VOZES FEMININAS NA LITERATURA E OUTRAS ARTES

Organizadoras:
Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari
Norma Domingos

Título: Apollo e le muse - 1514-1523
Autor: Baldassarre Peruzzi (1481-1536)
Acervo da Galleria Palatina – Florença

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Assis
2021

ORGANIZADORAS

CÁTIA INÊS NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE

MARIA DE FÁTIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI

NORMA DOMINGOS

VOZES FEMININAS NA LITERATURA E OUTRAS ARTES

UNESP
CÂMPUS DE ASSIS
2021

Universidade Estadual Paulista _ UNESP
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus de Assis -Sp

Dr. Darío Abel Palmieri
Diretor
Dr. Francisco Cláudio Alves Marques
Vice-diretor

Grupo de Pesquisa
"Narrativas Estrangeiras Modernas"
Lider:
Maira Angélica Pandolfi
Vice-lider:
Wellington Ricardo Fioruci

Revisão Geral e formatação:
Norma Domingos
Capa: Staepe

As ideias e as opiniões expressas nos ensaios são de exclusiva responsabilidade de cada autor.

Conselho Editorial

Darío Abel Palmieri (Presidente)
Álvaro Santos Simões Junior
Ana Paula Alves da Silva
Carlos Camargo Alberts
Gustavo Henrique Dionísio
Jorge Luis Ferreira Abrão
Juliana de Oliveira
Laura Akie Saito Inafuko
Marco Antonio Domigues Sant'Anna
Paulo César Gonçalves
Pitágoras da Conceição Bispo
Rosana Marta Kolb
Rozana Aparecida Lopes Messias
Sandra Aparecida Ferreira
Tania Regina de Luca
Wilton Carlos Lima da Silva

Secretário

Paulo César de Moraes

Conselho Consultivo

Adilson Odair Citelli (USP)
Antonio Castelo Filho (USP)
Carlos Alberto Gasparetto (UNICAMP)
Durval Muniz Albuquerque Jr (UFRN)
João Ernesto de Carvalho (UNICAMP)
José Luiz Fiorin (USP)
Luiz Cláudio Di Stasi (IBB – UNESP)
Oswaldo Hajime Yamamoto (UFRN)
Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Temístocles Cézar (UFRGS)

Comissão Permanente de Publicações
Faculdade de Ciências e Letras de Assis

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Assis

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

V977 Vozes femininas na literatura e outras artes [recurso eletrônico] / Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari, Norma Domingos (organizadoras). Assis: UNESP - Campus de Assis, 2021.
355 p. : il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-65-88740-04-0

1. Escritoras. 2. Mulheres e literatura. 3. Mulheres na literatura. I. Andrade, Cátia Inês Negrão Berlini de, org. II. Marcari, Maria de Fátima Alves de Oliveira, org. III. Domingos, Norma, org.

CDD 809.89287

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7

1. ROMPENDO O SILÊNCIO NAS ESCRITAS DE SI: MEMÓRIAS E NARRATIVAS HISTÓRICAS

***A costa dos murmúrios*: vestígios de guerra e construção de identidade feminina** **11**
Elisangela Fátima Nogueira GODÊNCIO

Lembrar para resistir: a importância da memória para as personagens femininas em *Beloved* (1987) e *The Invention of Wings* (2014) **19**
Jéssica Marroni FORTUNA

Natalia Ginzburg: a mulher e a escritora refletidas nas linhas íntimas das correspondências **32**
Juliane Luzia CAMARGO
Cátia Inês Negrão Berlini de ANDRADE

Cosima: um olhar sobre a autoficção de Grazia Deledda **47**
Laís Aparecida Ramos MARTINS
Cátia Inês Negrão Berlini de ANDRADE

Não consigo contar a história completa: a "escrita de si" em *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar **58**
Mariana Cobuci Schmidt BASTOS

A construção identitária das mulheres negras em *Fe en disfraz* (2009), de Mayra Santos-Febres **71**
Nayara Cristina Barbosa BATISTA
Maria de Fátima Alves de Oliveira MARCARI

Escritas de Si: Autobiografia e Memórias **83**
Vanessa BITO

2. REPRESENTAÇÕES DO FEMININO: LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA E FRANCESA

Representações do feminino em *Mobile*, de Michel Butor: da escrita experimental para o cinema **99**
Amayi Luiza Soares KOYANO

O grotesco feminino em *Wise blood* (1952), de Flannery O'Connor **118**
Débora BARCALA

Literatura juvenil de temática LGBT premiada: uma leitura de *Estamos bem*, de Nina LaCour **131**
Guilherme Magri da ROCHA
Cleide Antonia RAPUCCI

A significação de Rosamond Lehmann na literatura inglesa na visão de Álvaro Lins **146**
Laís Iaci Mirallas de CARVALHO

As personagens femininas em *A Eva Futura*, de Villiers de l'Isle-Adam **158**
Samara Beatriz de Oliveira PARADELLO
Norma DOMINGOS

3. A SALA DE AULA EM FOCO: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Entre a análise literária e a formação do leitor: um estudo da obra *A conta-gotas*, de Ana Carolina Carvalho **171**
João Ricardo Vieira Santos RIBEIRO
Benedito ANTUNES

Análise e discussão da obra *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga **185**
Tamires Vieira Pinheiro de CASTRO

A voz literária feminina em uma coleção de livros didáticos de língua espanhola **198**
Vanessa Pansani VIANA
Maira Angélica PANDOLFI

4. A MULHER NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA: ESTEREÓTIPOS, MARGINALIZAÇÕES E SUBVERSÕES

Manuel Puig: manifestação do autor nas personagens femininas **214**
Ludiani Retka TRENTIN
Wellington Ricardo FIORUCI

Imagem e discurso: as representações do feminino em "Dos Palabras", de Isabel Allende **228**
Luiz Eduardo Rodrigues AMARO
Maira Angélica PANDOLFI

Feminismo e luta em *A mulher habitada*, de Gioconda Belli **240**
Maisa Barbosa da Silva CORDEIRO

Minolta, personagem revolucionária e leitora crítica em *Bufo &* Spallanzani: o romance e o longa-metragem **255**
Wellington R. FIORUCI

5. REPRESENTAÇÕES FEMININAS: LITERATURA, AUDIOVISUAL E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Cassandra: uma mulher sem voz **269**
Alceu GREGORY

A concepção da mulher napolitana segundo Totò: *La malafemmena* e outras obras **282**
Daniele Fabíola MARQUESINI
Gabriela Kvacek BETELLA

Autoria, protagonismo e ponto de vista em *Mia madre* (Nanni Moretti, 2015) **296**
Gabriela Kvacek BETELLA

O impressionismo literário de Clarice Lispector: *O lustre* (1946) **308**
Moisés Gonçalves SANTOS JÚNIOR

***L'amica geniale*: o ponto de vista feminino de Elena Ferrante** **324**
Nayara de Albuquerque KRAUSE
Gabriela Kvacek Betella

Adriana Calcanhotto – A mulher do Pau Brasil **337**
Rafael JULIÃO

SOBRE OS AUTORES **349**

APRESENTAÇÃO

O presente volume, *Vozes Femininas na Literatura e Outras Artes*, reúne uma série de ensaios que trazem os resultados parciais dos projetos de pesquisas desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa *Narrativas Estrangeiras Modernas.* Tais ensaios são recortes temáticos das pesquisas de vários membros do referido Grupo de Pesquisa e foram apresentados no III Seminário Gêneros Híbridos da Modernidade, ocorrido da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, câmpus de Assis, em setembro de 2019. Para enriquecer as leituras e discussões também estão presentes nesse volume ensaios de estudiosos de outras instituições que apresentaram trabalhos no evento acima mencionado.

O Grupo de Pesquisa *Narrativas Estrangeiras Modernas*, cadastrado no CNPq, foi criado em 2002. É constituído, em sua maioria, por professores de Literatura do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/ Assis. Muitos desses docentes, também vinculados ao Programa de Pós-graduação em Letras, trouxeram para o Grupo seus orientandos de Mestrado e Doutorado. O Grupo é composto, ainda, por docentes de outras Universidades. O objetivo principal do Grupo de Pesquisa está voltado para um projeto de revisão da questão dos gêneros mistos, ocorrida na literatura do século XX, cujas pesquisas pretendem estabelecer um confronto entre as categorias tradicionais de gênero literário e o seu hibridismo, conforme ocorrem nas narrativas estrangeiras modernas e contemporâneas. O Grupo tem realizado várias atividades, uma das quais é a organização de Seminários nos quais são discutidos os resultados das pesquisas desenvolvidas. Alguns desses eventos científicos foram organizados em parceria com outros Grupos de Pesquisa com o intuito de ampliar as discussões.

Desse modo, desde 2002 já foram analisados, discutidos e apresentados em eventos científicos vários estudos que abordaram, de um modo geral, questões teóricas referentes às Narrativas de Extração Histórica, Literaturas de Viagem, Literatura no Cinema, Narrativa policial, Interfaces da Memória e Comparatismo e Relações Interartes: Mitos Literários e Adaptações Cinematográficas, entre outros. Ainda, há que se destacar que diversas publicações permitiram a divulgação dos resultados das pesquisas realizadas pelos membros do Grupo.

Este livro traz a público o resultado das reflexões de vários estudiosos que se dedicaram aos estudos das vozes femininas na Literatura e em outras artes. As discussões perpassam vários aspectos, teorias e temáticas acerca do feminino. É consenso entre vários estudiosos que as escritas de autoria feminina sempre foram relegadas, de um modo geral, a um segundo plano, com a ausência quase absoluta de escritoras nos cânones literários. Nesta perspectiva, a discussão acerca das escritas de si de autoria feminina, a partir das várias modalidades da escrita confessional e/ou que apresentam características autobiográficas, é tema de um conjunto de artigos que buscam, ademais, refletir acerca de textos teóricos que abordam a conceituação das escritas de si.

As relações entre identidade, memória e história nas narrativas produzidas a partir dos séculos XIX e XX, por sua vez, são abordadas em um conjunto de artigos que analisam romances, contos históricos e demais narrativas fundadas no ato de rememoração. Tais narrativas empoderam os grupos que ficaram à margem da hegemonia histórica e social, por meio da articulação das vozes dos excluídos por gênero, classe ou raça.

Neste sentido, evidencia-se que a mulher na ficção foi silenciada e/ou objetificada a partir de estereótipos ou marginalizações. No entanto, sobretudo a partir do século XX, surgem produções que concedem o protagonismo a mulheres que tiveram suas atuações apagadas ou relegadas a um lugar secundário. Um dos subgêneros mais destacados é o romance histórico, que busca enaltecer e divulgar as ações de mulheres que adentraram o mundo masculino e atuaram no espaço público. Tais narrativas são objeto de análise de um bloco de textos que objetivam, ademais, evidenciar a multiplicidade de caracterizações do feminino no território ficcional latino-americano.

A questão do feminino e suas representações na literatura de expressão francesa é tema de artigos, que discutem diferentes abordagens teóricas e/ou analíticas que emergem nas pesquisas recentes, rompendo barreiras com a teoria crítica masculina ou destacando as tradições literárias do passado. Tais questões também estão presentes em artigos que analisam a representação da mulher nas narrativas de expressão inglesa, com o aporte teórico da crítica literária feminista e dos estudos de gênero. São textos que buscam reivindicar o protagonismo de escritoras negligenciadas e silenciadas em sua época, promovendo uma revisão crítica do cânone literário, além de examinar a representação da mulher como o "outro", e as relações de poder dentro das obras.

Apesar do aumento significativo de publicações de obras de autoria feminina na América Latina, constata-se que há poucos livros de escritoras brasileiras e hispânicas

presentes nos programas governamentais de distribuição de obras literárias, como o PNLD Literário (2018). Torna-se necessário, portanto, refletir sobre a presença da literatura escrita por mulheres nos diversos níveis de ensino, bem como buscar caminhos para que os estudantes tenham acesso a esse rico patrimônio cultural. Nesta perspectiva, são apresentados trabalhos que discutem a inserção da literatura de autoria feminina latino-americana nas salas de aula.

As representações femininas na literatura e nas manifestações artísticas estão presentes em amplos cenários, não se restringindo apenas à cultura erudita, mas abarcando também produções que contemplam as diversas manifestações artístico-populares existentes. Tais produções são objeto de análise de variados textos, que promovem o debate sobre as modalidades artísticas populares e a multiplicidade de maneiras como as mulheres se expressam.

Pelo menos desde meados do século XIX, novas relações entre as mulheres e os espaços ocupados por elas são objetos centrais da ficção literária e, ao longo do século XX, da produção audiovisual. Assim sendo, apresentamos uma série de trabalhos que contemplam diferentes ancoragens teóricas e abordagens analíticas nos terrenos da autoria, do ponto de vista narrativo ou da construção de personagens, em produções literárias e audiovisuais, tais como o cinema, as narrativas seriadas, o teatro, música e pintura.

A partir desse variado conjunto de textos, esperamos destacar a importância dos estudos focados na problemática dos estudos culturais e de gênero, temas essenciais para a compreensão das sociedades atuais.

As Organizadoras.

1

ROMPENDO O SILÊNCIO NAS ESCRITAS DE SI: MEMÓRIAS E NARRATIVAS HISTÓRICAS

A costa dos Murmúrios: vestígios de guerra e construção de identidade feminina

GODÊNCIO, Elisangela Fátima Nogueira. (USP – FFLCH)

A Costa dos Murmúrios, de 1988, trata dos problemas de uma mulher confrontada com transformações e mudanças numa época histórica turbulenta. De fato, à temática feminina se acrescenta uma nova questão: a Guerra Colonial. Os acontecimentos evocados neste romance se passam em Moçambique durante a Guerra Colonial, que levaria ao colapso do Estado Novo, em abril de 1974.

A obra se divide em duas partes: o conto *Os gafanhotos* (narrado em terceira pessoa, ele não somente coloca em segundo plano a guerra em cujo contexto decorre o feliz acontecimento - a festa de casamento de Evita e Luís Alex - como também mostra uma perspectiva otimista, mesmo quando faz referência a mortes sucessivas) e a segunda parte, em que aparece a protagonista, Eva Loop, já em sua fase adulta. A todo tempo, a narradora faz referências à primeira parte, numa superposição de planos – presente e passado – e de espaços – o da Guerra Colonial e o do pós-guerra. A narradora apresenta, nessa segunda fase, uma visão bem mais crítica da realidade, pondo em evidência o vazio e a falta de objetivos no quotidiano das mulheres dos oficiais durante as longas ausências dos maridos. Numa espécie de desconstrução do que ocorre no conto, Eva Loop, na segunda parte da obra, revisita, sob uma outra perspectiva, os acontecimentos vividos vinte anos antes.

Em primeira instância, a atenção se volta para a primeira parte do texto, o conto *Os gafanhotos*, que transporta o leitor para um passado colonial em Moçambique, território africano, no ano de 1968. À primeira vista, a situação apresentada nesse conto conspira a favor de um universo perfeito, em que um casal de jovens apaixonados compartilha a cerimônia de seu casamento com outras pessoas também aparentemente transbordando de felicidade. Trata-se de um momento festivo ocorrido no interior de um hotel, o Stella Maris, onde moram as esposas dos alferes e dos capitães e também os militares, quando não estão em combate.

No romance, as experiências vividas pelas personagens, especificamente as femininas apontam para a submissão em relação ao homem. O contexto de Guerra Colonial e ditatorial em Portugal acabam favorecendo esse comportamento.

A protagonista de *A costa dos murmúrios* pode não se enquadrar em um comportamento semelhante as demais personagens, pois, apesar de viver num contexto ditatorial, Evita, antes de se casar com Luís Alex, era estudante de História e, muito provavelmente, teve algum conhecimento sobre os movimentos estudantis que ocorriam nas universidades em outros países da Europa. Além dessa ânsia por descoberta, acredita-se que Evita tenha sido influenciada, de maneira positiva, por toda a atmosfera que permeou aquele tempo de 1968 (em que jovens se empenharam para iniciar um processo de transformação, no sentido de ansiarem pela busca de liberdade, na tentativa de se desvencilharem daquele momento de repressão pelo qual passavam). Acredita-se que não seja gratuito o retorno especificamente ao ano de 68, pois a autora parece chamar atenção para esse contexto exatamente por ser um período conturbado e de muitas transformações.

O fervor dos movimentos da época pode ter encorajado Evita a externar suas opiniões. Aí talvez esteja um dos motivos para o possível despertar da percepção voltada para os acontecimentos do seu entorno, ou seja, o desenvolvimento de uma visão que ultrapassa os limites daquele contexto.

Na altura da festa de casamento de Luís e Evita, ouvem-se, "perto do Stella Maris, [...] grandes correrias de negros [...] pela avenida e gritos..." (JORGE, 1988, p. 16). Diante disso, Luís, "espreitando pela abertura da janela" (JORGE, 1988, p. 16), diz a Evita que não tenha medo. Mas o barulho se intensificou e, no instante seguinte, estavam todos no terraço, vestindo trajes de dormir.

> Mas não era para a barra que estavam a olhar e sim para o Chiveve, o braço de mar que ali defronte fazia uma profunda peça, para onde, durante a noite, a água tinha arrastado corpos de gente afogada. Imensos, incontáveis afogados. [...] 'Parece que além, às portas do cabaré, ainda estão pilhas deles. Ora enxerguem...' [...] 'Numa noite destas devíamos ter ficado acordados. Nunca mais vamos experimentar a emoção que poderíamos ter tido!' - A mulher tinha os binóculos do marido colados aos olhos. (JORGE, 1988, p. 18-20).

Avistavam uma tragédia: pessoas (negras) mortas por envenenamento, vítimas de uma violência peculiar ao ambiente da Guerra Colonial, mas vistas pelos hóspedes como mais um atrativo para aquela noite memorável.

O fato, ocorrido na madrugada da festa do enlace matrimonial, poderia ser visto como um espetáculo (exclamou a mulher do capitão piloto-aviador). Ela ainda lamenta por não terem ficado acordados, para "experimentar a emoção que poderiam ter tido!" se assistissem ao "show" desde o início. "Haviam pressentido algo de deslumbrante, mas

exaustos [...] não deram importância às corridas que passavam sob as janelas do Hotel Stella Maris." (JORGE, 1988, p. 20).

Aquilo que está representado para aqueles hospedados no hotel como um divertimento (acredita-se que assim seja não somente por conta da monotonia que ali se instala, mas também por se considerarem superiores aos negros moçambicanos) remete a um ato de violência muito intensa, um massacre.

Neste romance, entre os temas apresentados o da exploração das colônias ultramarinas pelos portugueses se faz presente. Lídia Jorge transfere para a obra essa vivência tal como está registrada na história. Evidencia, no texto, confrontos e massacres que são constantemente vislumbrados pelas personagens através das janelas e varandas do hotel. Na obra, nota-se também, pelo discurso dos oficiais, grande interesse pela conquista desse território em razão dos benefícios que podem ser extraídos de lá (no que se refere a questões políticas e econômicas) por conta do pouco desenvolvimento urbano, o que se torna um benefício para o lusitano, porque tem maior possibilidade de organizar o território a sua maneira. Outro fator positivo para os lusitanos reside na facilidade de manipulação do povo moçambicano. Um dos capitães dirige a Evita um breve comentário sobre essa questão:

> Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa. Temos tudo do século dezoito menos o hediondo fisiocratismo, tudo do século dezanove à excepção da libertação dos escravos, e tudo do século vinte à excepção do televisor, esse veneno em forma de *écran*. Com uns vinte arranha-céus, a costa seria perfeita! (JORGE, 1988, p. 12).

O discurso do capitão mostra que há, da parte dos portugueses, interesse em conquistar definitivamente o território moçambicano. E isso se daria principalmente porque acreditavam que os africanos eram inferiores, subestimando não somente a capacidade intelectual dos negros como também a habilidade para participarem de uma guerra.

A mulher, assim como os moçambicanos, era considerada inferior. Esse pensamento também passa pela mente das esposas desses servidores da pátria. Certamente porque os pensamentos femininos se mostram como mero reflexo dos pensamentos masculinos. Há, portanto, uma força cultural repressora das vontades femininas. Isso se dá em razão da forte repressão às mulheres durante a ditadura salazarista. As portuguesas tinham poucos direitos, estando legalmente dependentes e subservientes ao marido ou ao pai. Consequentemente, elas não tinham voz, sendo, desse modo, excluídas de qualquer participação política.

Com o advento da Guerra Colonial, os jovens filhos e maridos dessas mulheres vão para guerra, na África, e as que ficam no país lusitano acabam ficando sozinhas. Há também aquelas que partem com seus maridos para as colônias e enfrentam também a solidão, porque, assim com as mulheres de *A costa dos murmúrios*, ficam confinadas aguardando o retorno dos maridos. Nesse cenário em que a ociosidade passa a fazer parte da rotina das mulheres, a propensão a cometer alguns delitos torna-se grande. Mesmo se defrontando com os problemas causados pela Guerra Colonial, grande número das mulheres (aquelas que ficaram sozinhas em Portugal e também as que acompanharam aos seus maridos) sentem-se desorientadas e, enquanto esperam pelo retorno do marido, acabam cometendo traição. No romance, Evita e Helena são exemplos disso.

Exceto Evita, Helena (amiga de Eva e a quem chamam "de Troia"), dentre as mulheres presentes no romance, é a única que recebe um nome, porque as demais são tratadas sempre por referência ao nome de seus maridos. Ela pode ser, juntamente com as outras mulheres, o símbolo da alienação e da subalternidade em relação ao homem. A mulher do capitão Forza Leal

> [era] uma bela mulher, despida lembrava um pombo, como outras lembram uma rã e outras uma baleia. Não era só a voz que lembrava um pombo, [...] mas era também a perna, o seio, alguma coisa estava espalhada por ela que pertencia à família das colombinas. Talvez o cabelo vermelho, talvez a pele leitosa. (JORGE, 1988, p. 68).

Fazia de tudo para agradar ao marido: "Eles comiam e amontoavam as cascas sobre os pratos, [...] as cascas caíam e Helena apanhava e compunha, como se estivesse ali sobretudo para desempenhar esse papel e sentisse felicidade nesses gestos" (JORGE, 1988, p. 72). Seu comportamento assemelhava-se ao de uma mulher da época colonial, que se anulava para servir ao marido e tinha que mostrar satisfação por destinar-se ao outro.

A mulher do capitão era brutalizada, maltratada e humilhada pelo marido em todos os aspectos, inclusive em público, diante dos convidados, na festa de Luís e Evita. A justificativa do capitão para o espancamento era o fato de a beleza de sua esposa chamar atenção das pessoas. Evidentemente, com essa atitude, Forza podia demonstrar em público posse e domínio sobre sua mulher, e, com isso, ostentava sua virilidade.

Helena é descrita no romance como despojada de individualidade; dependente do Capitão; privada de profundidade psicológica, "Antes que chore, que derreta a sua inteligência

de pombo em gotas de água e cloreto de sódio" (JORGE, 1988, p. 226); e marcada pela futilidade, "Não - Helena de Troia nesse dia fala do que deveria ter falado desde sempre. Fala de meias, cuecas, langerie." (JORGE, 1988, p. 121).

A dependência e fragilidade de Helena eram tão acentuadas que ela tinha esperanças de que a guerra terminasse para não correr riscos de ter o seu marido morto em combate. Por conta da insegurança e por vontade própria, Helena decide dedicar-se, enquanto o marido está na guerra, a uma espera incessante:

> A minha alma, eu aprisiono-a aqui, embora não esteja aqui, esteja lá. Sem que ele me tenha pedido sem que ele me tenha dito um som, um aceno de incitamento sequer. Aqui, fechada, privada de liberdade por vontade minha, privada de ar livre por ditame meu. Quero eu mesma fazer a minha prisão! (JORGE, 1988, p. 97).

Porém, havia uma razão para tal anulação de si mesma. Por ordem do próprio marido, em sua ausência Helena era obrigada a enclausurar-se em casa. Houve um dia em que "ele tinha acendido o isqueiro, e havia começado a passar o dedo pela chama, à espera da promessa dela." (JORGE, 1988, p. 99). Além disso, a convivência com o capitão em casa parece a simulação de um combate, ele "anda aí agachado entre os móveis, entre os armários [...] sem provocar ruídos, e durante esses dias deixa de falar, encontra-se em silêncio. [...] Viver com um herói é uma aventura muito especial. [...] Pobre do homem que não encontra a companheira do seu combate..." (JORGE, 1988, p. 100).

Ao que parece, mesmo vivendo sob tortura, Helena parece estar satisfeita com o seu cotidiano e se orgulha por desempenhar com dedicação o papel de companheira de um capitão. Mas essa vida insípida, solitária, de espera sem retorno, com o passar do tempo, leva Helena à monotonia. Além disso, a prepotência de Forza em face da esposa ("Naturalmente que o capitão reparou nos olhares quer choviam como dardos. Naturalmente o capitão esbofeteou a mulher" (JORGE, 1988, p. 29), empurra-a para os braços de um amante. Na visão de Helena, o amante, um despachante,

> [...] era um homem bom, era um homem que a amava e ela sabia que a amava porque ela via. [...] Ele era um homem que a entendia e lhe elogiava cada osso, cada músculo, cada forma do seu corpo em movimento. (JORGE, 1988, p. 205).

