela entidade, devido ao fato de a maioria já estar na terceira idade, o que oferece maior dificuldade de movimentação e participação nas referidas atividades: “O que dá ânimo á entidade é a atitude dos escritores que incluem a ALADA nas suas publicações, como aconteceu, recentemente, com a última obra de José Olívio Paranhos Lima.” Foi o que nos disse Iraci Gama em entrevista já citada. São quatro as mulheres escritoras que participam da Academia: Milfa Araújo Sebadelle Valério, Luzia das Virgens Senna, Margarida Maria de Souza e Tereza Cristina Actis.

A outra organização literária do município de Alagoinhas é a CASPAL, que, assim como a ALADA, é uma instituição sem fins lucrativos, criada com o objetivo de unir artistas, despertar e incentivar novos talentos, criar um ambiente favorável para suas produções e a divulgação de suas obras. Foi fundada em 05/11/1986.

São várias as ações que a CASPAL desenvolve em prol das atividades literárias e, conseqüentemente, da escrita feminina, porém não dispõe de recursos, cabendo aos escritores o custeio de suas publicações. O que a instituição pode e faz é o trabalho de divulgação dos trabalhos de seus associados.

A CASPAL ocupa um *boxe*, no Mercado de Artesão⁵. Trata-se de um espaço pequeno, e que passou, por muito tempo, por situações precárias. Os seus documentos foram se perdendo devido à forma

⁵ Um espaço da prefeitura composto por boxes, nos quais os artistas/artesãos da cidade comercializam os seus trabalhos. Além disso, há também no mercado um espaço para comercialização de bebidas.

inadequada de armazenamento, encontrando-se, muitas das vezes, em estado de decomposição.

Sendo a CASPAL uma instituição sem fins lucrativos e sem apoio por parte dos órgãos públicos, não tem como ajudar os seus associados na publicação de suas obras. Sobre esta questão a escritora Margarida Souza comenta: “a Casa do Poeta não recebe recursos nenhum para que possa ajudar-nos. Sem verba como poderá fazer alguma coisa pelos poetas da Casa?” Então Luzia Senna completa: “a Casa do poeta de Alagoinhas vem ajudando na maneira possível na divulgação e no incentivo positivo”.

Essa divulgação vem sendo feita através de rádios, jornais, revistas etc. Aliado a isso se faz presente, representando os associados, em comemorações das datas cívicas e em eventos como feiras, fóruns, atividades das bibliotecas, de grupos sociais, em pesquisas, seminários e outros eventos de educação e cultura promovidos geralmente pela UNEB. Realiza vendas dos livros na sua própria sede. Além disso, por conta também desta representação, a escrita local, os livros-textos produzidos por mulheres ganham visibilidade através de pesquisas ou trabalhos realizados por professores e professoras da Universidade, como já assinalamos.

Nesse contexto, o que notamos em relação às instituições literárias, da cidade de Alagoinhas, é que os problemas parecem se repetir, pois as instituições citadas não possuem sede própria, não contam com um apoio sistematizado-legalizado, o sistema financeiro inexistente e seus membros publicam com dinheiro próprio. Entretanto, mesmo sofrendo com a precariedade, estas instituições têm tentado sobreviver e buscam apoiar os seus associados com o trabalho de divulgação das suas obras. As escritoras, em número reduzido ao de escritores, confirmando uma história de exclusão, não recebem apoio como deveriam, assim como também não recebem os escritores e assim como também não recebem, por parte dos órgãos públicos, tais associações.

CONCLUSÃO

Assim, com base nas leituras dos textos-vida destas escritoras a partir das categorias estabelecidas, que contribuíram para delinear algumas indagações, acompanhamos um percurso discursivo que estas fizeram para se tornarem escritoras; o perfil destas escritoras, tendo como arcabouço a escrita narrativa/escrita de si; uma “escrita de si” feita por mulheres.

Ao relatarem as suas histórias, as escritoras narram aquilo que lhes marcaram, o que contribuiu para a sua formação/constituição de mulheres escritoras. Assim, refletimos sobre as relações de poder que perpassam os discursos, as condições de vida da escritora Luzia Senna e Margarida Souza, a “vivência do gênero feminino”, as interdições dos seus desejos de estudar, ler, escrever dentre tantas outras interdições que eram/são submetidas. Assim, as marcas discursivas destas mulheres, apontam, de formas diversas, as exclusões que sofreram e sofrem.