Helena encontra no amante aquilo que talvez jamais encontrasse no capitão, um amor verdadeiro. O Capitão Jaime Forza Leal descobre a traição. Ele

> [...] tinha saltado de dentro do armário, curvado, com o cano à volta, a roupa interior marcada pela passagem do despachante, suspensa da mão, e tinha-lhe colocado a espingarda entre os olhos. [...] A princípio acho que me queria matar, mas depois queria só o nome 'Dei o nome, Deus sabe que dei o nome' - disse Helena, cheia de medo. (JORGE, 1988, p. 206).

Forza mata o amante e "[d]epois os capangas meteram o despachante no [nosso] bote a motor, e foram despejá-lo no mar" (JORGE, 1988, p. 16). Helena, em profundo estado de solidão e enclausurada em sua residência por dois meses, sem sequer respirar o ar fora de seu quarto, "só diz o que Evita sabe antecipadamente [...] deseja morrer" (JORGE, 1988, p. 220). Tem esse desejo porque acredita, a mulher do capitão, que não suportaria o regresso do marido. Afinal, a liberdade e felicidade de Helena pareciam residir na viagem "que ela e o despachante tinham obviamente pensado" (JORGE, 1988, p. 205) em realizar.

Mesmo com todo o sofrimento e as tormentas que a desestabilizam, Helena, vasculhando os objetos secretos do capitão, acaba descobrindo fotografias que incriminam não somente o Forza Leal como também Luís Alex. Helena conduz Evita até o local:

> Helena levou-me atrás de si até o recinto que parecia não fazer parte da casa e que tinha acesso através de um corredor que não dava para outra divisão além daquela. [...] Por dentro das caixas havia envelopes, e dentro dos envelopes, amarradas com elásticos, as fotografias arrumavam-se por operações. (JORGE, 1988, p. 129-131).

Helena apresenta a Evita a verdadeira faceta de Luís Alex, um cruel sanguinário. A mulher do capitão pegou outro pacote que continha uma foto

> [...] e mostrou o soldado em pé, sobre o caniço. Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse – 'Vê aqui o seu noivo?' Ela queria que Evita visse. (JORGE, 1988, p. 133).

A perspectiva da narradora em face do mundo muda diante da revelação de Helena. Evita, a partir de então, inicia-se no mundo real, e a responsável por esse amadurecimento é, sem dúvida, Helena de Troia.

A atitude de Helena mostra que, mesmo aparentemente entregue à clausura e mergulhada na solidão, "qual donzela pura de uma cantiga de amigo que espera *leda e triste*, na clausura do seu lar, o amado que partiu" (SANTOS, 2003, p. 145, grifos do autor), quer que Evita tenha conhecimento sobre a realidade e também parece ansiar pela morte do

marido, o que vai de encontro à expectativa, porque o mais comum seria que ela esperasse pelo regresso e não por uma tragédia, o que, para ela, seria uma solução. De fato, o sacrifício de Helena é para que "aconteça alguma coisa em Cabo Delgado! [...] É aí que ela quer, e sempre quis, que rebente uma mina debaixo dos pés de Forza Leal tão explosiva que o deixe desfeito" (JORGE, 1988, p. 200-201).

Helena deseja sua emancipação, mas não consegue ter força para seguir o caminho da liberdade: "Ora eu devia ter saído, mas não era capaz de me mover daqui, enquanto as portas batiam." (JORGE, 1988, p. 206). Havia uma dificuldade muito grande, não somente em Helena, mas em todas as mulheres que estavam na mesma situação, para se libertar da opressão. Se a esposa de Forza tivesse seguido seus impulsos, talvez não tivesse conseguido exercer sua liberdade plena. Primeiramente porque estava em território estranho e, principalmente, porque a imagem da mulher obediente estava tão enraizada no íntimo feminino que era muito difícil se desvencilhar desse estigma. Ainda assim, Helena teve a oportunidade de ao menos almejar a liberdade e, o que foi benéfico para Evita, conseguiu alertar a esposa de Luís Alex.

Desse modo, é possível perceber que Lídia Jorge analisa, neste romance, sobretudo a sujeição, a impotência da mulher enquanto enquadrada no regime do Estado Novo. Para isso, a autora utiliza a figura das mulheres que aparecem no romance sem identidade, porque não são nomeadas, e a de Helena, que se destaca por seu aspecto surpreendente.

Sabe-se que, naquele contexto (de guerra colonial, em território alheio, à mercê do retorno de seus maridos da guerra), uma possível reação ou qualquer atitude de rebeldia poderia custar, muitas vezes, a própria vida. Por conta disso, talvez fossem forçadas, aquelas mulheres, a manter-se naquela situação. Além disso, eram educadas para serem servis. Helena, por exemplo, fora educada num colégio de freiras e, desde cedo, submetida a uma educação com muitas normas e regras, até na forma de vestir, que não condiziam com sua verdadeira personalidade e com o desejo de livre expressão da própria feminilidade e sensualidade.

Este conflito acaba sendo perceptível a partir do esforço que Helena faz para ser "obediente". Na realidade, percebe-se que essa atitude de aparente passividade que emerge de Helena e também das outras mulheres pode ser resultado de pressões externas que levam essas mulheres a tornarem-se a sombra dos seus maridos. Evidentemente, se não cumprissem os deveres impostos pela sociedade da época, essas mulheres não seriam aceitas. No que se refere a Helena, até mesmo o seu pensamento crítico estava condicionado a repetir,

constantemente, o discurso do marido. Essa atitude evidenciava com maior intensidade a condição de inferioridade de Helena e outras mulheres.

Mas é possível crer que, mesmo camuflada, haja, no íntimo dessas mulheres, Evita/Eva, Helena e todas as outras que são nomeadas, uma força propulsora da esperança. Sendo assim, "o fio de sangue que ressumava da orelha, [...], "os vergões", [...] "os cinco dedos esculpidos na face" (JORGE, 1988, p. 32-33) (a olho nu, símbolo de sofrimento) representados no trecho descrito pela cor vermelha (símbolo fundamental do princípio de vida), podem ter contribuído para o início de um despertar.

De qualquer forma, a despeito dessa tentativa de camuflagem por parte do colonizador, a legitimidade da guerra é posta em questão por Lídia Jorge. Mesmo que restem somente os murmúrios, essa escrita foi recriada de alguma forma e desenvolvida a partir de um ponto de vista feminino. Pelo que mostra o texto, trata-se de uma escrita articulada de maneira fragmentada e talvez inconsistente, pelos atributos que se desprezam nas mulheres e igualmente nos não europeus, "passivos, imaturos, não sofisticados, sem espírito de iniciativa ou de poder intelectual, necessitando ser guiados ou governados" (JORDÃO, 1999, p. 54).

Algumas dessas características não se enquadram na protagonista do romance da autora portuguesa, embora se tenha consciência de que esse contexto repressor interfere na construção da identidade pessoal e, com mais evidência, na identidade feminina. No caso, Eva possui certo grau de instrução e desenvolve a escrita de forma autorreflexiva – uma reflexão marcada por um tempo interior e feminino, capaz de guiá-la no sentido de um encontro consigo mesma, uma descoberta de seu "eu", uma busca da própria identidade.

É exatamente essa imagem feminina que Lídia Jorge pretende enfatizar, da mulher forte, destemida, capaz de transgredir pautada nas experiências vividas e na memória. Isso se processa graças à palavra escrita, que possibilita a libertação do sujeito. Uma liberdade interior que, gradativamente, integra as mulheres e singulariza as vozes femininas.

REFERÊNCIAS:

JORDÃO, Paula. A Costa dos Murmúrios: Uma Ambiguidade Inesperada. In: *Lídia Jorge: in other words – por outras palavras*. Portuguese Literary & Cultural Studies Subscription. Center for Portuguese Studies and Culture (org.). University of Massachusetts, Dartmouth, 1999. p. 49-61.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

SANTOS, Carina Faustino. *A Escrita feminina e a guerra colonial*. Lisboa: Vega, 2003.

Lembrar para resistir: a importância da memória para as personagens femininas em *Beloved* (1987)[1] e *The Invention of Wings* (2014)

FORTUNA, Jéssica Marroni (UNESP – IBILCE)

A história, como conhecemos, frequentemente é contada a partir de uma única perspectiva, e esta, quase sempre, é a dos vencedores. Isso implica que muitas outras histórias sejam deixadas de lado, as histórias daqueles que não tiveram o poder de contá-las. Entretanto, com o avanço dos estudos na atualidade, essa época chamada de pós-modernidade, muitas dessas histórias vieram à tona: a história esquecida das mulheres, da população negra e de todas as "minorias" que não se adequavam às normas dos vencedores. Este fato influenciou também o campo da literatura - afinal, o que é a literatura senão um reflexo da sociedade?

Desse modo, a literatura foi um meio pelo qual a história dessas minorias pudesse ser ouvida e a história dita oficial pudesse ser recontada. É o que afirma Linda Hutcheon (1991) quando fala do conceito de metaficção historiográfica, no qual a história enquanto narrativa é retomada por autores que a contam de perspectivas até então desconhecidas, por meio da narrativa ficcional. Em *Beloved* (1987), de Toni Morrison e *The Invention of Wings* (2014), de Sue Monk Kidd, esse resgate da história acontece pela perspectiva de mulheres negras e brancas nos Estados Unidos escravocrata do século XIX.

Em ambas as narrativas, a memória é um elemento importante para as personagens, que ressignificam seu presente ao lembrar do passado por meio de histórias, de conversas e até mesmo de tradições de seus antepassados, como a atividade da costura. Ao relembrarem o passado, as personagens são capazes de entender o seu presente e resistir nele. Isso acontece também com os leitores dessas obras que, ao entrarem em contato com essa história não contada, são capazes de ressignificar o que conhecem até então como o presente.

Nos tópicos seguintes, buscarei detalhar os elementos ligados ao resgate histórico em cada obra – *Beloved* e *The Invention of Wings* – a fim de demonstrar como esse resgate é feito e quais podem ser suas implicações para a literatura e o mundo contemporâneos. Procurarei também destacar a importância das vozes dadas às personagens femininas de

[1] O livro foi publicado em 1987, entretanto para este artigo consultamos a edição de 1988.

cada obra, visto que é por meio delas, mulheres brancas e negras, que a maior parte da história dessas narrativas é contada.

Beloved e a importância da memória

Em *Beloved* (MORRISON, 1987), conhecemos a história de Sethe, uma escrava que foge da fazenda onde vivia – chamada ironicamente de Doce Lar – e encontra abrigo junto de sua sogra, Baby Sugss, em Cincinatti, Ohio. Lá, Baby Suggs vivia com parte da população negra que havia conseguido liberdade depois da Guerra Civil dos Estados Unidos, que transformou o norte do país em um lugar receptivo aos escravos libertos. Sethe manda na frente seus três filhos mais velhos: dois meninos, Howard e Buglar, e a filha mais nova, que ainda não tinha nome, pois era apenas um bebê e ainda se alimentava do leite da mãe. Logo após a fuga deles ela parte, grávida de seu quarto bebê.

Ao chegar à casa de sua sogra onde ela pode finalmente criar seus filhos livres da escravidão, a vida de Sethe se transforma num período de extrema alegria. Entretanto, certo dia, ela percebe que seus antigos donos a encontraram e estão prestes a capturá-la e levá-la de volta à Doce Lar. Tomada de um desejo de liberdade maior do que qualquer coisa, Sethe decide que nem ela e nem seus filhos voltarão para a condição de escravos; ela, então, tenta matar as crianças, conseguindo apenas tirar a vida de sua bebê do meio, aquela que ainda não tinha nome e havia escapado com os irmãos mais velhos.

Depois desse incidente, a vida de Sethe nunca mais seria a mesma. Ela é julgada, mas consegue viver em liberdade, na casa de Baby Suggs, com os três filhos que sobreviveram. Entretanto, a atmosfera pesada de isolamento que perdura durante quase todo o romance começa a tomar forma: Baby Suggs morre, Howard e Buglar fogem, e Sethe passa a viver apenas com sua filha mais nova, chamada Denver, longe de toda a comunidade, privadas de qualquer outra companhia que não elas mesmas. Entretanto, algo além delas vive ali naquela casa de número 124 na rua Bluestone: o bebê assassinado pela mãe, que recebe o nome de Amada e assombra as duas moradoras, que convivem com este fantasma como se fosse mesmo um membro da família.

O fantasma está presente na vida dessas duas mulheres constantemente, e elas passam até mesmo a se afeiçoar a ele, pois sabem que ele é a filha e a irmã perdida há muito tempo. Porém, com a chegada de Paul D., um antigo escravo da Doce Lar e amigo se Sethe, o fantasma para de assombrar o 124, pois é expulso pela presença daquele homem

em sua casa. O fantasma, porém, volta na forma de uma moça jovem, que aparece sem aviso prévio na casa de Sethe e diz se chamar Amada. Agora em carne e osso, Amada mexe com os sentimentos de todos os moradores do 124 – Sethe, Denver e Paul D. – e revive lembranças e sentimentos que eles haviam esquecido ou simplesmente deixado de lado.

Este é um ponto muito importante na obra: a lembrança. O romance é contado majoritariamente por *flashbacks* e pelas memórias das personagens. Tomamos conhecimento da narrativa de maneira não linear, por meio de diálogos ou situações que fazem com que as personagens voltem ao passado para compor sua história no presente. Quando a narrativa começa, Baby Suggs, por exemplo, já havia morrido e os filhos de Sethe já não moravam mais com ela, mas conhecemos esses personagens e suas histórias a partir das lembranças de personagens como Sethe, Denver e Paul D..

Com a chegada de Amada em suas vidas, as personagens passam a reviver as lembranças de seu passado de escravidão, que haviam tentado esquecer por estar relacionado a incontáveis traumas e violências. Ao reviver tais lembranças, porém, as personagens passam a entender melhor o seu presente e também a entender melhor umas as outras. Denver, por exemplo, nunca havia tido contato com a escravidão, mas pôde conhecê-la a partir das memórias de sua mãe. Paul D., ao partilhar partes de sua história com Sethe se aproxima dela, se sente acolhido. Sethe, por sua vez, ao recordar seu passado é capaz de procurar a redenção necessária para seguir em frente.

Amada, desse modo, não é uma personagem como as demais; ela é um símbolo, como afirma Ashraf Rushdy (p.571, tradução nossa) em um ensaio acerca da narrativa:

> Amada é mais que apenas uma personagem na obra. Ela é a incorporação do passado que deve ser lembrado para que possa ser esquecido; ela simboliza o que deve ser reencarnado para que possa ser devidamente enterrado: 'Todos sabiam como era chamada, mas ninguém em lugar algum sabia seu nome. Esquecida e desaparecida, ela não pode ser perdida porque ninguém está procurando por ela.'[2]

Amada simboliza este passado de escravidão que ainda assombra as personagens, mesmo depois que eles se encontram livres de seus donos e dos muros da antiga fazenda.

[2] *"Beloved is more than just a character in the novel, though. She is the embodiment of the past that must be remembered in order to be forgotten; she symbolizes what must be reincarnated in order to be buried, properly: 'Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her'"*. (RUSHDY,1992, p.571).

Para que este passado seja superado, é preciso voltar a ele, é preciso lembra-lo e entendê-lo, por mais difícil que seja reviver tais memórias.

Em uma passagem do romance, Denver precisa sair de casa a procura de ajuda para Sethe, mas ela hesita em se afastar do 124, teme não ser capaz de descer os degraus da varanda. Neste momento, a voz de Baby Suggs surge e lhe diz: *"Know it, and go on the yard. Go on."* (MORRISON, 1988, p.244). Quando a avó lhe diz *"know it"* ou "saiba, conheça", ela está se referindo a todo o passado de seus familiares, como Rushdy (1992, p.582, tradução nossa) coloca a seguir:

> 'Saiba': conhecimento histórico, se não é a defesa, é pelo menos o único caminho para a integridade. É um conhecimento de um coletivo maior – de seu pai, sua mãe, sua avó, Carolina, Doce Lar, escravidão. É entender as forças da escravidão que compeliram sua mãe a fazer o que ela fez. Há uma outra história além da história de Amada, uma narrativa maior além daquela de sua família, uma dor mais profunda que a suspeita e o medo e o rancor.[3]

Essa narrativa maior a qual se refere o autor é a escravidão que assolou sua família, mesmo que Denver não tenha tido contato direto com ela, assim como os leitores de Morrison e a própria autora não tiveram. Entretanto, saber o que aconteceu e saber pela perspectiva de pessoas que sofreram com este passado é essencial para entendermos o presente. Afinal, toda a história de uma nação como os Estados Unidos foi marcada pela escravidão e é impossível negar que as consequências desse sistema perduram até hoje. Assim como Denver precisa tomar consciência de seu passado, uma nação também precisa ter consciência do seu; tanto as personagens de *Beloved* (MORRISON, 1987) quanto seus leitores precisam lembrar para que consigam resistir no presente, para que possam se curar.

Quanto ao processo de cura pela memória pelo qual passam as personagens, é interessante observar como ele está centrado nas personagens femininas, e, mais especificamente, na relação entre mãe e filha. Amada, por exemplo, é quem faz Sethe reviver sua culpa e seu passado de violência; entretanto, sua outra filha, Denver, é quem sai do 124 da rua Bluestone e vai procurar ajuda no momento em que Sethe mais precisa. Além de tudo, é impossível não considerar Baby Suggs, que vive nas memórias de todas as

[3] "*'Know it': historical knowledge, if it isn't the defense, is at least the only way to integrity. It is a knowledge of the larger collective – of her father, her mother, her grandmother, Carolina, Sweet Home, slavery. It is understanding the forces of slavery that compelled her mother to do what she did. There is another story besides Beloved's, a larger narrative besides her family's, a deeper pain than suspicion and fear and spite.*" (RUSHDY,1992, p.582).

personagens da obra, ainda lhes aconselhando, mesmo que indiretamente. O exercício de contar a história, de reviver as lembranças e passá-las para frente é feito principalmente por essa rede de mulheres: Baby Suggs, Sethe, Amada e Denver.

Marcela de Araujo Pinto (2010, p. 125) comenta sobre essa linhagem de mulheres na obra, apontando que:

> A linha de maternidade existente na família é possível pela memória. O processo de rememoração que Sethe explica para Denver possibilita a delineação da linha de maternidade. Embora Sethe não o diga quando elabora sua definição, o processo de rememoração desenvolve a conexão entre filhas e mães. A vinculação oferece às filhas possibilidades de desenvolvimento de uma identidade forte e confiante, como mulheres negras. Para Denver, conhecer o passado está ligado a conhecer a linha de maternidade que existe até chegar nela. [...] Sethe e Baby Suggs precisam garantir que Denver conheça essa linha. O poder de contar a própria história é atribuído à Sethe e à Baby Suggs por meio da maternidade e elas têm de usar esse poder para fortalecer Denver.

Essa linha de maternidade destacada pela autora é importante na narrativa, pois fortalece as personagens e as possibilita entender sua própria identidade. Sethe não conseguiria seguir em frente sem Baby Suggs, assim como Denver não conseguiria sem Sethe, e até mesmo Amada, que serve como mediadora das conversas entre ela e a mãe. Essa relação entre as mulheres da obra é um ponto muito importante trazido por Morrison, que além de revisitar o passado o faz a partir da perspectiva de personagens femininas fortes, que são capazes de criticar e subverter um sistema que as oprime. A maternidade é trazida de maneira marcante, voltada à questão da mulher negra, como comenta Pinto (2010, p.126):

> Dessa forma, a maternidade constitui-se em campo de atuação cultural e política das mulheres negras. Segundo [Andrea] O'Riley, Morrison entende a maternidade como libertadora, o oposto do ponto de vista ocidental que mostra as mães presas à figura maternal santificada, obrigadas a fazer sacrifícios em nome dos filhos, colocadas em segundo plano. A figura da mãe ocidental está associada ao campo privado de atuação, longe da esfera pública e política. Mas, para Morrison, no caso das mulheres negras, não existe essa separação entre espaço público e privado porque elas precisam ensinar suas filhas a enfrentar um mundo hostil: o trabalho da mãe negra em criar os seus filhos é sempre uma atuação política.

Desse modo, Morrison (1987) traz em *Beloved* não somente a perspectiva da personagem feminina, mas da personagem feminina negra, que difere da mulher branca em

muitos sentidos. Como Pinto apontou em seu texto, criar suas filhas é um ato político para elas, que vivem em uma sociedade na qual são oprimidas tanto por serem mulheres como por serem negras, ou seja, sofrem dupla opressão, circundada por muitos estigmas e preconceitos. No livro *Ain't I a Woman?* (1982), Bell Hooks (1982, p.6, tradução nossa, grifo do autor) trata dessa questão apontando:

> Nenhum outro grupo na América teve sua identidade tão inexistente quanto as mulheres negras. Nós raramente somos reconhecidas como um grupo separado e distinto dos homens negros, ou uma parte presente em um grupo maior de 'mulheres' nessa cultura. [...] Quando se fala de pessoas negras o foco tende a estar nos *homens* negros, e quando se fala de mulheres o foco tende a estar nas mulheres *brancas*.[4]

Na época da escravidão, essa depreciação das mulheres negras era ainda mais evidente; elas eram vistas como meras reprodutoras, comparadas a animais, e não impunham o mesmo temor que os escravos negros impunham ao homem branco por sua força, por exemplo (HOOKS, 1982, p.17). Desse modo, ao trazer a perspectiva da mulher negra para sua narrativa, Morrison resgata a humanidade perdida dessas mulheres, a humanidade que foi ignorada e silenciada durante tanto tempo. Por meio da força e da união entre suas personagens femininas é que a obra se desenvolve.

Outro exemplo dessa união se dá quando as mulheres da comunidade se reúnem em torno da casa de Sethe numa espécie de ritual para salvá-la do isolamento, da presença sufocante do fantasma de Amada, já perto da conclusão da narrativa. Assim, 30 mulheres da comunidade se reúnem em solidariedade à outra mulher, e são capazes de dar início ao seu processo de recuperação e superação. Desse modo, a linha de mulheres na obra não se concentra somente nas mulheres da família de Sethe, como aponta Marcela de Araujo Pinto (2010, p.135):

> A linha é formada, então, não só entre as mulheres da casa, mas em conjunto com as mulheres da comunidade com passado semelhante. Assim como o passado só pode ser transformado em rememoração por meio da memória coletiva, a linha de maternidade se forma de maneira coletiva, em um espaço de atuação política. O ato de sair da margem não é realizado apenas na determinação de contar a própria história; ele

[4] *"No other group in America has so had their identity socialized out of existence as had black women. We are rarely recognized as a group separate and distinct from black men, or as a present part of the larger group 'women' in this culture. […] When black people are talked about the focus tend to be on black* men*; and when women are talked about the focus tend to be on* white *women."* (HOOKS, 1982, p.6, grifo do autor).

> acontece também na decisão de reconhecimento e manutenção da linha de maternidade a que cada um pertence.

Assim, a resistência é encontrada por essas mulheres na medida em que elas se unem e procuram reinventar os laços que muitas vezes foram destruídos pelo sistema escravocrata em que antes viviam. A linha de maternidade reconstruída é uma forma de subversão dessas mulheres, que eram tratadas como reprodutoras e não como mães. Construir essa relação, tanto entre mãe e filha quanto entre todas as mulheres da comunidade é readquirir a humanidade da qual elas foram privadas, é resistir perante um sistema violento de opressão.

Beloved (MORRISON, 1987), portanto, ao voltar ao passado a partir da perspectiva das mulheres negras, também procura subverter a narrativa oficial da formação de uma nação como os Estados Unidos, que tantas vezes deixou de lado esse grupo tão importante para sua construção. A memória é revisitada e reconstruída, agora com a perspectiva daquelas que não venceram na história oficial. A obra de Morrison nos mostra o quão importante é relembrar, recontar e tomar consciência do passado, pois só assim é possível resistir às opressões ainda existentes no presente.

The Invention of Wings **e a costura da história**

Outra obra que faz esse resgate do passado é *The Invention of Wings*, escrita pela autora norte-americana Sue Monk Kidd e publicada em 2014. Nela nos deparamos com os Estados Unidos antes da Guerra Civil, ainda vivendo fortemente o sistema escravocrata e o início das lutas abolicionistas, contado a partir das perspectivas de duas personagens: Sarah Grimké, uma mulher branca e filha de grandes proprietários de terras e escravos, e Hetty Handful, mulher negra e escrava da família Grimké. Essas duas personagens dividem o foco narrativo da obra intercalando capítulos e contando suas vivências, que ora se aproximam e ora se distanciam.