Para concluirmos o discurso deste texto, trazemos abaixo a fala de Margarida, que nos diz da importância deste trabalho conjunto com outras escritoras subalternizadas, visto que, de alguma maneira, a escrita dessas mulheres contribui para a autocrítica das escritoras de Alagoínhas. Fala que nos permite perceber, portanto, resíduos da contribuição do curso para a “(auto) formação” destas escritoras alagoínhasenses, mediante a apropriação de seus percursos de vida.

Nelas a gente vê uma história de luta, como eu estava dizendo a Conceição é muito profunda eu me sinto a quem de acompanhar o pensamento, raciocínio dela, eu acho eu sou pequena para acompanhar o raciocínio dela. Então eu não vou dizer que não, eu devo me acomodar porque ela estar além, não, eu tenho que buscar ler mais, eu tenho que ler mais e eu não estou lendo. Então, a gente que quer escrever tem que ler, tem que acompanhar o desenvolvimento delas. Eu me sinto mais próxima à escrita de Carolina, porque Carolina eu acho assim, eu peguei muitas frases delas que eu admirei, pensamento dela, eu admirei o pensamento dela e essa menina [Conceição] ela é mais assim, muito subterfugia, muito subterfugio o pensamento dela e eu ainda não estou na condição de analisar, eu não tenho, eu não vou dizer que eu

tenho porque eu não tenho. Eu acho assim muito profundo, assim como ela deve ter outras e outros então para que eu aprenda um pouquinho é necessário que eu tenha que ler escritores e escritoras (Margarida Souza, entrevista narrativa, 2014).

Assim, neste excerto podemos perceber a importância deste contato, de encontros com estas escritoras para leitura e reflexão das estratégias textuais utilizadas pelas escritoras Carolina de Jesus e Conceição Evaristo, da interpretação de seus textos literários e autobiográficos desencadeados por estes encontros. É como se as histórias dessas mulheres, Conceição Evaristo e Carolina de Jesus, narradas, de alguma forma, nos seus textos literários, convidassem as escritoras de Alagoíhas para acompanhá-las. É importante salientar que esses encontros mexeram com a subjetividade dessas mulheres, a partir do momento que elas se percebem de uma outra maneira, com novas possibilidades, se reinventando nesse contexto ou reforçando sua força interior.

Margarida Souza e Luzia Senna, ao entrarem em contato, no espaço biográfico, com as escritoras Carolina de Jesus e Conceição Evaristo e com os seus textos-vida, percebem como estas mulheres ousaram escrever e afirmam a vida. Dessa forma, as escritoras de Alagoíhas ao voltarem ao seu passado percebendo e ressignificando o percurso de vida que fizeram, estas vão se percebendo, também, como mulher de luta, que mesmo tendo o seu livro queimado, junta forças e retoma, mesmo sendo proibida de estudar, conclui os estudos já avó, mesmo com cinco filhos pequenos para criar, todos se tornam universitários, mesmo sem apoio institucional para publicar, tem feito as suas obras circularem. E se enfrentaram tudo isto e tantas outras coisas, porque não enfrentarão mais o que tiver de vir? Estas escritoras se percebem, também, como pessoas que são capazes, assim como Carolina e Evaristo foram/são. Por tudo isso valeu o curso, a pesquisa, o ateliê, o encontro promovido entre escritoras de Alagoíhas com Carolina de Jesus e Conceição Evaristo. Continua a valer, portanto, uma reflexão sobre tornar-se escritora, mulher, por vezes negra, com poucas condições

financeiras, com uma idade avançada... em algumas regiões do Brasil.

REFERÊNCIAS

- DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2602.pdf. Acesso em: 25 de mar. de 2013.
- DUARTE, C. L. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas. História de uma história mal contada. In. SOUZA, E. M.; MIRANDA, W. M. (Org.) *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- LACERDA, Lilian de. *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 38-86.
- LACERDA, Lilian Maria de. *Edições (auto)biográficas: uma produção de voz feminina*. Fonte: www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt04.gt04a6.pdf.
- PEDREIRA, Jailma dos Santos. “Carolina de Jesus e Virginia Wolf: em busca de um outro teto para todos nós”. In: *Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC – Centro, centros: ética e estética*. Curitiba, 2011.
- SOARES, Angélica. Memória poética feminina: hierarquias em questão. In. RAMALHO, Christina. (Org.) *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CATARSE, ÊXTASE E INFINITUDE: A EXPANSÃO DO SER NA POÉTICA DE RITA QUEIROZ

Daniele da Cruz Almeida

“[...] O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que
somos.”¹

“Não sou átomo...
Sou verso
que explode
no porvir poético!”²

INTRODUÇÃO

A poesia é uma manifestação artística capaz de expressar as mais diversas sensações de quem a escreve e de provocar, por meio da escrita de outrem, emoções em quem a lê. Considerada, muitas vezes, como incompreensível, “enigmática e obscura” – como caracteriza o crítico alemão Hugo Friedrich (1978, p. 15) –, a linguagem poética contemporânea adota uma postura mais impressionista, provocadora. Ela capta o leitor através de contornos líricos que seriam aparentemente vazios de significado; com a sensibilidade de uma alma poética, o poeta transforma o leitor em um ser poético, tornando a poesia uma potente e eficaz ferramenta de transformação de seres.