Sarah, como já mencionado anteriormente, foi baseada na figura história de Sarah Grimké, uma influente abolicionista de sua época. Tomamos conhecimento de sua história desde os seus 11 anos, quando já apresentava grande curiosidade e vontade de aprender: frequentava a biblioteca da casa, aprendia latim com seu irmão mais velho e sonhava em ser uma jurista assim como seu pai, o juiz John Grimké. Entretanto, conforme vai crescendo, todos os seus planos de estudar e fazer uma carreira são fortemente

desencorajados por sua família. Sarah, então, pouco a pouco vai aceitando a ideia de que precisa se casar e, quando este plano também não dá certo, ela busca auxílio na religião. Porém, é a partir de seu contato com a outra protagonista da obra, Handful, e também com sua irmã mais nova, Angelina, que Sarah vai se redescobrindo capaz de subverter sua condição e perseguir seus objetivos, encontrando na luta abolicionista um lugar para concretizar seus planos de ter uma carreira e lutar por aquilo que acredita.

Handful, a outra metade dessa história, é uma menina negra que vive na fazenda Grimké com sua mãe, Charlotte, que serve como costureira da família. O nome dado a ela por seus donos é Hetty, mas é chamada de Handful por sua mãe, os outros escravos e posteriormente por Sarah. A palavra da língua inglesa "handful" quer dizer uma mãe cheia, mas também pode significar uma tarefa ou uma pessoa difícil (MICHAELIS, 2019), e este nome se encaixa perfeitamente com a personalidade da menina: desde pequena e conforme vai crescendo, Handful raramente abaixa a cabeça e aceita a sua condição subalterna. Ela, assim como sua mãe, está sempre buscando uma maneira de subverter sua condição de escrava, tanto nos pequenos detalhes do dia a dia como no plano maior de juntar dinheiro para a compra de sua liberdade.

A história das duas protagonistas do romance se cruza quando elas têm por volta dos 11 anos e Handful é dada de presente para Sarah em seu aniversário. A partir daí, as duas começam uma relação que vai aos poucos se tornando uma amizade sólida e dura até que elas têm por volta dos 40 anos e conseguem escapar da fazenda Grimké rumo ao norte do país, onde a população negra vivia em liberdade. Entretanto, suas jornadas são repletas de aproximações e distanciamentos, nas quais cada uma delas precisa lutar contra suas próprias opressões.

Dois pontos muito importantes contribuem para que essas duas personagens encontrem força para resistir e lutar contra o sistema que as oprime. O primeiro diz respeito ao fato de Sarah ensinar Handful a ler e a escrever quando as duas ainda são pequenas. Percebendo que não poderia libertar sua companheira de outra maneira, Sarah decide que alfabetizá-la seria uma maneira de contribuir para sua liberdade. Com a posse das palavras, Handful é capaz de ir muito mais além do que conseguiria sem elas, pois além de lhe ajudar de uma maneira prática – escrever cartas, por exemplo – ter o conhecimento lhe confere forças para reclamar sua liberdade de fato, para não desistir de ser reconhecida como um ser humano e não apenas como uma escrava.

O segundo ponto tem relação à outra forma de escrita: a costura. Linda Pershing em um ensaio acerca do tema, afirma que muitas mulheres, impedidas de aprender a ler e a escrever, utilizavam da costura como uma forma de comunicar-se, de contar suas histórias e até mesmo de protestar. Partindo de uma atividade tipicamente relacionada ao universo feminino, elas eram capazes de subverter o significado da costura e criar até mesmo uma linguagem própria. Pershing (1993, p.338, tradução nossa), citando a crítica feminista Patricia Minardi, alega que:

> Minardi chama a técnica *quilting*, e eu estenderia isso à costura em geral, uma 'linguagem secreta das mulheres', na qual elas são capazes de expressar suas próprias convicções numa ampla variedade de assuntos em uma língua que é, em grande parte, compreensível somente para outras mulheres. Além disso, a costura há tempos tem servido como uma mediação para discussão e posicionamento político para as mulheres, Por exemplo, a primeira fala sobre direitos iguais de Susan B Anthony aconteceu durante uma reunião de costura em Cleveland.[5]

A costura, desse modo, seria uma forma de comunicação e também um ato político, de subversão de sua própria realidade. Isso acontece em *The Invention of Wings* (KIDD, 2014) com as personagens de Charlotte e Handful: Charlotte costurava para a família Grimké e por isso tinha acesso a tecidos, linhas e agulhas. Vez ou outra, ela pegava esses itens escondida e costurava para si e para a filha. Algo que ela sempre fazia eram as colchas de retalhos, os chamados *quilts*. Essas colchas são muito tradicionais nos Estados Unidos, principalmente na cultura afro-americana, e foi de grande importância para as mulheres negras escravizadas, que utilizavam os *quilts* como forma de protesto contra a escravidão e também como forma de orientação para escravos que fugiam das fazendas onde serviam.

A colcha mais significativa produzida por Charlotte é a colcha de histórias, que ela começa a fazer para contar a história de toda sua vida, desde seus antepassados no continente africano até a vida que levava como escrava, por meio de formas geométricas costuradas lado a lado ao longo do tecido. Essa colcha é um símbolo muito importante na obra, pois é uma forma de resistência encontrada por mãe e filha. Afinal, contar a própria

[5] *"Minardi calls quilting, and I would extend this to needlework more generally, a 'secret language of women', in which they are able to express their own convictions on a wide variety of subjects in a language that is, for the most part, comprehensible only to other women (1973:19). Moreover, sewing has long served as a medium for women's political discussion and statement. For example, Susan B Anthony's first talk on equal rights for women occurred at a quilting bee in Cleveland (Minardi, 1937;19)* […]". (PERSHING, 1993, p.338).

história e relembrar o próprio passado são aspectos fundamentais para a construção de uma identidade e, ao pensarem em si mesmas como pessoas merecedoras de um passado e de um futuro possivelmente longe da escravidão, essas personagens são capazes de sobreviver ao sistema opressor no qual estão inseridas. Elas resistem por meio de sua história.

Não é a toa que elas mantêm a colcha escondida da família Grimké e quando uma das irmãs de Sarah a encontra, tenta destruí-la. A possível destruição da colcha não representaria somente a destruição de um objeto, mas do que ele significa para as duas mulheres; seria a destruição de seu passado, de sua história e, consequentemente, de sua força para resistir. Desse modo, a materialização da história dessas personagens transforma a colcha e a costura em si em um símbolo muito importante de subversão e resistência dentro da narrativa. Pershing (PERSHING, 1993, p. 347, tradução nossa) destaca como a costura funciona como símbolo dentro de narrativas escritas por mulheres:

> O bordado, a tecelagem e a costura tradicional das mulheres recentemente forneceu a autoras feministas uma rica gama de imagens que elas utilizaram em suas análises das práticas culturais femininas. Quando intelectuais feministas utilizam metáforas de costura, elas geralmente focam no processo que isso representa, incluindo a invisibilidade da cultura feminina, a costura como uma linguagem secreta, a costura como forma de expressão de emoção e superação de sentimentos de impotência, e a maneira como a costura se presta a imagem do relacionamento, inteireza e ligação.[6]

Em *The Invention of Wings* (KIDD, 2014), a costura une mãe e filha, como se Charlotte estivesse contando para Handful toda a sua história por meio das linhas. A superação do sentimento de impotência diante de um sistema como a escravidão é subvertida por elas, que encontram uma forma de perpetuar-se e afirmar-se como mulheres negras, como seres humanos com um passado e com o direito a um futuro. Essa atividade silenciosa, aparentemente inofensiva, é uma das maiores ferramentas que essas personagens possuem contra a opressão.

Além disso, a obra é composta por capítulos narrados de maneira intercalada entre Handful e Sarah, como se as duas estivessem colocando suas histórias lado a lado e unindo-as com uma linha invisível, uma linha de amizade e união, como se a própria narrativa

[6] "*Women's traditional needlework, weaving and sewing recently have provided feminist authors a wealth of metaphorical imagery that they have used in their analyses of women's cultural practices. When feminist scholars use needlework metaphors, they often focus on the process they represent, including the invisibility of women's culture, needlework as a secret language of women, needlework as a means of expressing emotion and overcoming feelings of powerlessness, and the way needlework lends itself to images of relationship, wholeness and relatedness.*" (PERSHING, 1993, p.347).

fosse uma colcha de retalhos feita de palavras. A costura como uma forma de escrita, portanto, permite que a história das personagens seja contada e passada adiante, permite que o passado não seja esquecido e, assim, que as personagens tenha consciência de sua identidade no presente.

Considerações Finais

Walter Benn Micheals (1996, p.3, tradução nossa), em um ensaio sobre *Beloved*, traz a seguinte reflexão:

> 'História é para a nação', Arthur Schlesinger Jr. recentemente escreveu, 'assim como a memória é para o indivíduo. Assim como um indivíduo privado da memória fica desorientado e perdido... também uma nação a qual é negada uma concepção de seu passado não será capaz de lidar com seu presente... Como uma forma de definir identidade nacional, a história se torna uma forma de moldar a história' (20). A memória, aqui, é tida como capaz de constituir o cerne da identidade individual; memória nacional é entendida como capaz de constituir o cerne da identidade nacional. [7]

Um indivíduo sem memória, sem consciência de sua história, pode ter a sua identidade comprometida. Do mesmo modo, uma nação sem consciência de seu passado, sem memória do que já aconteceu, é passível de cometer os mesmos erros no presente. A escravidão, por exemplo, é um erro de certa forma irreparável. Entretanto, com a consciência de que ela aconteceu e de que suas consequências podem ser sentidas até hoje, é possível estar atento a essas consequências e, de alguma forma, amenizá-las. *Beloved* (MORRISON, 1987) e *The Invention of Wings* (KIDD, 2014) são obras que utilizam da memória de indivíduos para acessar a memória de uma nação. Por meio da memória e da história de suas personagens, a escravidão, a violência e a opressão são revisitadas e trazidas à tona.

Em *Beloved* (MORRISON, 1987), as lembranças que as personagens desejariam que permanecessem esquecidas são revisitadas e recontadas, e só assim elas são capazes de

[7] "*'History is to the nation', Arthur Schlesinger Jr. has recently written, 'rather as memory is to the individual. As an individual deprived of memory becomes disoriented and lost… so a nation denied a conception of its past will be disabled in dealing with its present… As the means of defining national identity, history becomes a means of shaping history' (20). Memory is here said to constitute the core of individual identity; national memory is understood to constitute the core of national identity.*" (MICHAELS, 1996, p.3).

curar as feridas causadas por seu passado de violência e seguir em frente. Em *The Invention of Wings* (KIDD, 2014), a história das personagens é perpetuada por meio da colcha de histórias, por meio da atividade da costura, e com isso elas são capazes de resistir às opressões a que estão submetidas. Desse modo, o resgate do passado nesse romance é materializado por meio da costura e da colcha de histórias de Charlotte. Se em *Beloved* (MORRISON, 1987) a transmissão da história da mãe para as filhas é feita apenas pela tradição oral – as histórias de Sethe – na obra de Kidd essa transmissão é feita pela costura, pelas agulhas e linhas que ligam os tecidos e ligam, metaforicamente, também a vida das personagens.

Assim, fica evidente a importância de se conhecer a história, tanto individual como coletiva, a fim de que o presente não esteja sujeito às mesmas falhas do passado. Mais do que isso: conhecendo seu passado é possível resistir no presente. A maior parte das personagens nos dois romances analisados são representações de mulheres negras, que mesmo atualmente ainda sofrem pelas consequências da formação de uma sociedade racista e dominada por valores patriarcais. O fato das autoras trazerem a história dessas personagens dá aos seus leitores a possibilidade de conhecer a história que não foi contada, a história de mulheres que sofreram com a escravidão de maneira devastadora. Ao entrarem em contato com este outro lado da história, o presente se modifica: hoje, é possível resistir. Hoje, é possível que os mesmo erros não se repitam. Espera-se, também, que hoje essa sociedade racista e misógina possa ser aos poucos subvertida, por meio da arte, do conhecimento e da consciência histórica.

REFERÊNCIAS:

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

HOLLIS, S.T., PERSHING, L. and YOUNG, M.J. (orgs.) *Feminist Theory And The Study Of Folklore*. Illinois: University of Illinois Press, 1993.

HOOKS, Bell. *Ain't I a woman? Black woman and feminism.* London: Pluto Press, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KIDD, Sue Monk. *The Invention of Wings*. New York: Viking, 2014.

MICHAELIS. Dicionário Online Inglês/Português. Disponível em https://michaelis.uol.com.br/. Acesso em 25 jun. 2019.

MICHAELS, Walter Benn. “You Who Never Was There”: Slavery And The New Historicism, Deconstruction and the Holocaust. *Narrative*. Vol. 4, No. 1, p. 1-16, January, 1996

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Plume, 1988.

MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PINTO, Marcela de Araújo. *Rememoração e renembrança: a revisão de perspectivas históricas em* Beloved *(1987), de Toni Morrison, e* Desmundo *(1996), de Ana Miranda*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Extas, José do Rio Preto.

RUSHDY, Ashraf H. A., Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison’s Beloved. *American Literature*. Vol. 64, No 3, p.567-597, September, 1992.

Natalia Ginzburg: a mulher e a escritora refletidas nas linhas íntimas das correspondências

CAMARGO, Juliane Luzia (UNESP – FCL/Assis)
ANDRADE, Cátia Inês Negrão Berlini de (UNESP – FCL/Assis)

Natalia Ginzburg: pequena biografia

Nasceu em Palermo, no dia 14 de julho de 1916, Natalia Levi. Filha de Lidia Tanzi, de origem lombarda, e Giuseppe Levi, nascido em Trieste, Natalia morou na cidade siciliana enquanto seu pai ministrava aulas de anatomia na Universidade. A mais nova dos quatro filhos, Natalia morava com os pais e mais três irmãos: Gino, Paola, Mario e Alberto, todos nascidos em Sassari, na região de Firenze. Aos três anos de idade, Natalia Levi muda-se com a família para Turim. O período coincidia com o fim da Primeira Guerra Mundial.

Natalia estudou em casa durante os cinco primeiros anos de curso elementar. Sua mãe, que não terminara seus estudos no curso de Medicina, lhe ensinava um pouco de tudo. Em 1922, Mussolini toma posse do poder. Com seis anos de idade, Natalia entendia pouco de política e quase não participava das conversas sobre a situação do país pela sua pouca idade, no entanto presenciava a fúria de seu pai quando o mesmo percebia a presença de novos fascistas.

Desde que aprendera a ler, Natalia Levi praticava a arte de escrever poesias. Seus primeiros versos foram *"Palermino, Palermino/Sei più bello di Torino"*. Segundo a autora de *Natalia Ginzburg:* una biografia, Maia Pflug, a estrofe representaria a saudade da então garota pela cidade natal. "Aos oito anos escreveu uma comédia intitulada Dialogo, sobre pais e irmãos, que falava sobre os modos de dizer habituais em família. Em certo sentido o primeiro esboço do futuro Léxico familiar"[1] (PFLUG, 2004, p. 24-25, tradução nossa).

Apesar de adeptos às várias formas de arte, música, teatro, literatura, os romances lidos pela moça eram a maioria proibidos pelos pais e acessados sem que eles percebessem.

> As coisas que meu pai apreciava e estimava eram: o socialismo; a Inglaterra; os romances de Zola; a fundação Rockefeller; a Montanha, e os guias do Valle d'Aosta. As coisas que minha mãe amava eram: o socialismo, as poesias de Paul Verlaine; a música e, em particular, o *Lohengrin*. (GINZBURG, 1988, p. 25, tradução nossa.)

[1] "*A otto anni scrisse una commedia dal titolo Dialogo, su genitori e fratelli che faceva parlare coi modi di dire abituali in famiglia. In un certo senso un primo abbozzo del futuro Lessico famigliare."* (PFLUG, 2004, p. 24-25)

Em 1927, a família Levi acolhe em casa Adriano Olivetti (1901-1960) e Filippo Turati (1857-1932), presidente do Partido Socialista que fugia das perseguições dos fascistas. Natalia, ainda pequena, compartilhava da generosidade e da cautela dos familiares na tentativa de esconder o amigo. Depois de alguns dias escondido, Turati é preso.

Natalia começou a frequentar o ginásio com 11 anos. Sentava-se sozinha; não suportava as aulas de ginástica; estudava pouco e teve por vontade ser católica para ser como a maioria das pessoas.

Em casa, Natalia estudava, escrevia e lia muitos romances. Giovanni Pascoli (1855-1912), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Guido Gozzano (1883-1916) e Benedetto Croce (1866-1952) eram os autores preferidos na adolescência da escritora. Certa vez, buscando respostas sobre suas poesias, escreveu para Croce que lhe respondeu ser ainda muito jovem para escrever. Sua primeira "obra séria" foi *Un'essenza*, escrita em apenas uma noite. Leone Ginzburg, seu futuro marido, amigo de Mario, foi um dos primeiros a ler sua história. Através dele, *I bambini* foi publicado pela revista *Solaria.*

Ucraniano, Leone Ginzburg nasceu em Odessa, no dia 9 de abril de 1909. Antifascista, envolveu-se politicamente contra o regime após conseguir a cidadania italiana. Participou do movimento *Giustizia e Libertà*, juntamente com Vittorio Foa, Carlo Rosselli, Emilio Lussu e Fausto Nitti.

Gino, Mario, Giuseppe e Leone são presos pelo fascismo em 1934. Leone permaneceu encarcerado por dois anos. Em 1935 é a vez de Alberto que acabara de frequentar o serviço militar. Giulio Einaudi e Cesare Pavese, diretores da revista *La Cultura*, e Vittorio Foa também são presos.

Ao sair da prisão, Leone começa a trabalhar com Giulio Einaudi, com quem era sócio fundador da editora Einaudi. Os livros publicados discutiam, em oposição à ditadura, e assuntos relacionados à cultura, à sociedade e à vida cotidiana.

Natalia e Leone Ginzburg casam-se em 1938. A partir da segunda metade deste mesmo ano, começaram as perseguições aos judeus: crianças foram proibidas de frequentar escolas públicas, jovens proibidos de cursar a universidade (exceto os que já estudavam). No ano seguinte, em 1939, explode a Segunda Guerra Mundial.

> Nós achávamos que a guerra iria virar e revirar imediatamente a vida de todos. Durante anos, ao contrário, muita gente permaneceu sem ser incomodada em sua casa, continuando a fazer o que sempre fizera. De repente, quando cada um já achava que no fundo livrara-se por pouco e

> não haveria nenhum transtorno, nem casas destruídas, nem fugas, ou perseguições, explodiram bombas e minas por toda a parte e as casas desabaram, as ruas se encheram de ruínas, de soldados e de fugitivos [...] Na Itália, a guerra foi assim. (GINZBURG, 1988, p. 172, tradução nossa.)

La strada che va in città (1942) nasce no período em que Natalia sofre com a saudade que sente de Torino, da família e dos amigos. O romance é publicado com o pseudônimo Alessandra Tornimparte, já que não poderia publicá-lo com o sobrenome judeu devido às perseguições. Após anúncio do armistício, Leone é preso e torturado pelos fascistas. Com nome falso, o marido da escritora é encontrado morto em uma cela no dia 5 de fevereiro de 1944.

> Meu marido morreu em Roma, nas prisões de regina Coeli [...] Diante do horror de sua morte solitária, diante das angustiantes vacilações que a antecederam, eu me pergunto se isso aconteceu a nós, nós, que comprávamos as laranjas de Girò e íamos passear na neve. (GINZBURG, 1962, p. 19, tradução nossa.)

Com o término da Segunda Guerra Mundial, Natalia segue para Roma em busca de emprego. Lá é chamada para trabalhar na editora Einaudi, onde vê ser publicado *Inverno in Abruzzo* (1962) pela revista *Aretusa*. "Memoria" (1962), poesia em homenagem ao marido Leone também é publicada, e a escritora, então, se firma como Natalia Ginzburg. "A casa editorial estava em expansão e participava de maneira decisiva na formação do clima cultural e no preenchimento do vazio intelectual deixado há vinte anos pelo fascismo. A necessidade de Recuperação era enorme"[2] (GINZBURG apud PFLUG, 2004, p. 75, tradução nossa). Nesta época, Felice Balbo (1914-1964) e Cesare Pavese (1908-1950) eram alguns dos companheiros de trabalho de Ginzburg na editora.

Muitos livros são traduzidos neste período e dentre os escritores mais conhecidos temos Franzk Kafka (1883-1924); Jean-Paul Sartre (1905-1980); Ernest Hemingway (1899-1961) e Italo Calvino (1923-1985), um dos principais colaboradores da Einaudi no pós-guerra. Para Pflug (2004) "as suas experiências despertaram a esperança em uma possível justiça social e algumas delas inspiraram, no entusiasmo do primeiro momento, uma representação idealizada da realidade [...]"[3] (PFLUG, 2004, p. 75, tradução nossa).

[2] "*La casa editrice era in espansione e participava in modo determinante alla formazione del clima culturale e a colmare il vuoto intelettuale lasciato da vent'anni di fascismo. Il bisogno di Ricupero era enorme.*" (GINZBURG, apud PFLUG, 2004, p. 75).

[3] "*Le loro esperienze avevano risvegliato la speranza in una possibile giustizia sociale e ad alcuni di essi ispirarono, nell'entusiasmo del primo momento, una rappresentazione idealizzata della realtà* [...]." (PFLUG, 2004, p. 75).

Apesar de terminada a guerra, Natalia Ginzburg sofre com as dores do passado e com os traumas deixados pela violência da guerra. A escritora chega a frequentar sessões de terapias, mas decide voltar a Turim ao encontro dos filhos que ali ficaram.

Enquanto trabalhava na editora em Roma, Ginzburg passeava durante as noites pela cidade com os amigos escritores; em um desses passeios conhece Gabriele Baldini, com que se casa em Turim, em 1950; ano em que o mesmo recebe o Premio Strega com o romance *La bella estate*. Neste ano (em agosto), Cesare Pavese, o melhor amigo de Leone, suicida-se com uma dose excessiva de sonífero em Turim.

Em 1952, Natalia Ginzburg volta para a Roma e escreve *Tutti i nostri ieri*, motivo que lhe conferiu o Premio Veillon. Livro este que transportava o leitor ao ambiente fascista, passando pela guerra, por meio da personagem Anna, até a Liberação.

Em 1955, Natalia pede demissão da editora Einaudi, mas continua a escrever (por consultoria). No verão de 1957, publica *Saggitario*. Em 1958, Gabriele Baldini foi nomeado diretor do Instituto italiano de Cultura da capital inglesa. No ano seguinte, Baldini e Ginzburg seguem para Londres. *Le voci della sera* é publicado em 1961 e garante à autora o Premio Chianciano. Neste ano a família volta para Roma. Em 1962, Natalia resolve unir alguns ensaios, publicando-os em um livro intitulado *Le piccole virtù* (1962).

Em 1963, Natalia Ginzburg vence o Premio Strega com o livro *Lessico famigliare*. Em 1964, através de um convite de Pier Paolo Pasolini, Natalia participa do filme *Il Vangelo secondo Matteo* como Maria Madalena. A partir de então, apaixona-se por roteiros. Em 1967, escreve uma comédia – *Ti ho sposato per allegria*, à pedido da amiga Adriana Asti. *Fragola e panna* (1966), *La segretaria* (1967) e *L'inserzione* (1969) são suas outras produções na área da comédia. Aos 49 anos morre Gabriele Baldini em um hospital de Roma devido a uma hepatite viral. *Mai devi domandarmi* são artigos reunidos desde dezembro de 1968 em homenagem ao marido.

Em 1977, Ginzburg volta a trabalhar em tempo integral pela Editora Einaudi. Neste ano é publicato *Famiglia*. Em 1981, a pedido da editora, Natalia inicia a tradução de *Madame Bovary*, de Flaubert. A publicação sai em uma coluna chamada "Scrittori tradotti da scrittori". Em 1984, a editora Mondadori lhe propôs que publicasse todos os seus textos em uma única obra. Ginzburg enviou uma carta à Einaudi comentando sobre a ideia e dizendo que o livro – se saísse - seria do privilégio da própria editora a publicação. O primeiro volume veio à público em 1986, o segundo, no ano seguinte.

Já com problemas com a editora que lhe conferiu credibilidade, Natalia esperava há muito por alguns pagamentos. A casa editorial Einaudi vivia uma crise e acabou por ser leiloada. A partir de sua reestruturação, Natalia decidiu em 1988 não mais trabalhar na editora. *L'intervista* foi sua última comédia, escrita em 1988 e posta em cena no Pequeno Teatro de Milano, em maio 1989. Antes de sua morte, Ginzburg traduz *Una vita*, de Maupassant.

Natalia Ginzburg é reconhecida não apenas na Itália, mas mundialmente e já teve seus textos traduzidos para o inglês, alemão, espanhol, francês e português. A escritora morreu em Roma no dia 07 de outubro de 1991.

"Escritas de si": o gênero epistolar

"No fundo os livros são acidentes; as cartas, acontecimentos; daí sua soberania". É assim que o livro de Geneviève Haroche-Bouzinac, Escritas epistolares (2016), se inicia; a citação é do escritor e filósofo romeno, Emil Cioran. Haroche-Bouzinac faz todo um trabalho explicativo sobre o gênero epistolar e, já no início do livro, ela enfatiza a sua característica de narrar o cotidiano.