A poesia nasce de um vazio. Um vazio de palavras, um emudecimento, um silêncio, uma perda. Poesia é voz, é libertação. Ela é uma necessidade, exige uma procura íntima, carnal, visceral, subterrânea no/do próprio ser. Só assim, com o acontecimento de alguma modificação em um ser poético, ocorre o ato libertador propiciado por ela.

¹ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, 1982, p. 50.

² QUEIROZ, Rita. *Confraria Poética Feminina*, 2016, p. 199.

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. [...] Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 1982, p. 15-16).

A poesia preenche vazios/ausências e festeja presenças/plenitudes; salta das páginas, capturando o leitor com suas imagens poéticas, seu ritmo, sua musicalidade; encanta, ora pela complexidade de sua composição, ora pela singeleza dos versos. As diversas faces existentes na poesia, ratificadas por Octavio Paz (1982) na citação acima, fazem com que ela se manifeste assim: encontro de opostos, união de paradoxos, fusão de contrários. É justamente dessa aparente incoerência simbólica e significativa que a poesia contemporânea se apropria para dar conta das incongruências humanas deste século.

Em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), Friedrich afirma que, mesmo que a “poesia moderna”, em relação ao seu conteúdo, refira-se “às coisas e aos homens”, ela se desprende da realidade, não a tem mais como referência para sua liberdade criativa. De acordo com ele, “[...] das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna [...]” (p. 17). Sendo assim, inferimos que apenas a realidade não seria capaz de resolver todas as questões do homem contemporâneo. É preciso ir além dela para que as transformações aconteçam. Transpor a realidade é um dos papéis desempenhados pela poesia.

Identificadas com o poder transformador que a poesia possui, em 2015, um grupo de mulheres ligadas às letras e às artes criou a Confraria Poética Feminina, uma associação na qual elas se dedicam à arte da escrita em suas diversas manifestações. Formado em sua maioria por escritoras baianas, a Confraria Poética Feminina nasceu no Facebook, foi crescendo, se fortalecendo, publicou duas

antologias poéticas (2016; 2018) com os versos de integrantes da “irmandade poética” e contribui para a publicação de obras individuais das autoras do grupo.

As participantes da Confraria Poética Feminina se reúnem também em saraus, encontros literomusicais, em feiras e festivais literários. O objetivo do grupo é, sobretudo, promover o encontro entre as poetisas e fazer ecoar a voz feminina e nordestina, principalmente baiana, através da poesia. Outra maneira encontrada para espalhar suas produções e compartilhar a poesia foi a publicação dos textos nas redes sociais, já que foi no espaço virtual que o próprio grupo surgiu.

Usando a tecnologia ao seu favor para conquistar um espaço no qual elas pudessem divulgar seus escritos, essas mulheres conseguiram burlar a censura, a opressão, a submissão e o silenciamento de suas vozes, caladas por um sistema literário que, por muitas vezes, privilegiou a literatura produzida por homens e que atendesse ao “padrão editorial” preestabelecido. A utilização dos recursos tecnológicos permitiu ainda que elas passassem a interagir com o público leitor, sendo motivadas e motivando a escrita poética.

Unidas em defesa da produção literária de autoria feminina e pela projeção da literatura baiana, as confradeiras (como elas se autodenominam) publicam também as suas produções individuais, frutos de suas transformações particulares. As integrantes da Confraria estão sempre presentes em espaços dedicados à propagação da literatura, à troca de experiências e ao bate-papo com leitores, divulgando suas obras, fazendo com que suas vozes ecoem e sejam ouvidas. Segundo Teixeira (2008), uma escrita de autoria feminina:

[...] centra-se na relação cultural de mulheres em sociedade. Não é a escrita que simplesmente fala de mulheres, pois homens sempre escreveram sobre mulheres, sem necessariamente produzirem uma escrita feminina. A escrita feminista busca o menor, o microscópico, perpassa pela leveza estranha, pela delicadeza trágica, a sua política é a da subjetividade (TEIXEIRA, 2008, p. 42).