> Assim, a carta, forma bastante diferenciada dentro de seus próprios limites, caracteriza-se pela instabilidade de suas formas e flexibilidade de seu uso. É a combinação desses fatores histórica e socialmente variáveis e de fatores invariantes (destinação, subscrição) que determina o modo de funcionamento do gênero epistolar. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p.12)

Vários são os questionamentos da autora de *Escritas epistolares* (2016), já na parte introdutória de seu livro. Dentre as principais indagações de Haroche-Bouzinac, temos as que se seguem: o nosso olhar sobre as cartas seria deferente daquele reservado às poesias e aos romances? Qual o interesse do leitor de correspondências, já que não é ele o correspondente primeiro? O que é dito em uma carta que não se poderia dizer de outra maneira? (p. 13).

São três os tipos de leitura epistolar citados por Haroche-Bouzinac (2016): o primeiro é a da "inclusão" do destinatário já no momento da escrita pelo epistológrafo. Neste caso, a escrita é "adaptada" de acordo com o interlocutor, sua idade e contexto social, por exemplo. No entanto, esta mesma leitura pode ser ampliada para um número maior de leitores e, tendo em vista esta possibilidade, o escritor pode mudar, ao longo do caminho, o

teor da mensagem. O segundo tipo de leitura é aquele que se realiza em um espaço exterior, em um tempo que já não é mais o da escrita. "É a leitura que hoje fazemos de correspondências publicadas" (p. 14). Esta leitura pode acontecer de maneira "contínua", ou seja, para cada correspondência a sua respectiva resposta. O que nem sempre é possível, já que muitas cartas encontram-se isoladas e/ou apresentadas de modo "descontínuo", o que pode interferir na compreensão do texto. Além disso, temos também a missiva denominada "Diálogo de uma voz", como bem cita Haroche-Bouzinac (2016, p. 15), quando o leitor só tem acesso a uma parte conversa. Um dos exemplos é a correspondência de Madame de Sevigné para a sua filha, no século XVII. A terceira e última leitura é aquela tida como mediativa ou "moralista", que "busca extrair desses testemunhos um saber antropológico sobre os comportamentos humanos, modelizando algumas atitudes de vida" (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 16).

Reconhecida por muitos apenas como um gênero informativo, a carta é um dos tipos textuais que até hoje luta por reconhecimento. No Classicismo, apesar do ensino da escrita epistolar e da proposta de se conhecer exemplos de um belo estilo, a carta era reconhecida como um gênero secundário. No século XVII, por exemplo, com a publicação de *L'histoire des derniers troubles ou royaune d'eloquence* (A história das Últimas Turbações no Reino da Eloquência), de 1659, o autor Furetière[4] estabelece uma hierarquia entre os gêneros, e a carta é colocada abaixo dos sermões e dos gêneros épicos (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 17). Desmerecida até mesmo por epistológrafos, a carta é alvo de sua própria natureza e "da dificuldade de inscrevê-la em tal ou tal categoria do discurso" (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 18-19).

Estudada por oposições binárias – "eloquência / naturalidade; socialidade/ intimidade; masculino / feminino; superfície / profundidade; ligeireza / pensamento; literário / comum; comunicação / fechamento sobre si..." (DIAZ, 2016, p. 70) -, como afirma Brigitte Diaz em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX, a carta é ainda motivo de interpretações equivocadas. A variação destas interpretações em relação à sua forma e finalidade está, assim, relacionada à sua característica híbrida.

> Assim, a carta, forma bastante diferenciada dentro de seus próprios limites, caracteriza-se pela instabilidade de suas formas e flexibilidade de seu uso. É a combinação desses fatores histórica e socialmente variáveis e

[4] Antoine Furetière, estudioso, escritor e lexicógrafo francês.

> de fatores invariantes (destinação, subscrição) que determina o modo de funcionamento do gênero epistolar. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 12)

Associada também à escrita feminina, a carta sofreu preconceitos, ao longo de sua história. Comum especialmente entre as mulheres – mães que escreviam para seus filhos ou para o marido ausente, ou moças escrevendo suas cartas de amor, em um tempo onde era perigoso se encontrar pessoalmente, as missivas constituídas, em sua maioria, de temáticas domésticas e/ou "melosas" e sentimentais sempre foram vistas de menor valor.

> Sabe-se quanto essa intrusão das mulheres no campo das cartas vai suscitar lendas sobre a pseudofeminilidade de um gênero cujo monopólio os homens aceitam deixar ao outro sexo, desde que ele se limite a ser o instrumento um pouco frívolo de uma socialidade de encomenda. (DIAZ, 2016, p. 25)

Usada na maioria das vezes para contar fatos do dia-a-dia, a correspondência tende a ser considerada uma espécie de documento, como o diário, por exemplo, que depois de escrito, é utilizado para estudos históricos e biográficos.

Diálogo com Ludovica Nagel: as cartas de Natalia Ginzburg

Apesar de o espaço literário italiano do século XX ser constituído, em sua maioria, por homens, Natalia Ginzburg conseguiu um lugar de grande relevância no cenário artístico. Foi depois da Segunda Guerra Mundial que Ginzburg começou a trabalhar na editora Einaudi, sendo a única mulher a fazer parte de uma das editoras mais expressivas daquele tempo. Lá ela trabalhou como autora, tradutora e revisora de obras. Dentre seus companheiros de trabalho, os escritores: Italo Calvino, Cesare Pavese e Elio Vittorini.

Parte de seu percurso editorial pode ser acompanhada por meio da leitura de suas correspondências em *Lettere a Ludovica* (2008). Ao escrever para a secretária da editora, Ludovica Nagel, Natalia Ginzburg conta momentos de sua vida particular e também sobre seu trabalho.

A primeira carta da coletânea não há uma data correta, mas parece ter sido escrita entre dezembro de 1947 e janeiro de 1948. Nela, a escritora conta sobre sua viagem a Lucania e comenta sobre um artigo publicado sobre ela em um jornal:

> Carissima Ludovida [...] Eu estava em Lucania. Uma belíssima viagem: agora tentarei escrever os artigos, mas não tenho muita vontade. De

> qualquer forma tentarei. Mas, em geral, estou de muito mau humor. Vejo tudo preto. Estou muito cansada da viagem e talvez seja por isso. Eu recebi uma belíssima crítica do meu livro, de um certo Camerino que Pavese conhece, em um jornal de Veneza. Valeu a pena escrever o livro somente para o senhor Camerino.[5] (GINZBURG, 2008, p. 66, tradução nossa)

A crítica citada por Ginzburg na carta faz referência ao texto, *È stato così*, escrito pelo crítico literário, tradutor e escritor italiano, Aldo Camerino, em 1947, e publicado pelo jornal *Il mattino del popolo*, de Veneza.

Logo depois, nesta mesma carta, assim como em outras correspondências, a escritora italiana dá indicações de leitura à amiga: "Leia as 49 histórias de Hamingway, é extraordinariamente bonito. Leia imediatamente *Le nevi del Chilimangiaro*"[6] (GINZBURG, 2008, p. 67, tradução nossa).

Em uma carta de 1949, Ginzburg disserta sobre suas atividades:

> Cara Ludovica [...] eu tenho que traduzir Proust e gostaria de escrever e por enquanto eu e Lola começamos a estudar russo. Tenho muito o que fazer aqui no escritório. Estou lendo Musatti: você já o leu?[...] Eu vi *Ladri di biciclette* e o achei muito muito bonito.[7] (GINZBURG, 2008, p. 68, tradução nossa).

Ludovica Nagel, filha do general Karl Freiherr von Nagel zu Aichberg e da americana Mabel Dillon Nesmith, nasceu em Mônaco mas viveu grande parte de sua juventude na região italiana da Toscana. Em busca de emprego e atraída pelas capas da Einaudi, Nagel é contratada pela editora em 1946 como secretária editorial responsável por direitos estrangeiros. Ao substituir Bianca Garufi, a secretária pôde contribuir nos trabalhos editoriais já que tinha o conhecimento e o domínio de vários idiomas. Chiodino, assim chamada por seu amigo Cesare Pavese, trabalhou em Turim e em Roma antes de transferir-se para Nova York, onde frequentou a Universidade de Columbia (DI STEFANO, 2017). Ludovica Nagel morreu no dia 28 de maio de 2017 aos 99 anos, em Lugano.

---

[5] "*Carissima Ludovica [...]Sono stata in Lucania. Un belissimo viaggio: ora mi proverò a scrivere gli articoli, ma non ne ho una gran voglia. Ad ogni modo adesso proverò. Ma sono molto di cattivo umore in complesso. Vedo tutto nero. Mi sono molto stancata in viaggio e magari sarà per questo. Ho avuto una belissima recensione al mio libro, di un certo Camerino che Pavese conosce, su un giornale di Venezia. Valeva la pena scrivere il libro soltanto per il signor Camerino*." (GINZBURG, 2008, p. 66).

[6] "*Leggi i 49 racconti di Hamingway, è straordinariamente bello. Leggi subito Le nevi del Chilimangiaro*." (GINZBURG, 2008, p. 67).

[7] "*Cara Ludovica..., devo tradurre Proust e vorrei scrivere e ora io e Lola ci siamo messe a studiare il russo. Ho molto da fare qui in ufficio. Sto leggendo il Musatti: l'hai letto tu? Ma non faccio bei sogni strani. Ciao cara Ludovica. Ti do la mia benedizione per il viaggio. Ho visto Ladri di biciclette e lo trovo molto molto bello.*" (GINZBURG, 2008, p. 68).

Natalia sabia do domínio da amiga no que se referia às línguas estrangeiras; por isso, em 16 de setembro de 1947 (provável ano), ela escreve:

> Eu te aconselho muito vivamente que não trabalhe e não assuma nenhuma graduação, mesmo que tenha dinheiro para fazê-la: é uma coisa que não tem nenhum sentido e você pode encontrar um trabalho muito interessante e agradável com todas as línguas que sabe.[8] (GINZBURG, 2008, p. 63, tradução nossa).

É bem provável que Ludovica tenha se dedicado apenas ao trabalho na Editora, assim como com suas traduções particulares.

Marcel Proust foi um dos escritores traduzidos por Natalia, assim como Guy de Maupassant e Gustave Flaubert. A leitura citada na correspondência é *Trattado di psicoanalisi* (1949), de Cesare Musatti, psicólogo e psicanalista italiano, tido como o fundador da psicanálise italiana. Lançado em 1948, *Ladri di biciclette* foi dirigido por Vittorio De Sica e é um dos filmes italianos mais conhecidos. O filme é contextualizado na Itália, durante o pós-guerra e é um dos exemplos do neorrealismo italiano. Ganhador de quatro Oscar, De Sica vence, com *Ladri di biciclette*, o prêmio de melhor filme estrangeiro.

Em 05 de dezembro de 1949, Natalia fala sobre o seu segundo casamento. Crítico literário, escritor e também tradutor, Gabriele Baldini ficou conhecido na Itália e no exterior por seus trabalhos nas áreas de inglês e nos estudos americanos. Ele foi o primeiro editor de uma tradução completa de Shakespeare e escreveu uma biografia sobre Giuseppe Verdi (compositor de óperas do período romântico italiano). Baldini produziu artigos e ensaios em revistas e em jornais diários e pôde participar rapidamente de filmes de Pier Paolo Pasolini, como em *Edipo re*, em 1967.

> Carissima Ludovica [...] Eu provavelmente me casarei logo: não sei quando exatamente, talvez neste verão. Me caso com um homem que se chama Gabriele Baldini e que talvez tenha visto, porque em 45 aparecia às vezes na rua Uffici del Vicario. Eu o amo muito e estou feliz [...] Gabriele tem trinta anos (eu tenho três a mais) tem cabelos e olhos castanhos e barba (em 45 ele ainda não a tinha). Nós nos conhecemos muito pouco: nós nos encontramos no congresso do Pen Club em Veneza, em setembro passado, e decidimos nos casar depois de dois dias [...] Por profissão ele é professor de literatura inglesa, se tornará professor de universidade em

[8] "*Io ti consiglio molto vivamente di lavorare e di non prendere nessuna laurea, anche se hai il denaro per farlo: è una cosa che non ha nessun senso e tu puoi trovare un lavoro molto interessante e piacevole per te con tutte le lingue che sai.*" (GINZBURG, 2008, p. 63).

> alguns anos. Acredito que continuarei a trabalhar pela Einaudi e que ficaremos em Turim.[9] (GINZBURG, 2008, p. 69, tradução nossa).

E continua:

> [...] Eu, por enquanto, não escrevo, porque estou muito absorvida pela minha vida particular. Eu publiquei um artigo na "Ponte" intitulado *Il mio mestiere*, longo, e acredito ser bastante bom. Pavese chove romances e está bem. Cicino e Lola estão bem também. Calvino voltou para casa e trabalha conosco como antes. Na quarta-feira vamos jantar com Einaudi e dizer algumas besteiras.[10] (GINZBURG, 2008, p. 70, tradução nossa).

Cesare Pavese, Cicino (Felice Balbo) e Italo Calvino estão entre aqueles que fizeram parte de seu círculo de amizade e do dia-a-dia na editora. Pavese foi escritor e poeta italiano; combatente antifascista chegou a ser preso por três anos. Felice Balbo, uma das principais referências da cultura italiana na primeira metade do século XX, foi filósofo, intelectual militante e comunista, tendo participado da Segunda Guerra Mundial como oficial dos Alpes. Italo Calvino foi uma das principais vozes italianas do século passado. Escritor, crítico literário, editor, ele é um dos autores italianos mais estudados e traduzidos no mundo.

A morte de um dos amigos é contada na correspondência de 29 de agosto de 1950:

> Carissima Ludovica, o nosso Pavese morreu anteontem, domingo, em Turim. Se envenenou com comprimidos para dormir. Ele não deixou nada escrito: apenas uma frase em uma cópia de um livro seu; eu perdoo a todos e a todos peço perdão. Tudo bem? Não faça muitas fofocas. Nenhum de nós sabe muito mais. Estávamos todos fora para as férias. Ele estava sozinho aqui. Nos últimos tempos estava muito abatido, estava "em pedaços", ele assim dizia. Eu queria escrever para você porque o amava

[9] *"Carissima Ludovica* [...] *Io probabilmente mi sposerò presto: non so quando di preciso, forse quest'estate. Mi sposo con un uomo che si chiama Gabriele Baldini e che forse avrai visto, perché nel'45 compariva qualche volta in via Uffici del Vicario. Io gli volglio molto bene e sono felice* [...] *Gabriele ha trent'anni (io ne ho tre di più) hai i capelli castani e gli occhi marroni e la barba (nel'45 non l'aveva ancora). Non ci conoscevamo quasi niente: ci siamo incontrati al congresso del Pen Club a Venezia, nel settembre scorso, e abbiamo deciso di sposarci dopo due giorni* [...] *Di mestiere è professore di letteratura inglese, diventerà professore d'università fra qualche anno. Credo che continuerò a lavorare da Eianudi e che staremo a Torino".* (GINZBURG, 2008, p. 69).

[10] "[...] *Io quindi per adesso non scrivo, perché sono troppo assorta dalla mia vita privata. Ho pubblicato un articolo sul "Ponte" intitolato* Il mio mestiere, *lungo, e credo abbastanza buono. Pavese piove romanzi e sta bene. Cicino e Lola anche bene. Calvino è tornato al focolare domestico e lavora da noi come prima. Il mercoledì andiamo a cena con Einaudi e diciamo delle scemenze."* (GINZBURG, 2008, p. 70).

> muito. Espero te ver novamente em breve. Abraço-te.[11] (GINZBURG, 2008, p. 73, tradução nossa).

Em 28 de junho de 1952, Ginzburg escreve a Ludovica comentando a publicação do diário de Pavese: "Em setembro, acredito que será publicado o diário de Pavese, o mandarei para você imediatamente. Eu não sei se você leu uma parte dele. É muito bonito, mas desesperado e faz você se sentir muito mal"[12] (GINZBURG, 2008, p. 77, tradução nossa). O livro *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950* foi publicado pela Einaudi, em 1952, e foi organizado por Massimo Mila (intelectual italiano), Italo Calvino e pela própria Natalia.

Tutti i nostri ieri (1952), é um dos livros mais conhecidos da escritora, e ele é citado por Ginzburg em uma correspondência que tem como provável data, o ano de 1952, o mesmo ano de sua publicação:

> Carissima Ludovica [...] Te envio o meu novo livro. Estou muito ansiosa para saber se te agradará. Demorei muito para escrevê-lo; pensei nele por muitos anos e o comecei várias vezes. Agora eu tenho medo que ninguém o compre porque custa caro e porque é escrito denso denso sem diálogos. Se chama *Tutti i nostri ieri*, título encontrado por Gabriele (é uma frase de Shakespeare).[13] (GINZBURG, 2008, p. 79, tradução nossa).

Ginzburg era a única mulher a trabalhar na editora de Giulio Einaudi, no entanto, neste mesmo período, outras escritoras tentavam atingir o cenário da literatura nacional, como Elsa Morante. Ainda pouco estudada no Brasil, a escritora é conhecida, em especial, por seu livro *La storia* (1974). Mas Natalia Ginzburg e Ludovica Nagel, no provável ano de 1957, já conheciam o seu trabalho:

> Me perguntou o que penso do livro de Elsa Morante: eu o considero belíssimo, e me aconteceu o que não me acontecia geralmente com os

[11] "*Carissima Ludovica, il nostro Pavese è morto l'altro ieri, domenica, a Torino. Si è avvelenato con del sonnifero. Non ha lasciato scritto niente: solo una frase su una copia d'un suo libro; perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi. Nessuno di noi sa molto di più. Eravamo tutti via per le ferie. Era solo qui. Negli ultimi tempi era molto abbattuto, era "a pezzi", così diceva. Te l'ho voluto scrivere perché tu gli volevi molto bene. Spero di rivederti presto. Ti abbraccio.*" (GINZBURG, 2008, p. 73).

[12] "*In settembre credo uscirà il diario di Pavese, te lo farò mandare subito. Non so se ne avevi letta una parte. È molto bello, ma disperato e fa stare molto male.*" (GINZBURG, 2008, p. 77).

[13] "*Carissima Ludovica* [...] *Ti faccio spedire il mio nuovo libro. Sono molto ansiosa di sapere se ti piacerà. Ci ho messo molto a scriverlo; l'ho pensato per molti anni e l'ho cominciato una quantità di volte. Adesso ho paura che non lo compri nessuno perché costa caro e perché è scritto fitto fitto senza dialoghi. Si chiama Tutti i nostri ieri, titolo trovato da Gabriele (è una frase di Shakespeare)*". (GINZBURG, 2008, p. 79).

> romances contemporâneos: me naufraguei dentro dele, e fiquei mal, e mais sozinha, quando terminou. Você, em vez disso, me diz que te deu amargura; por quê? não entendo bem. Me parece um livro cheio de felicidade.[14] (GINZBURG, 2008, p. 83-84, tradução nossa).

Elsa Morante nasceu em 1912, na cidade de Roma. Casou-se com o escritor Alberto Moravia, conheceu muitos dos escritores e pensadores da época. Seu primeiro romance, vencedor do prêmio *Viareggio* (prêmio literário italiano, nascido na cidade de Viareggio, em 1930), foi *Menzogna e sortilegio*, publicado em 1948. O livro citado na correspondência, ganhador do prêmio *Strega*, é *L'isola di Arturo*, publicado em 1957. Assim como Natalia Ginzburg, Morante é tida como uma das principais escritoras italianas do século passado.

Interlocutora também do amigo Italo Calvino, ela recebeu cartas do escritor que foi um dos principais leitores de suas obras. Em 12 de maio de 1961, ele escreve suas impressões sobre o livro *Le voci della sera*, vencedor do *Premio Strega* (o mais prestigiado prêmio literário italiano), no ano de 1963:

> Cara Natalia, me agrada muitíssimo, o li de uma só vez, é o mais belo romance que você já escreveu. Este senso de histórias familiares, o entrelaçamento das histórias das famílias, é uma coisa que apenas você tem. E a sensibilidade dos velhos, o crescimento dos jovens, e a maneira que eles amadurecem, dolorosamente [...] Também gostei de *Le piccole Virtú*.[15] (CALVINO, 1991, p. 366-367, tradução nossa).

Em outra missiva, de 11 de julho de 1962, Calvino responde à escritora expondo seu parecer sobre este último livro, uma coletânea de histórias autobiográficas escritas por Natalia Ginzburg entre 1944 e 1960. O livro é publicado neste mesmo ano:

> Cara Natalia, examinei os teus ensaios e reli os mais antigos aspirando a plenos pulmões o ar da nossa juventude. [...] *Le piccole virtú* me parece um título perfeito. [...] o livro tem o seu valor e interesse também como "diário" destes anos.[16] (CALVINO, 1991, p. 401, tradução nossa).

---

[14] "*Mi chiedi cosa penso del libro di Elsa Morante: io lo trovo bellissimo, e mi è successo quello che non mi succede di solito con i romanzi contemporanei: ci sono naufragata dentro, e sono rimasta male, e più sola, quando è finito. Tu invece mi dici che t'ha messo amarezza; perché? non capisco bene. Mi sembra un libro pieno di felicità."* (GINZBURG, 2008, p. 83-84).

[15] "*Cara Natalia, mi piace moltissimo, l'ho letto tutto di seguito, è piú bel romanzo che hai scritto. Questo senso delle storie familiari, l'intrecciarsi delle storie delle famiglie, è una cosa che ormai ce l'hai soltanto tu. E il senso dei vecchi, e del venire su dei giovani, e del come vengono su, dolorosamente* [...] *Anche Le piccole Virtú mi erano piaciute.*" (CALVINO, 1991, p. 366-367).

[16] "*Cara Natalia, esaminato i tuoi saggi e riletto i piú vecchi aspirando a pieni polmoni l'aria della nostra giovinezza.* [...] *Le piccole virtú mi pare un titolo perfetto.* [...] *il libro ha il suo valore e interesse anche come "diario" di questi anni.*" (CALVINO, 1991, p. 401).

Os dois livros citados acima estão entre os mais conhecidos da autora. Além destes: *La strada che va in città* (1942); *È stato così* (1952); *Mai devi domandarmi* (1970); *Vita immaginaria* (1974).

Além das suas obras, Natalia Ginzburg é também reconhecida por suas lutas femininas e sociais. Apesar das dificuldades e dos sofrimentos vividos durante a guerra, ela seguiu resistindo, e contrariando as expectativas da época, ela fez parte do cenário literário italiano e atualmente é considerada uma das principais escritoras italianas do século XX.

Mesmo não sendo "feminista de bandeira", Natalia Ginzburg fez-se ouvir e propôs uma representação diferente da realidade, onde a mulher pôde ver-se representada, seja nas linhas de sua escrita, através de suas personagens, seja na própria atuação da escritora na sociedade. É a partir de suas lembranças e memórias individuais que ela registrou a memória de toda uma coletividade sofrida e caracterizada por perseguições, perdas e privações.

É possível encontrar em seus livros personagens que evidenciam a condição da mulher em uma sociedade patriarcal e em contextos familiares opressores (como *Lessico famigliare*, de 1988). Ginzburg vivia a desigualdade de gênero da época, mas, ainda assim, acreditava na capacidade das mulheres de vencer as dificuldades e as infelicidades da vida.

Em 1983, apesar de dizer que não entendia sobre política, Ginzburg aceita o posto de deputada no Parlamento independente do Partido Comunista Italiano – PCI. "Como deputada, ela visitou prisões, participou de comissões parlamentares ocupando-se dos problemas das minorias, das questões das mulheres, do direito à adoção"[17] (PFLUG, 2004, p. 151, tradução nossa). Natalia debateu também sobre a dupla jornada de trabalho das mulheres, sobre o tráfico de drogas e de armas, sobre as pensões miseráveis.

Natalia Ginzburg trabalhou na editora Einaudi por mais de cinquenta anos, entre 1937 e 1990. Seu primeiro trabalho foi traduzir a primeira parte de *Richerche* (1913), de Marcel Proust, enquanto ainda era casada com Leone Ginzburg. O trabalho como editora começou em 1944, e as suas atividades consistiam em traduzir textos franceses, corrigir rascunhos e escrever notas biográficas.

Conclusão

[17] "*Nella sua qualità di deputata, andò a visitare carceri, partecipò alle commissioni parlamentari occupandosi dei problemi delle minoranze, di questioni femminili, del diritto di adozione.*" (PFLUG, 2004, p. 151).

Contrariando muitas das expectativas da época, Ginzburg, apesar das privações, dos sofrimentos e preconceitos, abrange, por meio de sua obra, toda uma humanidade. Mesclando ficção, história, memória e autobiografia, a escritora revive o passado sem lamentação, mas com simplicidade no escrever.