O projeto da Confraria Poética Feminina contribui para o fortalecimento da literatura de autoria feminina, pois permite que as mulheres possuam um espaço de resistência, no qual elas podem — e devem — expressar e compartilhar suas dores, angústias, alegrias e prazeres, emoções dantes contidas pela literatura hegemônica e patriarcal, composta preponderantemente por textos de autoria masculina. Manifestar-se através da literatura, sobretudo da poesia, tirou as ideias destas mulheres do plano do devaneio, permitindo-as que adquirissem autonomia para romper com tudo que as aprisionava, que as oprimia.

Entre as participantes da Confraria estão as escritoras Érica Azevedo Santos, Ana Carolina Cruz de Souza, Palmira Heine, Clarissa Macedo, Alexandra Patrocínio, Daianna Quelle da Silva e Rita Queiroz, sendo esta última a organizadora e uma das fundadoras do grupo, coordenando as atividades e os projetos realizados por elas. Em entrevista concedida ao blog *Clube de Autores*, a própria Rita Queiroz descreve que:

O grupo é formado por mulheres que se dedicam à poesia, escrevendo versos, ora líricos, ora eróticos, ora de protesto. Mulheres que fazem da arte de escrever um meio de expor seus sentimentos em relação aos próprios dilemas pessoais ou àqueles coletivos. Além do grupo fechado no Facebook, contamos com uma página também no Facebook, um blog, uma conta no Instagram e um canal no YouTube para divulgarmos nossos trabalhos. Hoje o grupo conta com 25 autoras e diversos projetos literários. [...] Também estamos transformando o grupo em “Associação Feminina de Poesia e Artes”, com a finalidade de estabelecermos legalmente nossas ações. Entretanto, o que mais queremos é mostrar que mulher pode estar onde ela quiser, valorizando-nos enquanto escritoras, mães, esposas, profissionais e amantes da literatura. (QUEIROZ, 2017).

Composto apenas por mulheres, seres que necessitam manter-se em constante transformação e expansão para romper as barreiras da opressão masculina e conquistar sua independência, a Confraria Poética Feminina representa a força que a arte poética possui: modificar realidades, transpor sensações, tornar sentimentos e

emoções universais em coletivos. O fazer poético dessas mulheres evidencia a busca do homem descrita por Ernest Fischer em seu livro *A necessidade da arte* (1987), de “querer ser mais do que apenas ele mesmo”, de querer ser um “homem *total*”, um homem que anseia e tenta alcançar a plenitude do seu ser, que deseja “unir na arte o seu ‘Eu’ limitado como uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade”. (p. 12-13, grifos do autor). A poética presente nas obras da Confraria retrata:

[...] O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. [...] A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para associação, para circulação de experiências e ideias (FISCHER, 1987, p. 13).

Diante disto, neste artigo, analisaremos como a poesia – exemplificada pelos versos da poeta contemporânea Rita Queiroz – é este agente transformador de seres. Sob a luz de Friedrich (1978), Paz (1982), Fischer (1987), Nunes (2000) e Brasileiro (2002), discutiremos acerca da imagens poéticas produzidas em três poemas da autora, presentes no livro da Confraria Poética Feminina publicado em 2016, suas características rítmicas/melódicas e filosóficas, além de suas relações com o fazer literário de autoria feminina.

DESENVOLVIMENTO

Rita Queiroz (1963-), poeta soteropolitana, é professora na Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS. Possui doutorado em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo – USP. Publicou diversos livros na área de Filologia, com ênfase em edição de documentos antigos e manuscritos dos séculos XVIII ao XX. Dentre os livros publicados nas áreas de Linguística/Filologia e Literatura, um dos mais recentes livros da autora é o livro *Canibalismos* (2017), composto por 152 poemas

eróticos. Através do grupo Confraria Poética Feminina, já publicou dezenas de poemas. Está presente também em antologias poéticas, tanto no Brasil como em Portugal, além de já ter sido destaque em prêmios literários nacionais.

Publicado pela Editora Penalux, a obra *Confraria Poética Feminina* (2016) é a primeira antologia poéticas das autoras baianas pertencentes ao grupo homônimo. Sob a coordenação de Rita Queiroz, estão reunidas, neste livro, mulheres que assumem a voz, a letra dos versos que compõem, nascidos primeiramente no espaço virtual do Facebook. O livro é composto por 121 poemas de 12 mulheres que estavam se autodescobrindo poetas e, ao mesmo tempo, conhecendo as múltiplas facetas do fazer poético. A publicação do livro atestou a necessidade destas mulheres de que o produto de suas transformações individuais e coletivas serviria também para que outros seres, principalmente outras mulheres, fossem contempladas pela mudança de estado de espírito e incentivadas pela poesia a transformarem suas vidas. Como afirma Nívea Maria de Vasconcelos, autora da orelha do livro em questão:

A Confraria Feminina é um espaço simbólico para o encontro. Lançando toda sorte de poemas, seu ponto fulcral não são os versos que aí se apresentam, mas o fato de eles serem escritos por mulheres saindo da posição de especialistas que se apropriam da obra alheia em suas pesquisas e aulas para a de indivíduos que também laboram literariamente com as palavras, que almejam outros espaços no campo literário. Das 12 que aqui se apresentam, apenas duas já haviam publicado. Sair do lugar de admiradoras para o de produtoras é uma reviravolta e tanto. Entre a diversidade de temáticas e potencialidades, é possível notar uns poemas mais esteticamente trabalhados que outros. Muitos deles são versos inaugurais que ora vão ao encontro, ora vão de encontro aos estereótipos diversos sobre a escrita feminina. Gênero não é e não deve ser critério literário, nem é isso que essa irmandade propõe. Afora qualquer juízo valorativo, este livro é um exercício da individualidade e um lugar de visibilidade. (VASCONCELOS apud QUEIROZ, 2016, orelha do livro).

Apesar do livro possuir 121 poemas, uma média de 10 poemas para cada uma das 12 autoras que o compõe, nos debruçaremos sobre três poemas da poeta Rita Queiroz: *Catarse*, *Êxtase* e *Infinitude*. Neles, veremos uma espécie de “evolução” do processo criativo do eu-lírico e o significado desta transformação em seu ser. Publicados em sequência na ordem que aqui são apresentados, os poemas modulam a intensidade do “sentir-observar-transformar”, que se aproximam da proposta deste artigo: discutir como a linguagem poética é capaz de expandir os seres.

Com uma linguagem simples e fluida, nos poemas de Queiroz (2016) a linguagem funciona como fórmula mágica da poesia: “criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos” (FRIEDRICH, p. 50), dando aos versos musicalidade e leveza. Com uma escrita que evidencia a complexidade do ser feminino, a poesia de Queiroz mescla em seus versos a delicadeza e a força presentes em todos os seres, independentemente do binarismo preconizado pela sociedade. Antes de tudo, a lírica de Queiroz é humana e passível de identificação, seja qual for o gênero do leitor.

A literatura produzida por mulheres é aquela que envolve o gênero humano, aborda temas universais e que se diferencia por meio do ponto de vista, de temas abordados, de universos criados e, principalmente, do meio social da qual se origina e das condições antropológicas, socioeconômicas e culturais” (TEIXEIRA, 2008, p. 48).

O primeiro dos três poemas a ser analisado chama-se *Catarse*. Instigante desde o título, este poema descreve o processo pelo qual o eu-lírico teve de passar para que a sua alma desse lugar à arte, “liberando-lhe todas as feras” e livrando-lhe da dor e das decepções que, segundo os versos livres de Queiroz (2016), estavam “contidas e recontidas na brutalidade das emoções”, processo esse que se relaciona diretamente com o fazer literário de autoria feminina. Somente depois que esta limpeza na alma foi feita, que a *catarse* foi concluída através do fazer poético, que o “ser divinal” emergiu fazendo com o que o ser flutuasse “pelas brumas viscerais” do mundo da poesia. Segue, abaixo, o poema na íntegra:

Catarse
Lavei minha alma com sabão
Para passar a limpo meus papéis
Para libertar todas as feras
Contidas e recontidas na brutalidade das emoções.
Lavei minha alma com sabão
Para deixar transparente meu coração
E enobrecer o corpo cansado
Cansado de tanta dor e decepções.
Lavei minha alma com sabão
Para fazer emergir o ser divinal
E transcender translúcido do umbral
Para seguir flutuando pelas brumas viscerais.

QUEIROZ, Rita. *Confraria Poética Feminina*, 2016, p. 202.

O Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis apresenta-nos três significados para o termo *catarse*, no seu sentido filosófico: 1. De modo geral, na filosofia grega da Antiguidade, a *catarse* corresponde a um processo de libertação ou purgação, da alma e do corpo, de tudo aquilo que é estranho à essência ou à natureza de um indivíduo e que, por isso, o perturba ou corrompe; 2. Na concepção platônica, *catarse* representa a libertação da alma em relação ao corpo e aos prazeres; isto é, já em vida, a alma se retira das atividades físicas e renuncia aos desejos e paixões, aguardando a separação total que se realiza com a morte. 3. Já no aristotelismo, a *catarse* é um fenômeno estético de efeito purificador, espécie de libertação ou serenidade, que a poesia e, em especial, o teatro e a música provocam no homem, proporcionando a descarga de conflitos de ordem emocional ou afetiva. Segundo a argumentação de Nunes em seu livro *Introdução à Filosofia da Arte* (2000):

[...] a *catarse* (depuração, purificação) consiste na neutralização dos sentimentos excessivos – a *comiseração* e o *temor*– [...] estabelecendo entre aqueles dois estados psíquicos de caráter emocional um equilíbrio que redunde em novo sentimento, mediano, harmonioso, equilibrado, que é, na linguagem da *Poética*, “o termo médio em que os afetos adquirem estado de pureza” [...] (NUNES, 2000, p. 29, grifos do autor).