Trazendo nas entrelinhas de seus textos a introspecção, Natalia Ginzburg faz refletir nas narrativas (poesias, contos) a preocupação de toda uma sociedade que, depois dos traumas, sente-se incerta em relação ao futuro. Através de suas memórias, a escritora não se priva (apesar de negar o caráter autobiográfico de sua escrita) de expor suas experiências e anseios. O caráter híbrido de suas produções expressa essa relação entre a vida da escritora com o que escreve.

Mesmo não tendo concluído o curso de Letras, Natalia Ginzburg pôde aprender em casa com a família, já que esta sempre lhe proporcionou momentos expressivos de cultura e saberes políticos. Além disso, ela teve a oportunidade de fazer parte de um grupo expoente de intelectuais do século XX, com quem compartilhou traumas, sonhos e ideias. Foi com as experiências adquiridas quando pequena e, depois, na companhia dos principais escritores da época, que ela cresceu e atingiu o sucesso e a conquista de sua própria poética.

Além de todo o sucesso literário conquistado ao longo dos anos, Ginzburg se torna referência nas lutas femininas e sociais. Desconfortável com a sociedade patriarcal da época, Ginzburg não se sente mais intimidada, e busca lutar pelos direitos daqueles que, mesmo depois dos desastres das guerras, continuam por serem perseguidos e marginalizados.

Muitas outras cartas foram escritas pela escritora italiana, e dentre os seus principais correspondentes temos, Cesare Pavese, Luciano Foà, Giulio Bollati, Guido Davico Bonino, além de Ludovica Nagel e Italo Calvino. As suas missivas estão guardadas no *Archivio di Stato di Torino*.

As linhas epistolares apresentadas acima apresentam não apenas a amizade entre Ludovica e Natalia, o trabalho de cada uma delas e o apoio pessoal e laborial que cada uma dedicava à outra; mas as mesmas correspondências revelam histórias; histórias íntimas e sinceras que, ao serem lidas, nos permitem adentrar na relação e quase sentir o que elas sentem.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *I libri degli altri*: lettere 1945-1981. A cura di Giovanni Tesio. Nota di Carlo Fruttero. Nota al testo di Giovanni Tesio. Torino: Einaudi, 1991.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

DI STEFANO, Paolo. Chiodino, l'amica prediletta di Pavese. In: *Azione*. 2017. Disponível em: https://www.azione.ch/cultura/dettaglio/articolo/chiodino-lamica-prediletta-di-pavese.html. Acesso em: 24 out. 2019.

GINZBURG, C. *Lettere a Ludovica*. Milano: Archinto, 2008.

GINZBURG, Natalia. *Le piccole virtù*. Torino: Einaudi, 1962.

GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève**.** *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

Cosima: um olhar sobre a autoficção de Grazia Deledda

MARTINS, Laís Aparecida Ramos (UNESP – FCL/Assis)
ANDRADE, Cátia Inês Negrão Berlini de (UNESP – FCL/Assis)

Nos *Cadernos do Cárcere* (1934-1935), Caderno 21, em que Antonio Gramsci (2002) trata especificamente dos "Problemas da Cultura Nacional Italiana", comenta-se a falta de escritores italianos objetos de "admiração" do público-leitor. A discussão é fomentada por um artigo publicado no *Lavoro* e reproduzido pela *Fiera Letteraria* de 28 de outubro de 1928 em que, Leo Ferrero, lembrado por Gramsci, escreve:

> Por uma ou outra razão, pode-se dizer que os escritores italianos não têm mais público. [...] de fato, um público quer dizer um conjunto de pessoas, não apenas que compra livros, mas, sobretudo que admira homens. Uma literatura só pode florescer num clima de admiração e a admiração não é, como se poderia crer, uma recompensa, mas o estímulo ao trabalho. [...] O público que admira, que admira realmente, de coração, com alegria, o público que tem a felicidade de admirar (nada é mais deletério do que a admiração convencional) é o maior animador de uma literatura. Infelizmente, vários sintomas indicam que o público está abandonando os escritores italianos (FERRERO *apud* GRAMSCI, 2002, p. 3839).

Gramsci (2002) adverte que a admiração citada por Ferrero é apenas uma metáfora, uma fórmula para indicar o complexo sistema de relações sociais e a forma de contato entre uma nação e seus escritores, o que não existe na Itália naquele momento, pelo menos do ponto de vista do crítico italiano. Movido por esse discurso, Gramsci considera então que a literatura [italiana] não é nacional porque não é popular, o que se configura um paradoxo atual. Para que uma literatura possa ser concebida como popular é imprescindível que haja admiração, assevera, sendo

> [...] necessário um determinado conteúdo intelectual e moral que seja a expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público, ou seja, da nação-povo numa certa fase de seu desenvolvimento histórico (GRAMSCI, 2002, p. 39).

Gramsci (2002) elabora sua crítica a partir de um fato que o incomoda profundamente: naquele momento, os jornais e revistas italianas estão reeditando folhetins

franceses, alcançando grande sucesso de público na Itália. O escritor e dramaturgo italiano, Luigi Pirandello, à guisa de Gramsci, já vinha também desde 1900, manifestando preocupação com a formação de uma literatura italiana que expressasse as inquietações da época e que estivesse imbuída de uma concepção da vida e do homem.

O que dizer então de algumas mulheres italianas, como Ada Negri, Grazia Deledda, Maria Messina, que desde o início do século XX começam a publicar suas novelas, contos, poesias e romances em capítulos nas revistas de moda e nos periódicos italianos que, naquele momento, decidiram abrir suas páginas para a colaboração feminina com vistas a atingir um público mais amplo? Vale ressaltar que a presença feminina nas páginas dessas revistas é geralmente ignorada pelos expoentes da literatura, sobretudo quando tais escritoras encontram-se geograficamente distantes dos círculos literários italianos, localizados mais ao norte do país.

A presença feminina, cada vez mais constante nos círculos literários da primeira fase do *Novecento* italiano, gera certo mal-estar entre os representantes da intelectualidade masculina. A partir de 1907, vários artigos e enquetes sobre a colaboração feminina começam a aparecer na seção de crítica literária da *Nuova Antologia*.

O mais polêmico desses artigos, de autoria do escritor verista Luigi Capuana, intitulado "Letteratura Femminile", foi publicado em 1907, no número 211 da mencionada revista. Em linhas gerais, Capuana tece considerações elogiosas ao trabalho da escritora Matilde Serao para, em seguida, discorrer sobre uma controvérsia relativa à inserção das mulheres na arte de narrar logo na introdução: "Há que se preocupar, como fazem alguns, com a competição das mulheres na literatura de ficção? Não creio nisso. Nem me parece que sejam justos e equânimes aqueles que falam com desdém da produção literária feminina" (CAPUANA, 1907, p. 105, tradução nossa).

Embora as escritoras aqui citadas tenham se projetado no cenário literário italiano, sobretudo pelo fato de suas narrativas falarem da vida e do homem, como queria Pirandello, este texto tratará apenas de uma delas, Grazia Deledda.

Sarda, natural de Nuoro, Grazia Cosima Deledda nasce em 27 de setembro de 1871, em uma família tipicamente burguesa (e fervorosamente católica) de sete filhos – sendo ela a quinta. Sua primeira publicação ocorre com apenas dezessete anos – o conto *Sangue Sardo* foi publicado pela revista *Ultima Moda* em 1888.

A partir daí, durante dois anos, a jovem escritora publica seus trabalhos em diversas revistas das regiões de Roma e Milão – tanto em prosa quanto em poesia – e a obra

que a constitui como escritora de seu tempo é o romance *Fior di Sardegna*, publicado em 1892 com evidente sucesso de público.

A etnologia torna-se seu principal tema quando Deledda começa a fazer contribuições à revista *Traduzioni Popolari Italiane* com o texto *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna.* Em 1895 lança *Anime oneste* e no ano seguinte, apadrinhada por Luigi Capuana, publica *La via del male*.

Em 10 de setembro de 1926, recebe o Nobel de Literatura – tornando-se assim sua obra, *Canne al Vento* a segunda italiana a ganhá-lo – e a primeira autora da Itália a levar o prêmio, título do qual ainda é a detentora mesmo após sua morte, em 1936. E em 1937, postumamente, é lançado *Cosima, quasi Gtazia*, romance que narra infância e juventude de uma aspirante a escritora e que, hoje, torna-se o objeto de nosso estudo.

Grazia Deledda fotografada para o Nobel de Literatura em 1926 (fonte desconhecida).

Um dos aspectos marcantes da obra narrativa de Deledda reside no fato de que, nela, as personagens apresentam-se como uma espécie de extensão da paisagem sarda, como se suas atitudes, pensamentos e até mesmo o perfil psicológico resultassem do amálgama de um conjunto de fatores que, redesenhado no plano da escrita, permite ao leitor visitar os espaços e temporalidades vivenciados pela escritora. Na acepção de Francesco Flora, crítico literário italiano, a arte de Deledda é essencialmente uma arte da paisagem inspirada, sobretudo, nas memórias de infância e adolescência, afetos reconstruídos com a substância da paisagem sarda:

> Sua arte sofreu uma forte influência da paisagem: até mesmo os homens, com suas terríveis culpas e paixões, seus remorsos e expiações se inscrevem na substância da paisagem, como em uma forma de religião (FLORA, 1955, p. 349, tradução nossa).

Em seu discurso de recepção proferido por ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura a Grazia Deledda, no dia 10 de dezembro de 1927, e reproduzido na introdução de *Cosima* (DELEDDA, 1975), Henrik Scück retoma traços biográficos da vida da escritora, bem como da Sardenha, numa tentativa de relacionar, em vários momentos, sua escrita com os elementos naturais e socioculturais da ilha:

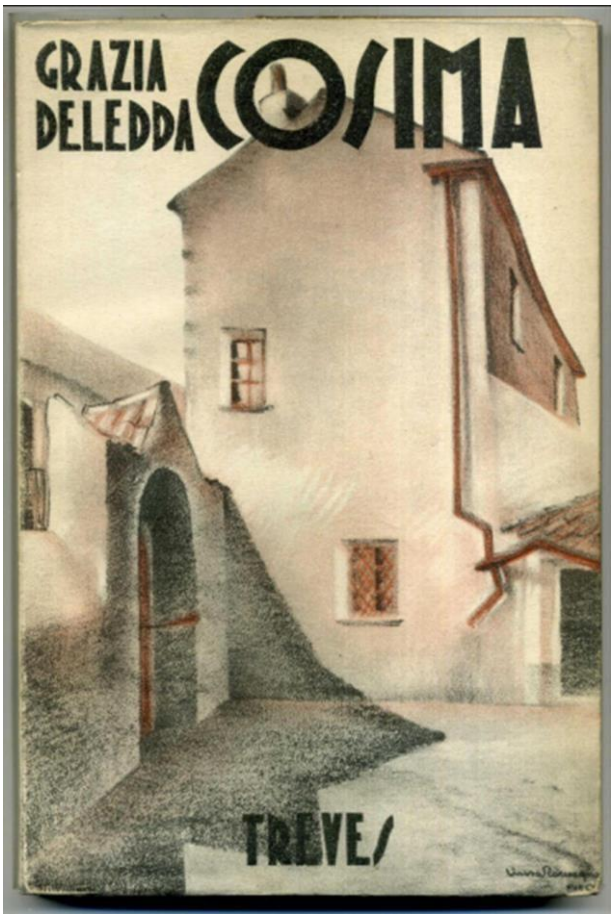
> Grazia Deledda nasceu em Nuoro, pequena cidade da Sardenha. Lá, passou sua infância e juventude, e da natureza e da vida popular de sua ilha tirou os elementos determinantes de sua obra literária. De sua janela, ela via, bem perto, o monte Orthobene com suas sombrias florestas e seus rochedos cinzentos, escarpados e recortados, e, mais além, uma cadeia de montanhas calcárias, ora violeta, ora rosada, ora azul, segundo a variação da luz, e ao longe os cumes nevados do Gennargentu (SCÜCK, 1975, p. 15).

Na verdade, foi na Sardenha, tão pouco influenciada pela cultura italiana, "cercada por uma natureza de beleza selvagem e por pessoas de certa grandeza primitiva, numa casa de simplicidade bíblica" (SCÜCK, 1975, p. 16), que Deledda cresceu, retirando dali matéria-prima para a elaboração de seus romances, sobretudo de seu "romance autobiográfico" em terceira pessoa, *Cosima* (DELEDDA, 1975).

Publicado inicialmente em capítulos, na revista *Nuova Antologia*, entre 16 de setembro e 16 de outubro de 1936, *Cosima* (DELEDDA, 1975) sai no formato livro pela Treves de Milão em 1937, um ano após a morte da escritora. Se a "autobiografia" se diferencia do restante da obra de Deledda, pelo fato de não elaborar uma descrição mais demorada da paisagem física da Sardenha, sua escrita ganha relevância sobretudo por trabalhar a paisagem interior do homem dessa mesma região, fazendo-a ao rememorar episódios de sua infância e juventude. Crenças, valores e costumes vêm nessa mesma embalagem.

Ao intitular seu último romance *Cosima* (DELEDDA, 1975), seu segundo nome, pois se chamava Grazia Cosima Deledda, é provável que a autora pretendesse apresentar ao leitor sua outra face, não aquela premiada com o Nobel, mas a Deledda que ainda começava a aprender o ofício de escritora, que ainda sonhava integrar o universo das letras ao remeter seus primeiros contos para a revista "Ultima Moda". Spagnoletti (1993, p. 7)

acredita que o fato de a "autobiografia" ter sido escrita em terceira pessoa e receber o segundo nome de batismo da escritora se constitui "uma forma emblemática para separar-se da personagem".



Capa da primeira edição de Cosima, publicado e distribuído pela editora Treves. (fonte desconhecida)

Para Lejeune (2008), a autobiografia está ligada diretamente à identidade do nome – o que o faz nosso objeto de confronto – enquanto, para Arfuch (2010), a autobiografia transpassa o nome próprio, que se separa do *eu* que está narrando – fazendo dele o teórico que sustenta a presente discussão.

Assim, sob um olhar qualitativo, seguindo os preceitos de Charmaz (2009) este artigo busca (a) evidenciar os elementos que nos levam a considerar *Cosima* (DELEDDA, 1975) como uma memória escrita por um *eu* que já não o é e, por isso, é redigida em terceira pessoa; (b) explicitar a originalidade de Deledda ao descrever a paisagem e o contexto histórico-social de uma ilha esquecida da Itália; (c) constatar que *Cosima* é um *alter ego* de Grazia Deledda.

Embora tenhamos informado, no início, que trataríamos de alguns aspectos presentes na obra narrativa de Deledda relacionados com a paisagem sarda, matéria-prima para a sua escrita, pretendemos, também, empreender uma discussão em torno do fato de *Cosima* (DELEDDA, 1975) se constituir como uma autobiografia ou um romance autobiográfico, apoiada nos pressupostos teóricos de Lejeune (2008) e Arfuch (2010).

A comuna de Nuoro. (fonte desconhecida)

Em *Cosima* (DELEDDA, 1975), Grazia Deledda usa seu nome do meio, pouco conhecido, para ser o título de seu romance autobiográfico e o nome da personagem principal. Na visão de Lejeune (2008), isso não pode ser considerado uma autobiografia, pelo fato de não existir a identidade de nome entre autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.

Mesmo que no enunciado exista uma semelhança entre autor/narrador/personagem, isso se torna totalmente secundário, pois ele afirma que uma autobiografia não é um jogo de adivinhação, porque esta não comporta graus, é tudo ou nada. Por mais que o herói se pareça com o autor, se eles não tiverem o mesmo nome, nada feito (LEJEUNE, p. 30).

No caso de narrativas com nome fictício (isto é, diferente do nome do autor) dado a um personagem que conta a sua vida, o leitor pode ter razões de pensar que a história

vivida pelo personagem é exatamente a do autor, seja por comparação com outros textos ou por informações externas (LEJEUNE, 2008, p. 29). Esses textos são classificados por Lejeune, como "romances autobiográficos". São assim chamados os textos de ficção em que o leitor suspeita, a partir das semelhanças que ele acredita existir entre a identidade do autor e da personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou simplesmente não firmá-la, porém, identidade não é semelhança:

"A identidade é um fato imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e *nuances* infinitas, estabelecida a partir do enunciado" (LEJEUNE, 2008, p. 42).

A identidade se define a partir da relação autor-narrador-personagem; quando se trata de semelhança existe um quarto termo, um referente extratextual que pode ser chamado de *modelo:* o real ao qual o enunciado pretende se assemelhar. A autobiografia é um texto referencial que se propõe a fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto. Todo texto referencial comporta o pacto referencial.

Pela ótica de Lejeune (2008), na obra de Grazia Deledda seria estabelecido o pacto romanesco, que consiste na prática da "não identidade" (o autor e personagem não possuem o mesmo nome). Em oposição à sua afirmação, de que não existe autobiografia se não houver a identidade entre autor-narrador-personagem, Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2010), diz que a autobiografia vai além do nome próprio, pois no momento da escrita o autor é outra pessoa, diferente daquela que protagonizou o que vai narrar. Entretanto, esse acaba se tornando um dos problemas a respeito da identidade. Para comprovar isso, Arfuch (2010) usa como exemplo os estudos de Mikhail Bakhtin (2005), nos quais o teórico russo afirma não haver identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística.

A identidade proposta anteriormente por Lejeune (2008) é abalada então, pela temporalidade, onde existem desacordos entre o "eu" da enunciação e o "eu" que vivenciou a história. Sendo assim, não existe reprodução fiel de um passado, mesmo quando autor e personagem compartilham o mesmo contexto. Diferente do "pacto", Arfuch (2010) cria um espaço autobiográfico, em que o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro, o "verídico" e o ficcional, num sistema compatível de crenças.

O estudo de tal objeto se faz indispensável pois a escrita de Deledda, principalmente nessa autobiografia, apresenta, quase obrigatoriamente, a construção da

identidade nacional, seus conflitos, mudanças de valores e transformações e, nesse caso, pode dilatar-se da estirpe familiar à nação. Esse é um dos aspectos mais relevantes presentes em *Cosima* (DELEDDA, 1975), em que os personagens se apresentam como uma extensão da paisagem sarda. E isto é bem claro dentro de toda a obra da escritora. *Cosima* (DELEDDA, 1975) narra a infância e juventude de uma jovem aspirante a escritora, de maneira intimista, o enredo traça cenas domésticas de uma pequena comuna da Sardenha, terra natal da escritora. O olhar sob as personagens torna-se cúmplice das situações descritas e cada uma dessas (o pai, a mãe, Enza, Andrea, Santus, Beppa) está à mercê do existir e da paisagem sarda.

É notória na obra de Deledda, também, a presença de certa experimentação estética, visto que, antes do romance aqui abordado, nas escritas de *Elias Portolu* (1993) – como no fragmento: "Somos humanos, Elias, humanos frágeis como caniços, se pensarmos bem" (DELEDDA, 1993; tradução nossa) e o do premiado *Caniços ao Vento* (1913), o *ser* humano das personagens é sempre transpassado por algum elemento da natureza – ou da paisagem.

Os apontamentos mostram que o então considerado romance autobiográfico de Grazia Deledda é, na verdade, uma autobiografia propriamente dita, pois, apesar de *Cosima* não estabelecer o pacto de identidade proposto por Lejeune (2008), enquadra-se no "espaço biográfico", elucidado por Arfuch (2010), que possui uma configuração maior e permite uma leitura analítica. A personagem principal seria o suposto *alter ego* de Deledda e, com isso, é possível (a) desenvolver uma discussão acerca de como Deledda compõe uma autobiografia, mesmo redigindo-a em terceira pessoa; (b) identificar elementos presentes no romance *Cosima* que atestem ser a escrita de Deledda uma escrita pessoal enraizada no conhecimento da cultura e da tradição popular sarda e, finalmente, (c) atestar que o narrador do romance é o *alter ego* de Grazia.

A metodologia implantada neste estudo baseia-se em Kathy Charmaz (2009), almejando uma análise qualitativa do objeto de pesquisa dentro da teoria fundamentada. A autora nos diz que, enquanto adeptos a essa metodologia, "tentamos descobrir o que ocorre nos ambientes de pesquisa nos quais nos integramos e como é a vida dos nossos participantes de pesquisa" (p. 15) e, mesmo nosso objeto de análise sendo inanimado, têm-se nele dados que expressam os aspectos socioculturais de determinada época e região.

No que se refere à escolha do método qualitativo, seu uso é de extrema relevância, pois "boa parte dos métodos qualitativos permite aos pesquisadores acompanhar os dados

interessantes da forma que determinarem" (CHARMAZ, 2009), sendo estabelecida aqui, a análise do relato autobiográfico de Grazia Deledda.

Além disso, têm-se como elemento dicotômico *o pacto autobiográfico* por meio do qual Lejeune (2008) define que a autobiografia está ligada diretamente à identidade do nome (autornarrador-personagem), pois parte do leitor o reconhecimento de um "eu". Propõe, então, o pacto entre autor e leitor, que é fomentado na informação, no texto dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. (LEJEUNE, p. 30)

Concomitantemente, usamos Arfuch (2010) para fundamentar a hipótese de que *Cosima* trata-se de uma autobiografia, uma vez que, para o autor, o valor biográfico não encontra-se nos gêneros clássicos, mas no plano da recepção, criando os chamados laços identificatórios, cujo texto autobiográfico estabelece com seus leitores, apoiados na garantia de uma existência "real":

> É essa garantia, mais do que um "contrato" de leitura rígido - garantia que não supõe necessariamente a "identidade" entre autor e personagem, como na definição de Lejeune ou a equiparação direta entre vida e relato - , e esse papel, marcado por uma peculiar inscrição linguística - o eu, o nome próprio, a atestação. (ARFUCH, 2010, p.72).

Pode-se afirmar, assim, que a narrativa será atribuída a personagens reais, para além dos jogos de simulação, mesmo quando houver apenas referencialidade. O que realmente importará, para esta reflexão, são as estratégias de autorrepresentação. Ou seja, não tanto a verdade do ocorrido, mas a construção da narrativa, os modos de nomear-se no relato.

Considerações finais

As reflexões aqui expostas visam, primeiramente, explicitar o brilhantismo de uma escritora marginalizada em seu próprio país. Brilhantismo este de inovar na escrita de si, criando um distanciamento confortável à mesma para falar de assuntos que lhe são caros e/ou dolorosos. Em segunda instância, visa-se confrontar a canonicidade dentro do gênero autobiográfico – seguindo os passos de Arfurch (2010), notável pesquisadora da área – sem deixar de compreender a relevância dos preceitos de Lejeune (2003; 2008), o nome mais citado em estudos desta natureza.

Compreender que Grazia Deledda escreve um romance transgressor em uma época onde mulheres eram sentenciadas a escrever apenas poesia – a chamada *literatura cor de rosa* – é validar o trabalho de tantas outras e é, ainda, abrir caminhos para as próximas escritoras. Firmar tal estudo e compartilhar estes pensamentos também se faz incentivo para que se inove ainda mais e, agora no âmbito brasileiro, que haja maior apoio às mulheres escritoras.

REFERÊNCIAS:

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal, Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAPUANA, Luigi. "Letteratura femminile". In: *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*. Roma, n. 211, gennaio-febbraio 1907, p. 105-121.

CHARMAZ, Kathy. *A Construção da Teoria Fundamentada: Um guia prático para análise qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

DELEDDA, Grazia. *Cosima*. Milano: Mondadori, 1975.

DELEDDA, Grazia. *Elias Portolu*. In: *Portolu, Cenere, L´edera, Colombi e sparvieri, Canne al vento, Marianna Sirca, La madre, Annalena Bilsini, I Grandi Romanzi: Il Vecchio della montagna, EliasPortolu, Cosima*. Roma: Newton, 1993, p. 77- 207 (I Mammut, 12).

FLORA, Francesco. "Grazia Deledda". In: *Saggi di poetica moderna*. Messina/Firenze: D´Anna, 1949, p. 177-184.

FLORA, Francesco. *Storia della Letteratura Italiana: L´Ottocento e il Novecento*. Milano: Mondadori, 1955, vol III.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere: Literatura. Folclore. Gramática.* Tradução Carlos Nelson Coutinho et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, vol. 6.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional.* Tradução Carlos Nelson Coutinho, 2.ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LEJEUNE, Philippe. Definir autobiografia. In: MOURÃO, Paula (Org.). *Autobiografia. Autorepresentação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 11-32

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à internet*. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

SCÜCK, Henrih. *Introduziine*. In: DELEDDA, Grazia. *Cosima*. Milano: Mondadori, 1975. p. 3-7

SPAGNOLETTI, Giacinto. "Introduzione". In: *Portolu, Cenere, L´edera, Colombi e sparvieri, Canne al vento, Marianna Sirca, La madre, Annalena Bilsini, I Grandi Romanzi: Il Vecchio della montagna, Elias Portolu, Cosima*. Roma: Newton, 1993, p. 7-15 (I Mammut, 12).