Após o (re)encontro do ser com a palavra, de fazer sua catarse, o eu-lírico se sente pleno, completo. A palavra só se deixa transparecer com nitidez em ambientes claros, limpos, visíveis, em um “coração transparente”, tal qual o descrito nos versos: “Lavei minha alma com sabão/ Para deixar transparente meu coração”. E somente o coração, órgão símbolo máximo dos sentimentos humanos, possibilitaria que o ser poético se encontrasse com a confirmação de sua pureza: a palavra.

O segundo poema a ser analisado neste artigo é o intitulado *Êxtase*. De acordo com o Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, a palavra *êxtase* significa “estado de alma em que os sentidos se desprendem das coisas materiais, absorvendo-se no enlevo e contemplação interior”; significa também “arrebato, enlevo ou raptos dos sentidos, causado por uma grande admiração ou por um vivíssimo prazer que absorve todo e qualquer sentimento.” Como estamos analisando os poemas de maneira sequencial, a fase de êxtase do ser poético seria aquela na qual, dado o primeiro momento da transformação provocada pela poesia (catarse), o eu-lírico encontra-se em um estado de espírito de frenesi.

Após o processo de purificação da alma e da autopermissão para que a poesia tomasse conta do seu ser – como vimos no poema anterior, o eu-lírico percebe-se em um novo momento: “De repente... Poesia/ A saltar aos olhos/ Transbordar pelos poros/ Verbo na carne”. Analisando sob o ponto de vista da escrita feminina, é nesse momento que a autora se reconhece enquanto um ser capaz de modificar sua própria realidade por meio da arte. A intensidade destes primeiros versos demonstra exatamente como o eu-lírico está se sentindo: com a poesia habitando cada canto do seu íntimo. Na sequência, com o poema na íntegra, veremos suas características rítmicas e imagéticas.

Êxtase
De repente... Poesia
A saltar aos olhos
Transbordar pelos poros
Verbo na carne
Que rasga o peito em versos

a sangrar entre os dedos, boca e coração!
Exalando mirra dos cântaros
Vibrando em cada recanto do ser!

QUEIROZ, Rita. *Confraria Poética Feminina*, 2016, p. 203.

A impetuosidade da poesia no ser poético é tamanha “Que rasga o peito em versos/ a sangrar entre os dedo, boca e coração!”. Tal sensação é, para o eu-lírico, uma experiência visceral, vital. As imagens criadas nestes versos demonstram o seu completo estado de êxtase, que é concretizado também nas imagens e no ritmo dos versos subsequentes, quando este diz: “Exalando mirra dos cântaros/ Vibrando em cada recando do ser!”. É neste sentimento de absoluta plenitude que o eu-lírico sente-se, de fato, afetado pelo poder transformador da poesia, dando vazão à emoção, transmitindo-a para os seus leitores e sentindo-se livre das amarras físicas e psicológicas.

[...] A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas, doma-a (FICHER, 1987, p. 14).

“Verbo na carne/ Que rasga o peito em versos/ a sangrar entre os dedos, boca e coração!”. A poesia dilacera o corpo, desfaz a inércia, reaguça os instintos. Este movimento também produz musicalidade, pois “[...] As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. [...] O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimentam todo o idioma. O ritmo é um ímã. [...]” (PAZ, 1982, p. 64). Apesar de a composição poética vir do íntimo do homem, é ela quem o domina e não o contrário. O poeta que é amparado pela linguagem poética, pois é ela quem o reconecta com a essência do seu ser.

Terceiro e último poema aqui analisado, *Infinitude* não precisa de muitas palavras para evidenciar sua vastidão significativa. Nele, o eu-lírico toma consciência da sua amplitude e constata que a expansão do seu “ser poético” foi tão grande que nada agora pode o

conter. O poema é composto por 6 versos dispostos em estrofe e o que demarca a sua vasta possibilidade significativa é a presença das reticências [...] que alternam os versos. A qualidade rítmica e imagética do poema extrapola suas reticências, que reafirmam mais ainda o quanto o eu-lírico se transformou ao longo do seu processo de criação poética. Abaixo, o poema *Infinitude*:

Infinitude
O mundo...
Pequeno.
A existência...
Insuficiente.
O amor...
Não cabe no poema.

QUEIROZ, Rita. *Confraria Poética Feminina*, 2016, p. 204.

De acordo com o Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis, a palavra *infinitude* é o “caráter ou a qualidade do que é infinito; infinidade” ou ainda “caráter do que, por ser muitíssimo vasto, parece não ter fim”. É assim que o eu-lírico se sente: infinito. Para ele, tudo é insuficiente, nada é capaz de comportar a imensidão da sua alma. Como diz um dos versos: “O mundo.../ Pequeno.”. Todo o seu sentimento, por mais que seja expressado por meio da poesia, não é possível ser exprimido no poema.

É um verso, diz Heidegger, que nos remete exatamente à questão da essência da poesia. Fala do que permanece, perdura, dá *um* sentido – se podemos entender aqui esse ‘um’ como o sentido em si, o único sentido que não é senão aquele estabelecido pelo nomear do poeta. A poesia enfim, ‘instauração do ser pela palavra e na palavra’ (BRASILEIRO, 2012, p. 108, grifo do autor).

Agora, além de ver, ouvir, falar e sentir a poesia, o eu-lírico torna-se parte dela. Ou melhor, ele próprio se torna, completa e definitivamente, um ser poético. É a partir desse momento que a literatura de autoria feminina se consolida tornando-se, de fato, sinônimo de resistência e luta. E, por ser infinita, a poesia não fica estagnada em um único ser: ela se propaga, se multiplica, se (re)faz das mais variadas maneiras, alcançando o outro e a si mesmo.

[...] A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo. [...] A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é o ritmo, que é a imagem, o homem – esse perpétuo chegar a seu – é. A poesia é entrar no ser (PAZ, 1982, p. 137-138, grifo do autor).

“O amor.../ não cabe no poema.”. Neste momento, o ser poético compreende que a expansão do seu ser através do fazer poético, apesar de ser capaz de traduzir em palavra tudo que ele sente, não possibilita que ele abarque todos os seus sentimentos em versos. A linguagem poética, neste caso, é impotente para que a grandiosidade de sua alma se expresse por meio das palavras. A magnitude da transformação, mesmo que o poema, algumas vezes, torne-se insuficiente para evidenciar tudo aquilo que o eu-lírico quis compartilhar com o seu leitor, só reafirma o quanto a poesia é eficaz quando o propósito dela é modificar realidades, vidas, estados de espírito, expandir seres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem poética presente nos versos de Rita Queiroz nos mostra como a poesia pode modificar a maneira de vermos o mundo e de nos relacionarmos com ele. A atuação da Confraria Poética Feminina nos mostra o quanto a poesia é capaz de retirar os seres da inércia, provocá-los, fazer com que eles questionem a si mesmos, reflitam sobre suas vidas, desfaçam os nós da opressão, se expressem de modo espontâneo, livre, pleno. A transformação realizada pela literatura de autoria feminina é duradoura: uma vez modificado, o ser jamais voltará ao seu estado anterior.

Utilizar a linguagem poética para expressar os mais diversos sentimentos humanos e deixar a poesia tomar conta da alma expurga o que ruim e atrai o que é bom, extrai o que há de melhor em cada pessoa. É exatamente isso que as mulheres precisam: encontrar

forças em si mesmas e unir-se em prol de suas liberdades. E como a poesia modifica não apenas quem a escreve, mas também quem a lê com olhar poético, compartilhá-la também é uma maneira de promover a autonomia feminina.

Entrar em contato com a poesia é expandir-se, transcender-se, elevar-se. Essas características são identificadas na poética de Rita Queiroz, poeta contemporânea que tornou-se poesia por necessidade intrínseca do seu ser. Transformar, liricamente falando, torna-se a palavra da vez para que a poesia contemporânea exerça o seu papel libertador. Tal qual Baudelaire, o “poeta da modernidade”, o homem que utiliza a lírica como meio de expansão do seu eu interior precisa ser “[...] um homem completamente curvado sobre si mesmo.” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Curvar-se sobre si mesmo é se autoconhecer e permitir que a poesia domine a sua alma. Somente assim será feita a sua catarse, para que ele alcance o êxtase e encontre a infinitude do seu ser.