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

Não consigo contar a história completa: a "escrita de si" em *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar

BASTOS, Mariana Cobuci Schmidt. (USP – FFLCH)

Da leitura de *A teus pés* (1982), único livro de Ana Cristina Cesar publicado por editora, que reúne os três livros lançados por ela de forma independente (*Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*)[1], acrescidos de mais um, homônimo, nota-se o tratamento complexo dado pela poeta aos chamados "gêneros íntimos", sobretudo à carta e ao diário. O diário e a carta em *A teus pés* – mais fortemente em seus três primeiros livros – são tratados não como vinham fazendo seus colegas de geração ("poesia marginal" dos anos setenta), isto é, não provocam no leitor uma sensação de cumplicidade, de reconhecimento de uma expressão; pelo contrário, causam desconforto, profundo estranhamento. Essa dificuldade é, na verdade, parte do projeto de Ana Cristina ao se valer de tais gêneros, pois a poeta estava interessada no jogo tenso entre o sujeito poético supostamente fingido e o eu confessional supostamente sincero. A poeta quer fazer ver a ficcionalidade de ambos, ao passo que, ao trazer o diário e a carta para a esfera da poesia, reforçar que, ainda que não se possa saber quem escreve, é necessário lembrar de que existe alguém.

Cenas de abril [1979] (CESAR, 1982) é o livro em que poemas imitando a forma de um diário estão mais presentes. Os poemas-diário do livro, porém, seguem uma ordem cronológica bastante peculiar, não obedecem a uma continuidade lógica, se repetem, saltam meses, como vemos nesses títulos: "16 de junho", "18 de fevereiro", "19 de abril", "16 de junho", "21 de fevereiro", "Meia noite. 16 de junho", e o no poema "Jornal íntimo", que apresenta as datas também em sequência bagunçada – "30 de junho", "29 de junho", "27 de junho", "27 de junho", "26 de junho", "25 de junho", "27 de junho", "28 de junho", "30 de junho".

Um poema próximo ao tom do diário a princípio não causaria estranhamento na cena poética dos anos setenta. Pois na ânsia por uma comunicação fácil, direta e afetiva com o leitor, os poetas "marginais" valiam-se de formas simples, poemas de poucos versos, quase sem estrofes, numa linguagem bastante coloquial. O diário, gênero que apreende uma intimidade, escrito de modo fragmentário, em primeira pessoa, serviria bem, então, à primazia dada por aquela poesia à auto-expressão, ao enfoque instantâneo nos assuntos mais

[1] *Cenas de abril*, assim como *Correspondência completa* e *Luvas de pelica* estão incluídos em *A teus pés* (CESAR, 1982), publicado pela Editora Brasiliense.

cotidianos, sem importância, sobre a construção poética como técnica ou artifício. À época – de violência e repressão severa – esperava-se do leitor certa cumplicidade diante do texto (entregue pelas próprias mãos do poeta em portas de teatro, filas de cinema, nas ruas), e o "diário" favorecia esse tipo de recepção. Era como se o leitor, nas palavras de Flora Süssekind (2004, p. 125-126), "violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas".

Vejamos alguns poemas que circulavam na época e davam o tom daquela manifestação poética:

ela é carioca mas é paranóica

*

Noites de amor III
Farelos de pão no lençol

*

hora iluminada

comendo uma pera
de bobera
às três em ponto

*

SINA
o amor que não dá certo sempre está
por perto

*

ILUMINAÇÃO NOTURNA
entrou um vaga-lume no quarto

(poemas de Ronaldo Santos, Neysa Campos, Charles Peixoto, Cacaso e Ledusha, respectivamente)

Mas os poemas-diário de *Cenas de abril* (CESAR, 1982) não permitem que o leitor se sinta cúmplice, que se reconheça inteiramente e de imediato naquela expressão ou mesmo que, a partir daqueles versos, conforme, com clareza, a identidade de seu autor. Esses textos de Ana Cristina, ainda que utilizem na sua composição um gênero confessional, causam outro efeito, provocam incômodo. Aquele que pensasse estar diante de uma pessoalidade

diretamente acessível ficaria frustrado, pois, como reconheceu Ana Cláudia Viegas (1998, p. 48), "ao invés de proporcionar ao leitor a reconfortante sensação de estar conhecendo a intimidade do autor, desnudada por ele mesmo, o texto de Ana Cristina trabalha com a 'decepção do leitor'".

Os poemas de *Cenas de abril* que têm datas como título e mencionam atividades do dia a dia, assemelhando-se a um trecho de diário, aqueles que a princípio poderiam ser considerados como mais "fáceis", tornam-se, na poesia de Ana Cristina, mais inapreensíveis.

O texto de Ana Cristina apresentaria ao leitor, então, uma dificuldade. Os poemas-diário "excluiriam" o leitor. Mas para Silviano Santiago (2013, p. 412) o obstáculo como fator de exclusão é uma acusação descabida. De acordo com o crítico, a poesia nunca exclui o leitor, uma vez que ela é, por definição, travessia em direção ao outro. O outro é sempre incluído no texto, desde que tenha coragem de persistir diante da dificuldade, frente aos fracassos que podem (e devem) existir em qualquer leitura.

Para Santiago, inclusive, era o texto mais "fácil", mais aparentemente comunicativo, que excluiria o leitor, pois não daria espaço para este fabular. Esse texto mais óbvio poderia, eventualmente, até ter alguma serventia para o outro – seriam "trens suburbanos", diz Santiago (2013, p.455) –, mas não conseguiriam "impulsionar a linguagem ao infinito da travessia", não alcançariam seu máximo, a sua plena disposição. Assim, para o crítico, o que Ana Cristina faz em sua poesia é, na verdade, dar vez a essa passagem, possibilitando a participação ativa de quem a lê.

O diário é um gênero passional, confessional, subjetivo. Dele participa a ideia de que existe um eu real anterior ao texto, um sujeito que não depende da escrita para existir, mas que existe antes de escrever. É por isso, também, que o uso desse gênero serviu aos "marginais" para a associação que buscavam entre a poesia e um modo de vida – por esse tipo de escrita trabalhar com a ideia de um autor real que tem relação vital com o que é relatado no texto.

No entanto, ao trazer o diário para sua poesia, Ana Cristina imita a sua formatação tradicional (a indicação de datas e a menção a cenas e dados cotidianos) enquanto insere nele uma linguagem altamente literária, repleta de cortes, de intertextualidades e demais procedimentos que remetem à tradição moderna de poesia:

> A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. Você não desenvolve como os poemas românticos. É toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, mesmo, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico,

> fragmentário. Ela é fragmentária. [...] Você pega os poemas do Eliot, ele faz exatamente isso: coloca uma cena duma cartomante jogando cartas e, de repente, ele corta, está em Londres, atravessando uma rua; de repente, ele corta, está no fundo do mar, falando com as sereias, sabe? (CESAR, 2016, p. 297-298).

Os poemas de *Cenas de abril* (CESAR, 1982), sobretudo os que se assemelham àquele gênero íntimo, não seguem uma ordem causal, não têm um tom espontâneo, objetivo, direto. É como se a poeta tornasse o antiliterário, literário:

> 19 DE ABRIL
>
> Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... Escureciam as esquinas e o vento uivando... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem compostas de pornografia pura, meninas de saiote que zumbiam nas escadas íngremes. Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumaçada (CESAR, 1982, p. 74).

A construção do poema não nos deixa entrever com objetividade um conjunto de acontecimentos e nem exatamente qual é a situação que se coloca ali, contrariando a indicação precisa do dia e do mês que o antecede. As reticências dão um tom de mistério: "Era inverno e a mulher sozinha...". Há toda uma criação de cenário, uma ambientação, "Escureciam as esquinas e o vento uivando...", "Era noite e uma luva de angústia...", contrastes e ritmos bem marcados, "frases bem compostas de pornografia pura", "luva de angústia", e certo vocabulário mais rebuscado, "galguei", "júbilo", e o uso recorrente do pretérito mais-que-perfeito, reforçando as incertezas, o tom literário. As referências sexuais em meio ao ambiente escolar, marcadas por um clima opressor e de angústia, de desajeito emocional, são elementos recolhidos em meio ao texto enxertado, subtraído, saturado.

Ana Cristina, como visto em "19 de abril", parece, ao deformar o diário com uma linguagem poética, querer denunciar o caráter literário desse gênero íntimo, isto é, mostrar como mesmo o tom confessional é uma construção formal e, como tal, pode ser falseado, por não possuir vínculo necessário e imediato com subjetividades reais. Se o sujeito poético é fingido, construção resultante da técnica de escrita (e justamente contra isso, em busca de uma associação entre o sujeito da poesia e a vida do poeta, é que os marginais apelavam para o diário), a autora vai na contramão e mostra que na poesia não existe espaço para a subjetividade real: uma vez que é apreendido através de um texto, o sujeito só pode ser visto

como resultado de uma forma linguística, de um estilo, e nada garante qualquer correspondência entre esse sujeito e uma pessoa real, nem mesmo a pessoa que o escreveu.

Aqui ressalto que, concomitantemente à elaboração de *Cenas de abril* (CESAR, 1982), Ana Cristina desenvolvia sua pesquisa de mestrado, que, mais tarde, sairia em livro, sob o título *Literatura não é documento* (1981). Como o nome sugere, a autora estava interessada na tensão entre o ficcional e o documental, interessada nos filmes sobre escritores que evidenciavam, em sua própria forma, que o cinema documentário "é discurso (leitura) produzido, e não reprodução de uma 'realidade'" (CESAR, 2016, p. 28).

Não se trata, portanto, como observou Eduardo Jardim (2018, p. 84), de "eliminar a função documental do filme sobre literatura, mas de pôr em questão sua infundada imparcialidade e, a partir daí, reconhecer e explorar sua dimensão ficcional". Só desse modo, assumindo essa tensão produtiva, é que "seria possível fazer um documentário mais 'verdadeiro'".

Mas voltando aos poemas-diário de *Cenas de abril* (CESAR, 1982): é como se a poeta nos dissesse (e o gênero "poesia" assinalado na capa do livro reforça): que pode parecer um diário, mas não é, é um livro de poemas, e a sensação de que se trata de um diário não é mais do que uma construção estilística, pois a aparência de diário, de confessionalidade no texto, são sempre isso: técnica, artifício. Além disso, embora *Cenas de abril* seja o livro de Ana Cristina que mais contém poemas-diário, eles não compõem o livro todo. Essa convivência entre poemas com "cara de poema" e poemas que se assemelham ao diário é mais um indício da indistinção proposta entre o eu "confessional" do diário e o eu fingido da poesia.

Porém, se se considera que, apesar de terem uma gênese comum na escrita, o poema e o diário se opõem quanto à figura que comumente fazem de seu autor – no primeiro, o eu construído, fingido, e no segundo o eu real, confessional –, então a inserção do diário na poesia não pode ser uma contaminação que se dá somente em uma direção (o eu fingido da poesia que míngua a realidade do eu confessional), mas deve ser uma contaminação que se dá também na outra direção (o eu real do diário que insufla confessionalidade no eu fingido da literatura). Se nenhuma dessas contaminações se sobrepõe totalmente à outra, é preciso ver como se combinam no texto da poeta. Pois não se trata de uma poesia sobre diários, mas de diários inseridos na poesia, isto é, não se trata de trabalhar com esse gênero para defender uma tese acerca da artificialidade do seu eu, mas de o usar para pensar e fazer literatura.

A aproximação entre gêneros tão díspares em relação à figura do eu é o que causa incômodo em *Cenas de abril*. Pois como conciliar o eu do texto do diário (tão necessariamente identificado com o eu que escreve) com a figura do eu lírico (tão afastado do autor do texto nas considerações literárias a partir da modernidade)? O que a poeta parece operar é um jogo com os nossos preconceitos, uma vez que ela não faz distinção entre esses dois "eus", ao mesmo tempo em que o sentido dessa indistinção só pode ser dado pela expectativa da diferença. Isto é, a análise do sentido da indistinção entre realidade e artificialidade só pode ser feita pela afirmação da diferença entre esses âmbitos, e é nisso que podemos nos enrolar ao falar dessa poética.

Parece-me que, apesar da artificialidade latente que ela imprime em seus textos, a poeta não queria eliminar essa remissão a um eu biográfico que o diário obrigatoriamente faz. Ana Cristina parece desejar trabalhar com essa possibilidade de associação direta entre um texto e uma pessoa real no mundo. Ainda que, pelas suas técnicas de escrita, pareça minar nossa confiança em querer atribuir biografismo ao texto, ela não se exime de mostrar que o sujeito desses poemas é um escritor tal qual o autor necessariamente é, e não se esquiva de trazer um aspecto de diário aos seus poemas. Se a associação direta que faríamos, pelo gênero diário, entre o eu dos poemas e a pessoa Ana Cristina está minada, resta ainda a associação que o diário proclama com algum eu real, com alguma biografia, ainda que não se possa dizer desse eu que seja a pessoa Ana Cristina Cesar. Em outras palavras, se a remissão a um eu biográfico é parcialmente contaminada pela artificialidade do eu da poesia, a parte que sobra insiste em dizer que há alguém real por trás daqueles textos. A segurança de que esse eu real por trás do texto pode, ou deve, ser associado à poeta, está irrevogavelmente avariada, mas é como se Ana Cristina quisesse reforçar: ainda que não se possa saber quem, é necessário se lembrar de que há alguém.

Sendo assim, podemos considerar que o uso de características do diário nos poemas de *Cenas de abril* (CESAR, 1982), ao passo que problematiza a presença subjetiva do autor na produção literária, funciona como índice de remissão ao eu real ou biográfico que se liga ao texto. E esses dois movimentos, realizados a um só tempo, através dos recursos que os possibilitam, carregam consigo ainda outras particularidades.

Nos poemas-diário, os procedimentos de saturação, enxerto e subtração, quando somados àquela referência a alguém real por trás do texto, configuram um índice da complexidade exigida para a expressão, no texto, desse possível eu biográfico, que não se resolve em cenas completas ou em continuidades lineares, em uma coerência linguística. Ou

seja, se há uma remissão a alguém real no texto de Ana Cristina, existe também a marcação da complexidade técnica necessária para que esse alguém se expresse através de um texto. Os acontecimentos previsíveis, as relações esperadas, a coerência, a dedução, o sentido explícito, o acordo prévio entre quem fala e quem escuta – nada disso configura esse sujeito poético, que é feito, pelo contrário, dos sobressaltos rítmicos de uma linguagem entregue a outros parâmetros. (Um pouco no sentido do que disse Baudelaire na dedicatória que escreveu a Arsène Houssaye, onde expõe a sua procura – e a de todos os poetas – por uma forma que se adaptasse aos "movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência." (BAUDELAIRE, 1991, p. 10)

Já em *Correspondência completa* [1979] (CESAR, 1982), a poeta vale-se de outro gênero íntimo: a carta.

De fato, até *Correspondência completa* (CESAR, 1982) Ana Cristina Cesar não havia publicado um texto literário que mencionasse a correspondência. No entanto, dois anos antes, em 1977, a poeta já havia escrito algo sobre o assunto no *Jornal do Brasil*. Refiro-me à resenha "O poeta é um fingidor" que a autora fez do livro *Cartas de Álvares de Azevedo*, organizado e comentado por Vicente Azevedo.

Já no início do texto é possível entrever a posição da poeta frente à escrita epistolar:

> Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é mais simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu "verdadeiro", à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu. (CESAR, 2016, p. 231).

Vê-se que Ana Cristina Cesar lê o diário e a carta, ambos gêneros confessionais, íntimos, do mesmo modo. Ou seja, como o eu do diário, o eu da carta não é para a poeta mais "verdadeiro" que o do texto literário. Nesse sentido, a autora problematiza a visão do organizador das cartas de Álvares de Azevedo, uma vez que Vicente lida ingenuamente com a correspondência, como se a carta fosse "reflexo fiel do autor, a ser contrastada com seus insinceros versos...". A literatura a faz duvidar do "cristalino das superfícies" (CESAR, 2016, p. 231): para a poeta, tanto a poesia, quanto a prosa, quanto a escrita epistolar devem ser abordadas do mesmo modo, pondo de lado a aflição por uma revelação do eu real, pois tanto o outro, como o próprio sujeito, não podem ser diretamente capturados pela linguagem.

Para Ana Cristina, a sinceridade do texto não teria a ver com o seu suporte, se carta, se diário ou se literatura, mas antes com o que a poeta chama de "força do texto", que emerge de dentro da produção escrita.

Voltando ao texto de *Correspondência completa* (CESAR, 1982), é possível então concluir que, como acontece com o uso do diário em *Cenas de abril*, a apropriação da carta pretende duvidar de seu suposto eu cristalino, diretamente acessível. O texto de *Correspondência completa* (CESAR, 1982, p. 85-93) evidencia essa tensão de verdade *versus* mentira, sinceridade *versus* insinceridade – "Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira?"; "Não fui totalmente sincera."; "[...] só posso dizer que corei um pouco de ser tudo verdade. F. penso não percebe, mas como sempre mente muito. Mente muito!". Mas acrescenta, a partir das reflexões da resenha citada, a constatação da existência de um outro índice de sinceridade e de um outro nível de subjetividade a ser buscado através do texto: a latência, no texto, dos recalques e pudores mais íntimos do escritor, e o encontro com uma subjetividade que não é a dos acontecimentos corriqueiros, mas a da afetação profunda que decorre desses acontecimentos.

Como o diário em *Cenas de abril* (CESAR, 1982), a carta remete à ideia de um eu real por trás do texto, mas, no caso epistolar, não apenas na figura daquele que escreve, mas também na do seu interlocutor. O leitor de uma carta é um destinatário com nome, sobrenome, endereço fixo. No entanto, ao trazer uma carta para o âmbito da poesia publicada, esse interlocutor já não possui exatidão. Nesse sentido, o destinatário do livrinho é tratado por "my dear", enquanto o remetente é "Júlia", nome evidentemente contrastado com o da poeta na capa da obra. Ana Cristina, portanto, problematiza a escrita que se destina a não se sabe quem, e ficcionaliza o remetente, ao mesmo tempo em que sinaliza mais uma vez um desejo por sustentar no texto a ideia de subjetividades reais que por ali entram em contato.

Mas esse desejo por contato é explicitamente problematizado em *Correspondência completa*. Surge no texto a menção à dificuldade de expressar uma subjetividade através da escrita, comunicar a sua "ternura" – "Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?". As cartas aparecem como insuficientes: "Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas)" (CESAR, 1982, p. 85-93).

Só que as cartas só parecem insuficientes ao ponto de serem frustrantes quando associadas à falta de estilo. A insuficiência não impedia Ana Cristina de escrever, era, antes,

alimento para sua poesia. O que frustrava era a suposta objetividade de quem "escreve devagar e conta a vidinha tipo dia-a-dia", de quem diz algo como "saiu o sol aqui em Paris esta tarde depois de alguma chuvas esparsas e nós passeamos muito, beijos, saudades" (CESAR, 1982, p. 93-119) acreditando que isso comunica algum afeto, que possibilita um compartilhamento da experiência real. É notável que Ana Cristina, a despeito da reclamação de alguns de seus interlocutores acerca do seu "estilo sobrecarregado", não abria mão dele nas cartas que de fato enviava a destinatários determinados, como Heloisa Buarque de Hollanda, Clara Alvim, Ana Candida Perez, Cecília Londres. A técnica, disse ela em uma dessas epístolas, não equaciona com insinceridade, nem é avessa à paixão – "mas acontece que a técnica não é de propósito, já incorporou, e por que técnica equaciona com insinceridade? E a minha escrita é de o quê?" (FILHO; HOLLANDA, 1999, p. 56). Ou seja, a dificuldade de expressar a subjetividade não era um impeditivo à escrita das correspondências, pelo contrário: precisava estar presente para funcionar como índice de afetividade e esforço pela comunicação. Ignorar essas dificuldades e supor que tudo se resolvia com uma linguagem fácil era o oposto da manifestação de "um coração que queima".

A dificuldade em "explicar a ternura" a um outro acentua-se em *Luvas de pelica* (CESAR, 1982, p. 93-119), e são várias as passagens do livro em que o sujeito marca essa impossibilidade: "Não consigo contar a história completa. Você mandou perguntar detalhes (eu ainda acho que a pergunta era daquelas cansadas de fim de noite, era eu que estava longe) mas não falo [...]"; "[...] mas eu não vejo, / e é por isso que – está vendo aquele lago com / patos? não, você não vê daí [...]"; "Eu respondo que não consigo ver. / Saio para a rua e no limite encontro o boulevard iluminado, árabes passando mais espertos, medo da superfície, [...], respondo que não consigo ver ainda."

Em *Luvas de pelica* (CESAR, 1982, p. 93-119) é angustiante a espera da correspondência, a raiva pela carta que não chega nunca. Mas ao mesmo tempo há uma vontade por parte do narrador (ou sujeito lírico) em preservar o silêncio, vontade de "sair da pauta", talvez porque quando se diz não é exatamente aquilo, e então o medo de "estragar esse silêncio" – "[...] arriscando o telefonema internacional que dá margens a suores contrariando o I Ching que manda que eu me cale, ou diga pouco, ou pelo menos respeite esse silêncio". E de novo a frase, agora inclusive entre aspas: "'não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?'".

Ana Cristina, em sua fala no curso de Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, enfatiza o aspecto "grilante" da poesia, isto é, a sua incapacidade de comunicar "nesse sentido

que a nossa fala daqui comunica, ou a fala do jornal comunica". Poesia incomoda muito, diz ela. A autora, negando a acusação de que haveria em seu texto um desejo por hermetismo, afirma que queria se comunicar, mas a intimidade foge sempre, sobretudo na escrita. A aproximação aos gêneros da intimidade, do diário e da carta, parece ser uma tentativa de tornar essa impossibilidade ainda mais evidente, ao passo que ressalta o desejo por encontro, por alguma forma de compartilhamento. Nem se a poesia encarnar a forma comum ao mais íntimo, ao mais confessional, ela é capaz de transmitir uma verdadeira subjetividade – "A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura [...] É como se o meu texto estivesse brincando ou puxando, não é 'brincando', é puxando até o limite esse desejo do leitor". E completa: "Eu queria me comunicar. Eu queria jogar minha intimidade, mas ela foge eternamente." (CESAR, 2016, p. 296-308).

Mas esses entraves não anulam o desejo por encontro, por mobilizar o outro, e é por isso que o narrador de *Luvas de pelica* não pode dar fim à correspondência – "Não me peça para arrancar as figuras da parede [...] atirar álbuns inteiros de retrato pela janela que ficou longe [...] ou pior ainda, não mandar carta nenhuma e have done with it." (CESAR, 1982, p. 112).

O outro, à medida que mais desejado, mostra-se cada vez mais inapreensível. E, uma vez que o outro é impossível, quem narra também se descentra, e vai sendo contaminado por outras vozes, não cabendo ao leitor ter certeza quanto a quem está falando. A questão do interlocutor torna-se, em *Luvas de pelica*, muito mais latente do que nos dois livros anteriores – "Vamos sair? Vamos andar no jardim? Por que você me trouxe aqui para dentro deste quarto?"; "Estou te dizendo isso há oito dias"; "está vendo aquele lago com patos? não, você não vê daí"; "Tinha uma cena em West Side Story que me ocorre, confere se é a mesma que te ocorre"; "Eu quero que você saia daqui". O aspecto dialógico dá ao texto o caráter de cena dramática – algumas vezes o narrador fala como se estivesse num palco de teatro, reagindo ao comportamento da plateia: "Thank you very much, thank you very much. A próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos)"; "Não estou pegando direito. Por que estão vaiando agora?" (CESAR, 1982, p. 93-116).

Como nos livros anteriores, o que o texto relata se aproxima do que se sabe sobre a autora. O narrador (ou o sujeito poético) de *Luvas de pelica* (CESAR, 1982) está, como de fato estava Ana Cristina, longe do Brasil, conhecendo países europeus, grandes capitais do mundo, estudando, falando em língua estrangeira, traduzindo Katherine Mansfield, enviando muitas cartas. No entanto, ao contrário do que se esperaria de um relato de viagem – a menção

aos lugares visitados, comentários sobre o que se está vendo, como são as pessoas, a comida, como é viver fora –, o que temos é a movimentação em direção ao outro que não está lá, referência constante "ao ponto de partida", como disse Heloisa Buarque de Hollanda (2013, p. 443). O narrador está obcecado com a correspondência, com a espera de uma resposta, obcecado em tentar transportar ao outro, pela escrita, o seu afeto.

O desespero no livro tem a ver com não saber o que fazer com essa vontade de se corresponder, com não saber aonde isso tudo vai chegar: "Estou há vários dias pensando que rumo dar à correspondência". O sujeito sente raiva da demora em qualquer resposta: "Quando não chega carta planejo arrancar o calendário da parede, na sessão da dor. Faço cobrinhas que são filhotes de raiva – raivinhas que sobem em grupo pela mesa e cobrem o calendário da parede sem parar de mexer"; "Querida. É a terceira com esta a quarta que te escrevo sem resposta". (CESAR, 1982, p. 93-116).

O desejo controlado talvez permitisse que ele "escrevesse devagar e contasse a vidinha tipo dia a dia e os projetos de volta" (CESAR, 1982, p. 100).

Mas a narrativa sem truncagem, sem sobressaltos, não parece que daria conta de tudo que acontece e afeta esse sujeito, isto é, a linearidade de causa e efeito não criaria uma nova possibilidade de encontro mais real, de comunhão entre quem escreve e quem lê. Por isso, o narrador prefere construções deste tipo:

> [...]
> Fiquei sabendo melhor como é o desmaio.
> Você não apaga – acende uma velocidade de sonho sólido, e você vê tudo num minuto. Até a sala de ópio com Fats Waller cantando "Two sleepy people" em câmera bem lenta: no coração de Paris uma câmara de sonho oriental, tapetes persas fechando as paredes e almofadas fechando os olhos como no paraíso. Você pode também sentar de novo na Place des Vosges, que é perfeita, cartão-postal mágico voador. Parece que você vê e pega, ou fica completamente dentro. Não é uma esponja nem uma bagatela. Até a travessia do canal, ou a primeira vez que alguém te cobriu de beijos, o nervoso de perder o trem por dois minutos. É um cinema hipnótico, sem pernas. Não é vago. (CESAR, 1982, p. 114)

O narrador tem "aquela rejeição das soluções mais fáceis". Mas em *Luvas de pelica* (CESAR, 1982, p. 93-119) ele vacila, e chega a considerar suspender a correspondência: "Desisto de escrever carta"; "planejava levantar uma cortina de fumaça e abandonar um a um os meus correspondentes"; "Baixo os olhos, evito a tela e como mestre deixo escapar a carta que não mando. Ele não sabe mas meu discurso de hoje à tarde na casa de chá em Paris era a

carta para a primeira capital que eliminei"; "Que corto de vez essa espera de carteiro". Porém não consegue, uma vez que a correspondência é o motor de sua escrita.

O texto apresenta trechos de cartas convencionais, trechos postos entre aspas, o que, depois de tantos sobressaltos, nos faz reconhecer que a escrita linear é, para a vontade daquele que narra, estranha e pouca: "'Querida, / Hoje foi um dia um pouco instável em Paris. / Recebeu meu primeiro cartão-postal?'"; "'saiu o sol aqui em Paris esta tarde depois de algumas chuvas esparsas e nós passeamos muito, beijos, saudades'". Desejamos, então, mais sobressaltos, mas o narrador avisa: "'Fico tentando te mandar um pedacinho de onde estou mas fica faltando sempre'" (CESAR, 1982, p. 93-119). Assim, é consciente de que não é possível transmitir tudo, de que há sempre algo que escapa, mas a sua "desordem" é a maneira mais possível de entrar em contato.

REFERÊNCIAS:

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução: Antonio P. Guimarães. Lisboa: Editora Relógio D'água, 1991

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

CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 55-85.

CESAR, Ana Cristina. *Luvas de pelica*. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 93-119.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência completa*. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 85-93.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FILHO, Armando Freitas; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (orgs.). *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "A imaginação feminina no poder". In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 441-445.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto*: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

SANTIAGO, Silviano. "Singular e anônimo". In: *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 452-463.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & Blue*: segredos de Ana C. São Paulo: Annablume, 1998.

A construção identitária das mulheres negras em *Fe en disfraz* (2009), de Mayra Santos-Febres

BATISTA, Nayara Cristina Barbosa (UNESP – FCL/Assis, CNPq)
MARCARI, Maria de Fátima Alves de Oliveira (UNESP – FCL/Assis)

Este trabalho analisa a reelaboração do lugar designado às mulheres negras nas sociedades latino-americanas escravocratas dos séculos XVIII e XIX, efetuada pelo romance *Fe en disfraz* (2009), da autora porto-riquenha Mayra Santos-Febres, buscando compreender os reflexos dos papéis historicamente impostos às mulheres negras na construção identitária desse grupo nas sociedades pós-coloniais. Procuramos demonstrar como tais papéis forjaram uma imagem estereotipada das mulheres negras latino-americanas durante o período escravocrata, assim como identificar as estratégias dessas mulheres para tentar romper com essa cristalização racial.

O romance *Fe en disfraz*, escrito pela autora portorriquenha Mayra Santos-Febres, apresenta uma narrativa não-linear, na qual se entrecruzam eventos do passado, ocorridos entre os séculos XVII e XVIII em colônias espanholas e portuguesas, com eventos do século XXI. O argumento principal gira em torno de dois personagens: Maria Fernanda Verdejo, ou simplesmente Fe Verdejo, historiadora afrovenezuelana, e o portorriquenho Martín Tirado, um historiador que trabalha sob as ordens dela. A protagonista encontra uma coleção de documentos jurídicos que apresentam com riqueza de detalhes algumas reivindicações de mulheres escravizadas na América Latina. A história das ex-escravas relegadas ao esquecimento ganha vida por meio da pesquisa da protagonista historiadora, que resulta em uma exposição de documentos e de artefatos históricos. Assim, o estudo da obra articula um resgate da história das mulheres negras para que se compreendam seus reflexos no presente.

Mayra Santos Febres, importante voz da literatura contemporânea do Caribe

Nascida em 1966 em Porto Rico, Mayra Santos-Febres é poetisa, romancista, ensaísta e professora. Devido ao incentivo de uma professora de espanhol do colégio de freiras, Mayra Febres aprende o rigor e a disciplina de leitura e pesquisa inerentes ao ofício da escritura, começando a publicar poemas em 1984 em jornais e revistas internacionais, antes mesmo de se graduar. Ingressa na Faculdade de Letras da Universidade de Porto Rico,

graduando-se com honras em 1987 e, a seguir, vai para a Cornell University, em Nova York, para prosseguir com os estudos de pós-graduação.

Os estudos em uma universidade estrangeira fizeram com que a autora interagisse com estudantes de diversas partes do mundo, o que a levou a reconhecer e a reivindicar sua identidade portorriquenha. Ao perceber o local que ocupava no mundo, a escritora começa a questionar as estruturas sociais e as relações de poder. Assim, ao refletir sobre o papel subalterno designado aos portorriquenhos na atual geopolítica mundial, Santos-Febres compreende os motivos que levaram a literatura caribenha a ser pouco conhecida. Apesar de ser muito estudada pela crítica norte americana - pois têm vários livros publicados em inglês - , a literatura caribenha é ainda considerada periférica. Assim sendo, a autora utiliza como estratégia a tradução, pois assim sua obra alcança um público maior.

Autora prestigiada, Mayra Febres recebeu diversas premiações, dentre as quais se destacam o Premio Letras de Ouro (Estados Unidos, 1994) por sua coletânea de contos *Pez de vidrio* (1994), e o prêmio Juan Rulfo internacional de contos, por seu relato *Oso Blanco,* (1996). No ano de 2009, a autora recebe a prestigiada bolsa Guggenheim, outorgada a profissionais que se destacam em várias áreas do saber. Febres publicou até o momento as seguintes obras: *Pez de vidrio* (1994); *El cuerpo correcto* (1996); *Tercer mundo* (2000); o romance *Sirena Selena vestida de pena* (2000), já traduzido para o inglês, francês e italiano e finalista do prêmio Rómulo Gallegos na categoria romance em 2001; *Cualquier miércoles soy tuya* (2002); *Sobre piel y papel* (2005); *Nuestra Señora de la Noche* (2006); *Fe en disfraz* (2009), e *Tratado de medicina natural para hombres melancólicos (2011*).

Memória, ficção e história: diálogos e embates

De acordo com Zilá Bernd (1987), as literaturas do Caribe nascem sob o signo da transgressão, da fuga, abalando a harmonia do discurso literário instituído e visando corroer a ideologia, imposta desde 1500, da supremacia do colonizador sobre o colonizado. (BERND, 1987, p. 49).

Nesta perspectiva, as obras de Mayra Santos-Febres retratam as questões de gênero e sexualidade, colocando em primeiro plano a sexualidade feminina e a homossexualidade, rompendo com a hegemonia falocêntrica e patriarcal. Ao valorizar os espaços caribenhos e latino-americanos em suas obras, a autora também rompe com a hegemonia eurocêntrica; contudo, os personagens de Febres não são estáticos, sejam em relação aos espaços que

ocupam ou as relações que desenvolvem. Assim sendo, seus textos se caracterizam pela transitividade dos personagens e os aspectos fronteiriços, não apenas com relação as fronteiras geográficas, mas também no que concerne à mobilidade dos gêneros textuais e das subjetividades de gêneros.

Tais características estão presentes no romance *Fe en disfraz*, cujo enredo apresenta Fe Verdejo, uma historiadora renomada que trabalha em uma universidade, sendo a única mulher e a única negra. Ao longo de suas pesquisas, a protagonista se depara com documentos sobre mulheres negras escravizadas do século XVIII. Durante as buscas por esses documentos, a pesquisadora viaja para o Brasil e, ao visitar um monastério, descobre um luxuoso traje que pertenceu à Xica da Silva (1731-1796), figura emblemática da história do Brasil.

A revisão histórica e social presente no romance articula-se com a análise das representações das relações étnicas e de gênero. A releitura crítica é justificada pelo fato do discurso histórico ser reelaborado ficcionalmente através da perspectiva de pessoas destituídas de voz perante os fatos históricos, uma vez que as produções ficcionais canônicas são predominantemente masculinas e majoritariamente brancas. Nesta perspectiva, o romance pode também ser lido como uma metaficção historiográfica, a saber, obras que associam a revisão do discurso historiográfico hegemônico à reflexão sobre o fazer literário (HUTCHEON, 1991, p.151), ademais de concederem a voz aos *ex-cêntricos*, os que estão à margem da sociedade, categoria a qual pertencem as personagens femininas da obra de Santos-Febres.

No que tange aos romances históricos, especificamente da América Latina, é fundamental considerar a contribuição de Magdalena Perkowska (2008), que, além de realizar pesquisas sobre a área específica da narrativa histórica latino-americana, também cunha o termo *histórias híbridas*, para denominar as narrativas "que exploram a história para redefinir seus espaços e fronteiras, seus sujeitos e objetos, e para reformular seu discurso". (PERKOWSKA, 2008, p.347, tradução nossa). Assim, as histórias híbridas utilizam a história para reconstruírem e contarem o que o discurso histórico sozinho não abarca, ou seja, os possíveis pensamentos dos personagens, seus anseios e sentimentos. De acordo com a pesquisadora, as denominadas histórias híbridas não visam substituir a história, mas sim redefinir o espaço declarado como histórico pela tradição. Desse modo, apresentam uma narrativa que concebe outras histórias e discursos, ou seja, dessacralizam as chamadas versões

oficiais, apresentando outras possibilidades de leituras do passado (PERKOWSKA, 2008, p.42).

Fe en disfraz pode ser lida como uma história híbrida, uma vez que, ao recontar a história de mulheres negras escravizadas nos séculos XVIII e XIX, o faz sob uma nova ótica - a de uma mulher negra, por meio da reelaboração de documentos históricos. A protagonista elabora uma nova versão da história, apresentando documentos que demonstram como algumas mulheres negras se tornaram sujeitos históricos atuantes, ao procurarem a justiça da época para reivindicar direitos negados, tais como partilhas de herança e denúncias de maus tratos.

Linda Hutcheon (1991) enfatiza que o discurso histórico é uma construção narrativa, assim como a ficção; portanto, o historiador não apresentaria um ponto de vista neutro ao relatar os acontecimentos. A pesquisadora canadense reitera esse caráter de construto discursivo ao dizer que, "tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos" (HUTCHEON, 1991, p.149), ou seja, construções sociais e culturais discursivas. Por outro lado, ao apresentar um processo de criação ficcional que recompõe e reelabora diferentes elementos externos no romance, tais como registros jurídicos e artefatos históricos, por exemplo, o romance apresenta o que Hutcheon considera como característico de metaficções historiográficas: a reconstrução ficcional da história, para abarcarem informações que tanto a memória quanto a história não conseguem abranger por completo. Desse modo "certos detalhes históricos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada" (HUTCHEON, 1991, p.152).

Sabemos que o estudo da história pode ser feito através do estudo de arquivos, que podem ser constituídos por documentos escritos, fotográficos ou microfilmados, que são mantidos sob a guarda de uma entidade pública ou privada. A historiadora Fe Verdejo analisa documentos inéditos, desconsiderados pelo discurso histórico tradicional, sobre as mulheres negras escravizadas que buscaram a justiça da época. A personagem reconhece a importância dos documentos, pois, até então, não se sabia da existência de documentos em língua espanhola que relatassem os depoimentos das mulheres escravizadas sobre a violência sofrida por elas.

Perdas identitárias e reflexos nas sociedades pós-coloniais

O sistema escravocrata baseou-se em discursos de inferioridade dos negros em relação aos brancos. Ao serem escravizados e levados do continente africano a partir do final do século XVI, os negros foram redistribuídos na América de forma que ficassem separados de seus iguais em língua e cultura, facilitando, assim, o processo de dominação. Foram batizados novamente, tendo sua identidade dilacerada, o que ocasionou um processo que Zilá Bernd (1987) denomina desculturação, pois foram destituídos de sua origem e cultura.

Em *Crítica da razão negra*, Achille Mbembe (2014), filósofo nascido em Camarões em 1957, apresenta os conceitos de negro e raça como duas versões de uma mesma figura. O filósofo defende ainda que esse binômio foi usado como justificativa para "inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificinas" (MBEMBE, 2014, p.11). Mbembe (2014, p.12) também sustenta que no processo de escravização houve um espoliamento dos homens e mulheres originários da África, pois eram considerados "homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda"' que, durante o processo de dominação, foram obrigados a deixar seus nomes e línguas próprias, sofrendo um apagamento linguístico, religioso, memorial, ou seja, tiveram suas identidades dilaceradas.

Em solo americano, os negros tiveram acesso a distintas culturas, dentre as quais a cultura hegemônica, do dominador europeu, e a cultura dos povos nativos indígenas que também era inferiorizada pelo colonizador, sendo que os nativos já habitavam as Américas. Nem sempre os negros de mesma língua e cultura permaneciam juntos, pois cada parcela de escravizados provinha de uma região diferente. Desse encontro, - pois não foi uma relação colaborativa, mas de opressão -, surge uma cultura diferenciada com elementos de outras culturas, mas também com características próprias, como forma de resistência a ter sua cultura de origem suplantada pela européia.

Com a abolição da escravatura, e sem oportunidades de trabalho, muitos negros retornaram às casas dos antigos senhores para trabalharem em troca de moradia e alimentação. E os abusos contra os corpos das mulheres negras prosseguiram, uma vez que mudou o sistema de organização social, porém, a mentalidade escravocrata permaneceu. Como os negros não obtiveram reparações de nenhuma forma pelos serviços prestados, seguiram à margem da sociedade. A mentalidade escravocrata continuava presente, pois não se pagava pelo serviço de um negro, ou se pagava muito pouco.

Entretanto, apesar da discriminação e segregação, alguns negros conseguiram ascender socialmente assim como seus descendentes, o que pode ter contribuído para a falsa

ideia de igualdade de tratamento entre pessoas negras e brancas. Após as conquistas de independência dos negros escravizados na América Latina, esse grupo continuou à margem da sociedade, uma vez que não houve em nenhum país qualquer política de ressarcimento pelos trabalhos prestados. Esse período é categorizado por Mbembe (2014) como segundo momento, no qual coincidem revoltas pelo fim do período escravocrata, com o letramento de alguns negros e suas participações em movimentos abolicionistas.

O terceiro momento citado pelo filósofo corresponderia aos séculos XX e XXI. A protagonista do romance se encontraria na contemporaneidade, o período do mercado globalizado e das tecnologias. Contudo, as mulheres negras, apesar do prestígio em suas carreiras, ainda são vistas por meio de estereótipos raciais. Nesta perspectiva, Hooks (2005) ressalta que essa imagem estereotipada, moldada desde a escravidão, segue reforçada, pois a mulher negra continua sexualizada pelo olhar do homem branco, ainda que esteja em uma posição de chefia, pois, ”dentro do patriarcado capitalista com supremacia branca, toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente, tornando o domínio intelectual um lugar interdito” (HOOKS, 2005, p.468).

O romance *Fe en disfraz* problematiza e subverte tais questões, demonstrando como se reproduzem essas dinâmicas nas sociedades pós-coloniais, além de denunciar o que representou a escravidão e as perdas identitárias que causaram aos negros escravizados.

Importante ressaltar que o romance sobretudo retrata como foram sendo construídas as imagens negativas sobre a mulher negra desde o período colonial na América Latina. Além disso, a hipersexualização dessas mulheres, exacerbada nesse período, permanece na contemporaneidade retratada no romance, no momento em que a protagonista Fe Verdejo aparece descrita lascivamente pelo olhar do outro, masculino e branco. Tal fato pode ser observado, por exemplo, no seguinte fragmento que apresenta Martin observando-a: "Sua carne reluzia, curvilínea, apetitosa, debaixo de uma saia de tecido escuro e uma discreta camisa branca" (SANTOS-FEBRES, 2009, p.34). Assim, embora seja uma excelente pesquisadora, Fe Verdejo é vista por seus colegas prioritariamente por seu corpo.

Cabe reiterar que Mayra Febres não somente apresenta uma mulher negra como protagonista de uma narrativa, como outras escritoras já o fizeram, mas apresenta uma protagonista em uma posição não subalterna, pois a historiadora Maria Fernanda Verdejo é a chefe de Martín Tirado e de outros homens que trabalham no departamento de história da universidade. Desse modo, através da autoria feminina, que se consolida a partir da

consciência das relações de gênero etnia e classe, a autora consegue transgredir os papéis pré-estabelecidos pelo patriarcado para as mulheres, sobretudo as negras.

Por outro lado, a forma de escrita do romance transgride as fronteiras discursivas ao ficcionalizar diversas fontes documentais, para nos apresentar uma versão possível da história das mulheres escravizadas. O fato de Fe desejar entender como as mulheres negras do passado moldaram a sua identidade no presente, consiste no que Hooks denomina como "relação com uma política mais ampla" (2005, p.468). Ao ser elaborada a partir de um sujeito histórico, no caso o sujeito mulher, a narrativa de autoria feminina reflete nas obras como se dá a construção de gênero.

A protagonista desfruta de um isolamento que a inclina para a atividade intelectual. Ainda na infância, Fe Verdejo fora internada em um convento por sua avó, onde "permanecia encerrada em minha própria cela de clausura — a biblioteca. Ali vivi aqueles dois anos sem interrupções, desapercebida" (SANTOS-FEBRES, 2009, p.89, tradução nossa). A narrativa apresenta uma personagem apartada de sua comunidade na infância e na idade adulta. Fe Verdejo, portanto, ilustra a mulher negra intelectual em sua solidão, como se o preço a pagar pelo conhecimento adquirido fosse o isolamento social.

A protagonista afirma que a América Latina carece de relatos testemunhais dos escravizados. Os Estados Unidos, por outro lado, construíram uma tradição de relatos, devido ao fato de que muitos negros aprenderam a ferramenta da escrita; além disso, seus textos eram publicados muitas vezes com o financiamento de abolicionistas. Essas diferenças no que concerne à preservação da memória devem ser observadas, uma vez que tornam os documentos encontrados por Fe ainda mais raros. O romance reconstrói a memória, pois somente com esse resgate é possível recordar esse passado e tentar compreender seus reflexos nas relações que ocorrem no presente entre Fe Verdejo e Martín Tírado.

Assim sendo, as pesquisas sobre o período colonial efetuadas pela historiadora Fe Verdejo culminam numa exposição de artefatos e documentos históricos, trazendo à tona a micro-história de mulheres negras contada pelas próprias protagonistas, o que poderia mudar a representação subalterna da mulher negra, pois provaria que, em um sistema escravocrata, elas conseguiram ocupar um espaço para reivindicar posses e denunciar os senhores por maus tratos.

De acordo com esses documentos, as mulheres escravizadas possuíam mais autonomia do que supunha a historiografia tradicional; além disso, muitas dessas mulheres

conseguiram obter, dentro de um sistema colonial e fortemente desigual, a liberdade para si e seus descendentes.

O caso da escravizada Diamantina ilustra como essas mulheres atuavam ao buscar o poder público. Diamantina procurou o poder público da época duas vezes, sendo a primeira para denunciar sua ama por maus tratos. A escravizada denuncia dona Antonia de la Granda y Balbín, esposa do senhor Tomás de Angueira, pelos excessos nos castigos. Na descrição do documento, relata-se que dona Antonia era infértil e seu marido tinha diversos filhos com Diamantina e, quando a escravizada estava grávida, os maus tratos aumentavam. Nota-se que, em nenhum momento, o marido intercede a favor da esposa ou de Diamantina, sendo o senhor Angueira apenas uma menção no texto.

Na reelaboração histórica trazida à tona pelo romance, intitulada "Caso Diamantina", se apresenta uma denúncia de maus-tratos a uma escrava infligidos por sua senhora. Ao ser chamada para depor, a senhora justifica que a escrava merece a violência, pois tudo que faz é satisfazer seu marido e senhor sexualmente e lhe dar filhos, "como costumam as que são de sua classe, […] as negras, pessoas sujeitas à servidão, vis, de pouca sorte, atrevidas e desavergonhadas [...], corruptas como mulheres da rua, pois na realidade o são, que assim são estas mulheres todas e como tal se comportam" (SANTOS-FEBRES, 2009, p. 28, tradução nossa).

Fica evidente a representação estereotipada das mulheres negras e subalternizadas na descrição feita pela personagem, sintonizando-se com Bell Hooks, que denuncia que "o sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros" (HOOKS, 2005, p.468).

Os documentos encontrados, que relatam as queixas apresentadas perante um juiz da época, poderiam ser, à primeira vista, apenas relatos descritivos das condições apresentadas pelas escravizadas. No entanto, a voz das mulheres aparece em primeira pessoa; portanto, elas podem nos relatar com suas palavras as violências sofridas ou as exigências a serem cumpridas perante juízo. Esse recurso concede maior verossimilhança ao relato, como podemos observar no trecho do documento referente à escravizada Diamantina, que denuncia os maus tratos infligidos constantemente por sua senhora quando a escrava engravidava:

> Nessa ocasião, declarou a escrava: "que a senhora não pára de me injuriar, de me bater com um pau sobre o ventre e me empurrar para causar-me quedas". Mostrou cicatrizes de golpes e carnes roxas ao inspetor. Uma vez apresentada a denúncia, Diamantina pedía licença para buscar outra casa

> onde servir e outro amo que a comprasse com seus filhos (SANTOS-FEBRES, 2009, p.28, tradução nossa).

No trecho citado, nota-se a mudança discursiva, ao ser interrompida a narração do documento para acrescentar a fala da mulher. Esse recurso permite que o subalterno fale, pois, apesar de apresentar voz própria, nem sempre possui a oportunidade de narrar. O relato em primeira pessoa, juntamente com a narração documental contribui para o enriquecimento do texto, uma vez que mescla a linguagem documental e jurídica com o relato da interrogada, apresentando polifonia. Desse modo, a fala testemunhal da escravizada, que sente e relata a violência sofrida por ela, contrapõe-se à visão hegemônica que narra a violência de modo normatizado e com frieza objetiva.

Ao apresentar o que a personagem Diamantina poderia estar sentindo, o romance a humaniza e a coloca como sujeito atuante de sua própria história, uma vez que, mesmo consciente de que talvez sofresse alguma retaliação, a escravizada faz a denúncia, pois, somente dessa maneira poderá modificar sua situação de constantes maus tratos, ainda que não consiga mudar sua condição de escravizada. Assim, ao conceder a voz narrativa à Diamantina, o romance visa reconstruir uma mais que possível "falha mnemônica" da história ao registrar os feitos, uma vez que não se trata de uma descrição neutra, mas do relato testemunhal de quem sofreu tais castigos, registrando, desse modo, a voz de quem foi ignorado pelo discurso historiográfico hegemônico.

Cabe reiterar que a mulher negra escravizada somente conseguiu certa ascensão social ao dar filhos para seu amo. Na condição de escravizadas, as mulheres negras na maioria das vezes não possuíam nenhum poder sobre seus corpos e, portanto, não poderiam negar-se a ter relações sexuais com seus amos. Assim sendo, Diamantina apenas se utilizou de um recurso (certamente o único que dispunha), para modificar sua condição social e a de seus descendentes. Por outro lado, a esposa de seu amo descontava sua fúria na escrava porque não podia recriminar o marido. Assim, a relação entre as duas mulheres baseia-se no domínio e na violência de uma sobre a outra, uma vez que nenhuma delas tinha condições para questionar o poder patriarcal.

Após a morte de dona Antonia, Diamantina consegue a liberdade para si e seus cinco filhos. Ela procura o poder público novamente, desta vez para reivindicar a posse da herança deixada em testamento por Angueira. A herança consistia em uma propriedade, que fica para o filho mais velho de Diamantina. A escravizada não possuía nenhum recurso, pois foi abdicada de seu corpo e de sua liberdade; contudo, ela consegue modificar a trajetória já

predestinada para as pessoas de sua cor: a escravidão e a extrema pobreza. Assim, a história de Diamantina apresenta outras possibilidades de se repensar a história da mulher negra escravizada, como sujeito, dotada de autonomia, coragem e muita inteligência, e não um mero objeto, como queria o sistema colonial escravocrata.