REFERÊNCIAS

- BRASILEIRO, Antonio. ... Poeticamente mora o homem... In: *Da inutilidade da poesia*. Rio de Janeiro: 7letras; Feira de Santana: UEFS Editora, 2012, p. 103-115.
- FISCHER, Ernest. A função da arte. In: *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder - 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987, p. 11-20.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*: (da metade do século XIX a meados do século XX). 2. Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- MICHAELIS – *Dicionário de Língua Portuguesa*. Catarse. Portal UOL e Editora Melhoramentos Ltda., 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/catarse/>>. Acesso em: ago. 2018.
- MICHAELIS – *Dicionário de Língua Portuguesa*. Êxtase. Portal UOL e Editora Melhoramentos Ltda., 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/%C3%AAxtase/>>. Acesso em: ago. 2018.

MICHAELIS – *Dicionário de Língua Portuguesa*. Infinitude. Portal UOL e Editora Melhoramentos Ltda., 2018. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/infinitude/>. Acesso em: ago. 2018.

NUNES, Benedito. Atividade artística e contemplação. In: *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2000, p. 26-31.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUEIROZ, Rita. Catarse. In: *Confraria Poética Feminina*. Rita Queiroz (Org.). – várias autoras. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016, p. 202.

QUEIROZ, Rita. Êxtase. In: *Confraria Poética Feminina*. Rita Queiroz (Org.). – várias autoras. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016, p. 203.

QUEIROZ, Rita. Infinitude. In: *Confraria Poética Feminina*. Rita Queiroz (Org.). – várias autoras. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016, p. 202.

QUEIROZ, Rita. *Confraria Poética Feminina: Além da Estampa - Entrevista*. Disponível em:

https://www.clubedeautores.com.br/book/237820-Confraria_Poetica_Feminina?topic=poesia#.W5PEOvIKhkg. Acesso em: ago. 2018.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava, PR: Unicentro, 2008. Disponível em: <http://www2.unicentro.br/editora/files/2012/11/nincia.pdf>>. Acesso em: nov. 2018.

VASCONCELOS, Nívea Maria. Orelha do livro. In: *Confraria Poética Feminina*. Rita Queiroz (Org.). – várias autoras. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Antonia Rosane Pereira Lima:

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Contato: antoniarosane@hotmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6473697426599054>.

Ayssa Norek:

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, na linha de pesquisa em Experiência e Conexões Culturais. E-mail: ayssanorek@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0225972723213456>.

Carla Kühlewein

Doutoranda em Literatura e Vida Social e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP. Docente na Universidade Estadual do Paraná – Campus Apucarana. Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9751389633331140>

Carlos Gontijo Rosa

Pós-doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. carlosgontijo@gmail.com. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestre em Teoria Literária e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8599805579473553>

Caroline Façanha:

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, na linha de pesquisa Desafios do Contemporâneo: Teorias e Crítica. E-mail: carolinefacanham@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7592351580409598>.

Daniele da Cruz Almeida

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS). E-mail: danielealmeida2012@yahoo.com.br Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1912348119804113>

Diego Rasteiro Ramires Fonseca

Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá-UEM, Docente no Centro Universitário Metropolitano de Maringá, Unifamma nos cursos de Comunicação Social e Pedagogia.

Gislene Alves da Silva

Doutoranda pela Universidade Federal da Bahia (PPGLITCULT/UFBA), mestra em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Campus II, Alagoinhas. e-mail: galves11@hotmail.com.

Jailma dos Santos Pedreira Moreira

Professora Dra. do Programa de Pós Graduação em Crítica Cultural e do curso de Graduação em Letras, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Campus II, Alagoinhas.

João Pedro Rodrigues Santos

Universidade Federal do Rio Grande (FURG) – jpsantosr@hotmail.com – Doutorando em LETRAS – História da Literatura. Link para acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0942201506719626>

Juliana Oliveira do Couto

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), juliana.ocouto@gmail.com, doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4092060450459727>

Juliana Moreira de Sousa

Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia. Email para contato: julianasousamoreira@gmail.com

Plataforma Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K8138132H6>

Maria da Conceição Pinheiro Araujo:

Professora Doutora do Instituto Federal da Bahia (IFBA). E-mail: conra_araujo@hotmail.com. Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6757204857353422>.

Orlando Luiz de Araújo:

Universidade Federal do Ceará (UFC), E-mail: orlando.araujo@ufc.br, Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), Professor de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Ceará (UFC). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2680403686223727>.

Renato Cândido da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC), E-mail: renatoliteraturaufc@gmail.com, Mestrando em Letras, Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8379309700195195>

Silvana Rodrigues Quintilhano

Pós-Doutora em Cultura Contemporânea pela UFRJ. Doutora em Literatura Africana pela UEL. Mestre em Literatura Africana pela UEL. Docente na Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Londrina. Curriculum lattes: <http://lattes.cnpq.br/6334710728924422>