Dentre os relatos presentes no romance, sob a forma de documentos históricos, encontramos o da famosa escravizada brasileira Xica da Silva, que, com apenas onze anos, foi forçada a ser amante do médico do seu vilarejo. É um dos relatos mais chocantes, pois se trata de violência sexual contra crianças, algo comum no período, em que a sexualização e a objetificação da mulher negra iniciava-se ainda antes de ela tornar-se mulher. Após o amo de Xica ser repreendido pela igreja apenas porque estava deixando de praticar seu ofício de médico, devido ao tempo que passava com a menina escravizada, a pequena Xica é revendida para João Fernandes de Oliveira, passando a ser amante deste.

O romance apresenta a brasileira Xica da Silva como uma mulher independente, que não somente realizava festas suntuosas, mas que escrevia cartas e as assinava, sendo uma mulher negra e letrada, algo raro para as mulheres da elite brasileira da época, mais incomum ainda para uma negra.

Contudo, nota-se que Xica fora obrigada a amadurecer muito cedo, pois fora vendida menina para João Fernandes de Oliveira para ser amante do contratador; contudo, ela alcança protagonismo e ocupa o lugar da mulher legítima de João. A menina escravizada não teve infância, pois com onze anos já era tratada como mulher pelos homens que detêm o poder sobre seu corpo. Apesar da pouca idade, Xica adquire poder e dinheiro, o que incomoda a elite da época, pois, além de ostentar luxo, ela também sabia escrever, o que desafiava a ciência da época, que via os negros como incapazes de exercer atividades intelectuais.

Ao descrever Xica, a narrativa nos apresenta uma mulher dotada de poder econômico e da escrita, uma vez que, além de assinar por si, ela assume contas em nome de João Fernandes e lidera os negócios tanto quanto ele, atuando uma verdadeira administradora. O letramento de Xica da Silva demonstra que ela fazia parte não somente da elite econômica, mas também da elite letrada.

Os documentos mencionados no romance descrevem que Xica é conhecida como “a Xica que manda” (SANTOS-FEBRES, 2009, p.24) e como a “esposa verdadeira” de João Fernandes Entretanto, o poder de Xica da Silva não era dela de fato, mas pertencente a João Fernandes, uma vez que, apesar de sua inteligência, ela só era tolerada devido à riqueza do homem que a protegia. Em um sistema patriarcal, o poder é masculino e a mulher protegida

possui um poder falseado e transitorio, o que significa que, na ausência do homem, a mulher pode ser desrespeitada.

Xica da Silva é presenteada por Fernandes com um vestido luxuoso com o qual ela será apresentada em sociedade. O traje de gala tinha por objetivo afastar o passado de escravidão da amada; entretanto, em uma sociedade que marca e separa as pessoas pela cor da pele, Xica não consegue ser vista como uma dama ou senhora, mas apenas como negra e, com esse adjetivo, toda a carga preconceituosa oriunda do outro pesará sobre ela.

A prole de Xica da Silva e de João Fernandes de Oliveira é dividida, e podemos observar que todos os filhos vão para a Europa e obtêm títulos de nobreza. As filhas, por outro lado, ficam com a mãe no Brasil, na esperança de se casarem com um homem branco ou entrarem para algum convento. "Ele levou seus quatro filhos varões e comprou títulos de nobreza para eles, lá em Portugal. Xica ficou para trás com todas as filhas; todas mulatas, como ela. Quis torná-las todas monjas. Salvá-las." (SANTOS-FEBRES, 2009, p.77).

Podemos constatar que a mestiçagem dos filhos homens poderia ser ignorada com o dinheiro do pai, mas o mesmo não ocorria com as filhas, cuja criação era responsabilidade da mãe. As mulheres dependiam do casamento para obter *status* social, mas, no caso das fihas de Xica, o dinheiro paterno não fez diferença. Os filhos homens obtiveram liberdade graças ao dinheiro paterno e não necessitavam do casamento para obter posição social, pois poderiam usar o dinheiro para atenuar sua origem e obter um casamento vantajoso; nesse caso com uma mulher branca. Fica evidente que o poder em uma sociedade patriarcal é transmitido patrilinearmente, excluindo, desse modo, as filhas, que dependem do outro para obterem posição social e respeito.

A obra focaliza as questões identitárias das mulheres negras no período colonial, pois, apesar dos homens negros também se encontrarem sob o jugo da escravidão, as mulheres eram subjugadas por serem negras e mulheres, sendo obrigadas a satisfazer seus senhores sexualmente desde a mais tenra idade. Desse modo, demonstra como a identidade da mulher negra é dilacerada, uma vez que esta não tem sequer o direito de vivenciar sua infância, pois já sofre estupros desde criança.

Conclui-se que romance tece uma fina crítica aos antigos registros históricos, que redigiam a história dessas pessoas escravizadas sob a perspectiva do opressor, que carregava os documentos de preconceitos, ao não permitir que as próprias pessoas narrassem os fatos. A narrativa busca, então, apresentar como poderia ter sido a história, se não houvesse esse silenciamento das pessoas negras escravizadas. Nesta perspectiva, o romance, ao apresentar

uma releitura crítica da história, reelabora os fatos históricos através de uma ótica feminina. A narrativa tece um fio condutor entre o passado e o presente, e a obra nos mostra que a revisão da história oficial só se tornou possível porque uma mulher negra, personagem tradicionalmente periférica, ocupou um lugar central, pois Fe Verdejo, por meio de sua atuação como historiadora, pode investigar e questionar as chamadas "verdades" históricas.

A narrativa, portanto, propõe um novo olhar sobre as mulheres escravizadas, enfocando uma perspectiva de não submissão ao sistema escravocrata da época. Por outro lado, as escritoras e intelectuais negras propõem uma ótica diferenciada, ao analisar como se constrói, nas mulheres desse grupo, o pensamento intelectual. Além disso, rompem com um processo de objetificação da mulher negra, presente desde o período colonial, que foca apenas em seus corpos e na submissão dos mesmos.

REFERÊNCIAS:

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1987.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, Florianopolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 2005.

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

MBEMBE. Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

PERKOWSKA. Magdalena. *Historias híbridas. La nueva historia latinoamericana(1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

SANTOS-FEBRES, Mayra S. *Fe en disfraz*. Puerto Rico: Santillana, 2009.

Escritas de Si: Autobiografia e Memórias

BITO, Vanessa (UNESP – FCL/Assis)

Neste texto pretende-se abordar alguns conceitos acerca das escritas de si e, mais especificamente, sobre as modalidades autobiografia e memórias. É importante destacar que esse tipo de narrativa tem conquistado, ao longo dos anos, o público leitor ocidental. Além disso, será abordado também o uso da ficção nas autobiografias e memórias, pois como sabemos o autor, por não se lembrar perfeitamente dos momentos que gostaria de narrar, utiliza artifícios ficcionais para narrar suas memórias.

As escritas de si se caracterizam por uma tentativa, por parte do sujeito autor, de objetivar o eu que fala. Esse tipo de narrativa é composto por várias modalidades como: autobiografia, memórias, diários, cartas, confissões, *blogs*, autorretratos. De acordo com Foucault (1992, p. 157):

> a narrativa de si é a narrativa da relação consigo mesmo, e nela é possível destacar claramente dois elementos, dois pontos estratégicos que não vão se tornar mais tarde objetos privilegiados do que se poderia chamar a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o corpo e os dias.

Todos esses textos têm em comum, a priori, o uso da primeira pessoa, em que o narrador se identifica inteiramente com o autor e com o personagem principal. Alguns desses textos são mais íntimos, melancólicos, profundos, outros são mais superficiais e metódicos. Essas características presentes nas escritas de si dependerão da significação, obviamente, que o próprio autor quer imprimir e consequentemente do objetivo que ele queira atingir com seu texto. Entretanto, caberá ao leitor fazer uma análise durante a leitura e perceber as características impostas pelo próprio narrador.

Em seu livro, Corpos Escritos, Wander Mello Miranda (1992), ao expor sobre algumas modalidades das escritas de si, destaca algumas características entre autobiografia e memória. Segundo ele:

> Finalmente, a distinção entre memorialismo e autobiografia pode ser buscada no fato de que o tema tratado pelos textos memorialistas não é o da vida individual, o da história de uma personalidade, características essenciais da autobiografia. Nas memórias, a narrativa da vida do autor é contaminada pelos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados. Mesmo

> se se consideram as memórias como narrativas do que foi visto ou escutado, feito ou dito, e a autobiografia como relato do que o individuo foi, a distinção entre ambas não se mantém muito nítida. O mais comum é interpenetração dessas duas esferas e, quase sempre, a tentativa de dissociá-las é devida a critérios meramente subjetivos ou, quando muito, serve de recurso metodológico, como faz Silviano ao estudar a diferença entre textos tardios dos modernistas e o depoimento pós-64 dos ex-exilados: 'pode-se dizer que o texto modernista é memorialista (apreensão do clã, da família), enquanto o dos jovens políticos é legitimamente mais autobiográfico (centrado no indivíduo)'. (MIRANDA, 1992, p. 36 e37).

Diante das palavras de Miranda, percebe-se que tanto as autobiografias como as memórias são, de um modo geral, textos narrativos muito parecidos, não sendo clara a distinção entre ambas modalidades. Podemos observar, desse modo, que muitos textos na nossa literatura apresentam traços e características próprias das autobiografias e concomitantemente características das memórias, sendo, assim, considerado um gênero híbrido: autobiográfico-memorialista.

Ao analisar esses tipos de textos, escritas de si, percebe-se que é uma tradição bem antiga do ocidente. O homem ocidental gosta de escrever sobre si mesmo, gosta de refletir e colocar no papel os seus sentimentos, suas emoções, sejam bons ou não. Essa ânsia que o homem ocidental tem de escrever sobre si mesmo talvez venha do fato de querer mostrar por meio da escrita e, consequentemente da literatura, os abusos, as dores, as desilusões, as angústias, alegrias, saudades e principalmente as injustiças que sofreram durante muitos e muitos anos.

Segundo Olga Olmi (2006, p.20), "a autobiografia já revelou sua dimensão insofismavelmente política, contudo, a tradição literária ocidental foi sempre construída sem considerar que a voz do autobiógrafo é, muitas vezes, a voz da oposição, da resistência, senão a busca do autoconhecimento ou da defesa de uma intelectualidade ameaçada".

Segundo Miranda (1992) a autobiografia é um tipo de narrativa que surge como uma necessidade ideológica no mundo ocidental não encontrada em outras partes. Isso ocorre à partir de 1789, com a formação plena do mundo moderno, a partir da Declaração dos Diretos Humanos e da ascensão da burguesia. Dessa maneira, o indivíduo encontra nesse tipo de narrativa o principal meio de manifestação.

Assim, a escrita de si, torna-se algo íntimo, inquestionável, porque escrever de si mesmo é parar, analisar, buscar nas memórias os fatos ocorridos e depois cuidadosamente colocar no papel. Esse tipo de escrita exige do autor um ato confessional, com o objetivo de preservar sua vivência, além de recordar fatos passados e principalmente fatos históricos que

coincidiram com a trajetória de sua vida. Além disso, esse tipo de narrativa seleciona, por meio das lembranças, as experiências vividas, sejam elas boas ou ruins.

Por meio da escrita autobiográfica pode-se dizer que o autor explora mais do que o relato "fiel" de sua vida, pois ele analisa diferentes aspectos para construir o sujeito/personagem de si próprio. Esse processo exige do autor uma recuperação de suas memórias.

Segundo Olmi escrever sobre a vida é uma maneira de conhecer-se melhor, definir melhor os problemas, ver a vida de uma maneira diferente. "Finalmente, através da narrativa autobiográfica, podemos dar forma e dignidade a essa história, podemos fixar fatos e memórias de fatos e lembrar". (OLMI, 2006, p. 24).

Ao narrar sobre a vida, a autobiografia torna-se uma viagem formativa, ela abre portas e dá andamento a um projeto de reviver. Esse percurso é um caminho que se desenrola de acordo com uma certa ordem e uma certa cronologia: nós já fizemos e podemos partilhá-lo com outros vieses da memória. (OLMI, 2006, p. 25 e 26).

A memória torna-se o ato da lembrança em si, e isso é de extrema importância na narrativa, pois o narrador irá analisar a si próprio, não sendo mais uma relação entre o fato e o escrito. Além disso, a memória é seletiva e não linear, dado que existem lapsos e falhas e assim as lembranças irão aparecer de forma desorganizada, diferentemente de como a narrativa deve ser escrita. Entretanto, o autor, ao narrar essas memórias, tem que analisá-las meticulosamente para transcrevê-las no papel de modo que seu leitor possa reconhecer alguma linearidade.

Segundo Olmi (2006, p. 09):

> O gênero memorialista, de forma geral, no passado tem sido visto em função do conhecimento que o leitor pode auferir a respeito da vida particular de um determinado indivíduo. Contudo, nas duas ultimas décadas, o projeto autobiográfico veio absorvendo uma surpreendente variedade de interesses, demonstrando que a leitura de uma autobiografia, associada ao escrutínio critico do contexto no qual foi produzido, pode fornecer uma visão ampla não somente do autobiografo, mas também das condições sociais, culturais, politicas e psicológicas que gravitam ao redor de quem escreve a seu respeito.

Quando o autor escreve sobre si mesmo, ele constitui um processo do próprio eu e consequentemente se envolve com a memória pessoal, analisa os fatos. A escrita de si torna-se então a construção de uma nova história e por meio dela, muitas vezes, pode-se entender o

indivíduo, as relações sociais, a própria sociedade em si, e principalmente o fato histórico vivido pelo autor- narrador- personagem.

Segundo Olmi, está comprovado cientificamente que escrever sobre si mesmo, exercitando todos os dias, relembrar certas passagens da vida, acaba educando o desenvolvimento do mundo interior: "estimula a recordar, a concentrar-se, a raciocinar, a partir de si mesmo, a apreciar a solidão e a meditação". (OLMI, 2006, p. 14).

A autora relata, ainda, que quando o ser humano resolve escrever uma autobiografia ele vai mostrar onde nasceu, como viveu, escrevendo assim sua história. Diante disso, o narrador acaba fornecendo um testemunho não apenas com traços de sua personalidade, mas desenha, a partir de suas lembranças, um panorama acerca do contexto histórico-social, fato esse que faz com que esse texto autobiográfico seja interessante para historiadores, sociólogos, filósofos. Desse modo, a escrita transforma-se em um importante documento.

Nesse tipo de escrita o narrador também se questiona em relação às suas escolhas no decorrer da vida. E esses questionamentos fazem com que cada narrador possa descobrir mistérios ligados ao sentido de sua história.

> Muitos filósofos, como Marco Aurélio, Santo Agostinho, Montaigne, Rousseau e, na modernidade e pós-modernidade, Gide, Barthes, Ricoeur, Derrida e Foucault, entre outros, não por acaso elegeram a autobiografia como instrumento e caminho para a busca da verdade, fazendo indagações através de sua própria autobiografia. Religiosidade e espiritualidade laica se encontram no respeito comum pela singularidade e pela irrepetibilidade de cada vida humana, justamente nas narrativas autobiográficas. (OLMI, 2006, p. 15).

Neste tipo de narrativa o leitor, ao analisar a obra, não somente ficará sabendo sobre a vida íntima do autor, seus sentimentos, angústias, tristezas, alegrias, momentos familiares e amigáveis como também o contexto social, político e histórico de toda uma sociedade que certamente estará explícita pelo narrador no decorrer de sua narrativa tendo em vista que o narrador viveu em um momento histórico.

Segundo Foucault (1992, p. 146), em seu livro *A escrita de si*, "[o] fato de escrever para si e para outro tem desempenhado um papel considerável por muito tempo". Desde a antiguidade, a escrita de si já existia, mas não com as mesmas características atuais. Assim, segundo Foucault (1992), alguns textos dos séculos I e II já apresentavam traços das escritas de si.

O primeiro exemplo, os *hypomnemata*, pode-se dizer que eram livros que contabilizavam pensamentos, reflexões, livros de registros, livros individuais que serviam

como um lembrete, um tipo de guia, uma espécie de manual para a sociedade da época, ou seja, era usado como livro de vida, guia de conduta" que ao que tudo indica "parece ter se tornado comum a todo um público culto". (FOUCAULT, 1992, p. 147).

As pessoas sempre retornavam a esses livros para se lembrarem de acontecimentos e fatos que ocorriam e eram registrados ali, muitas vezes até mesmo para solucionar algum problema ou conflito pelos quais passavam. Segundo Foucault (1992, 147-148):

> Eles constituíam uma memória material das coisas, ouvidas ou pensadas; assim eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Formavam também uma matéria-prima para redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exilio, a ruina, a desgraça).

O segundo exemplo, é o que conhecemos, hoje, por cartas. Para escrever uma carta, o remetente pensa, seleciona suas ideias e pensamentos para muitas vezes aconselhar, ajudar ou até mesmo desabafar com o destinatário. Para Foucault (1992, p. 156): "escrever é, portanto, 'se mostrar', se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro".

> As cadernetas de notas que, nelas mesmas, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que são enviados a outros. Em troca, a missiva, texto que por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal. É que como lembra Sêneca, ao escrever, se lê o que escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz. (FOUCAULT, 1992, p. 153.).

Percebe-se que embora esses textos constituíssem uma forma de escrita de si eles são diferentes daquilo que atualmente se convencionou denomimar como de escritas de si. Segundo Foucault (1992, p. 161):

> Mas também é possível avaliar o quanto aquela maneira do procedimento do relato de si no cotidiano da vida, com uma meticulosa atenção ao que se passa no corpo e na alma, é diferente tanto da correspondência ciceroniana quanto da prática dos *hupomnêmata*, coletânea de coisas lidas e ouvidas e suportes dos exercícios de pensamento.

Séculos mais tarde temos outro exemplo de escritas de si: *As confissões* (397 a 398) de Santo Agostinho, narrativa considerada como uma das precursoras no âmbito autobiográfico. As confissões se caracterizam pela presença fortíssima da subjetividade, da

autorreflexão para trilhar e chegar até Deus. O texto confessional é um instrumento de autoanálise, pois Santo Agostinho relata tudo o que ocorreu na sua vida, até sua conversão.

Depois com as escritas de Montaigne, a escrita de si se transforma novamente. O autor percebeu que ao mesmo tempo em que construía sua narrativa relatando sua vida, construía também seu próprio eu, foi uma tentativa de aprender sobre si mesmo e sobre os próprios sentimentos. Assim sua autodescrição, tudo o que ele abordava deveria ser "fiel" ao seu eu. No entanto, a escrita de si já não era mais um caminho para chegar a algo ou alguém como ocorreu nas narrativas de Santo Agostinho, e sim, uma investigação que visava descobrir o que diferenciava o eu – si mesmo- dos outros indivíduos.

Além dessas, teve-se também *Confissões* (1770), de Rousseau, que entendia a narrativa, não como uma busca subjetiva para chegar a Deus, mas uma maneira universal de chegar à sociedade, mostrar-lhe a hipocrisia e assim corrigi-la.

Segundo Olmi (2006, p. 9),

> [...] uma leitura histórica, literária e social da autobiografia pode proporcionar o resgate de escrituras em alguns casos obscuros ou mal interpretados, ao mesmo tempo em que pode iluminar as formas pelas quais se utilizam – ou se podem utilizar – as autobiografias, tanto para representar, compreender vidas individuais e particulares, bem como para testemunhar eventos históricos marcantes, estabelecendo uma corrente de interesses comuns capaz de promover mudanças educativas, políticas e sociais, ou contribuir para a própria teoria do memorialismo como gênero.

Assim, temos, então, ao longo da história, alguns exemplos de textos nos quais predominam o uso da primeira pessoa e o caráter confessional, por isso, escritas de si, mas com aspectos diferentes em relação à finalidade de cada um. Como se pode observar na escrita desses três grandes escritores, todos usam como modelo as escritas de si, mas cada um tem um aspecto diferente, pois cada um tem seu momento na história, um contexto social e político diferente. No entanto, na transição do século XVIII para o XIX, a escrita de si se consolidará como um gênero mais íntimo, pois a singularidade individual é que será mais valorizada.

Segundo Antonio Candido (1989), uns dos mais importantes críticos da literatura brasileira, a escrita de si, principalmente a de cunho autobiográfico, teve uma presença forte no Brasil, pois muitos escritores escreveram e publicaram textos nessa modalidade.

Dessa maneira, de acordo com o crítico literário, em "Poesia e ficção na autobiografia", (CANDIDO, 1989) a literatura mineira é fortemente marcada pela presença de autobiografias e memórias, além disso, a maioria das obras tem um acentuado cunho de universalidade. Para ele, esse tipo de escrita teve origem em Minas no século XVIII e perpassou por todos os movimentos literários chegando inclusive aos dias atuais, podemos comprovar isso nas seguintes palavras do autor:

> [O] fato de a produção literária ter surgido em Minas, no século XVIII, com um acentuado cunho de universalidade; e o fato de os mineiros gostarem de literatura na primeira pessoa, em particular a autobiografia, ou seja, à primeira vista eminentemente particularizado e, portanto, oposto à outra tendência. (CANDIDO, 1989.p. 50).

A literatura inicial no Brasil e seu contexto histórico favoreceram uma manifestação de qualidade na literatura de Minas Gerais e isso foi decisivo para a cultura de todo país. A obra mais importante do processo de naturalização dos valores cultos se apresenta em *"Marília de Dirceu".* Temos aqui uma espécie de autobiografia em que o narrador narra uma situação amorosa em um contexto universal – narrativa da própria vida – PARTINDO do universal para o particular.

Outra obra que merece destaque nessa época, segundo Candido, é o livro *"Minhas recordações"*, de Francisco de Paula de Resende:

> Por tudo isso, depois de Marília de Dirceu, tomemos Minhas recordações como exemplo da capacidade demostrada por tantos mineiros de, inserindo o eu no mundo, mostrar os aspectos mais universais nas manifestações mais particulares, num avesso da autobiografia estritamente individualista do tipo Nabuco, da qual o interesse é de outro tipo e consiste em reduzir o geral à contingencia do particular. (CANDIDO, 1989, p. 52 e 53.).

Antônio Candido (1989) cita vários outros autores do decorrer da história da literatura que se destacam nas escritas de si, como por exemplo: Helena Morley, Carlos Drummond, Murilo Mendes, Pedro Nava, entre outros.

Assim fica claro que a narrativa de si é muito valorizada e apreciada pelos brasileiros desde o século XVIII e continua presente ainda hoje. Mas afinal como podemos definir o texto autobiográfico?

Philippe Lejeune (2014) inicia seu livro *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet com a proposta de definir justamente essa questão, isto é, o que é uma autobiografia. Segundo o que escreve, ele encontrou barreiras para defini-la deixando a definição pausada

em um primeiro momento, depois tentou ajustá-la para encontrar critérios mais específicos e, por fim, define a autobiografia da seguinte maneira: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade". (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Wander Melo Miranda (1992, p. 25 e 26.) em "A ilusão autobiográfica" também apresenta uma definição para a autobiografia que se assemelha á proposta por Lejeune: "o sentido dicionarizado do termo "autobiografia" – "vida de um indivíduo escrita por ele mesmo" – tal noção erige-se como princípio fundamental para a compreensão da sua gênese e do seu progressivo desenvolvimento". Eliane Zagury (1982, p.15), por sua vez, define da seguinte maneira:

> A autobiografia é um gênero complexo, que participa, em princípio, de duas linhas bem contrastantes de desenvolvimento da matéria literária: a narrativa histórica e prosa lírica. O escritor há de ver-se ora puxado para um lado ora para outro, tendendo às vezes a assumir formalmente uma das diretrizes, mas acabando por ser atraiçoado sem remédio pela intromissão da outra.

A definição de autobiografia de Duque-Estrada (2009, p. 17):

> Talvez a maneira mais apropriada de abordar o tema da autobiografia seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa. Uma impossibilidade ainda mais incontornável, quando se tem em vista o desejo de contar a verdade em um nível anterior aos simples critérios de veracidade da narrativa: aquele nível em que o próprio ideal de verdade já não basta para dar conta das razões mais profundas do dizer.

Alba Olmi, em *Memória e memórias*, da mesma maneira que os outros teóricos e críticos aqui elencados, também se debruçou sobre os estudos da memória e autobiografia, para essa estudiosa: "a autobiografia é vista também como método de formação, pois narrando-se, o ser humano aprende a documentar sua experiência no passado e no presente, deixando um testemunho de si para os outros, escrevendo com mais motivação, pensando e refletindo com maior profundidade". (OLMI, 2006, p.14).

Diante dessas definições sobre autobiografia, percebe-se um ponto em comum entre elas: uma narrativa que o autor irá contar sua própria vida através de suas memórias, lembranças que serão recuperadas e depois colocadas no papel. Junto com essas lembranças e

memórias estarão explícitos, de um modo geral, a vida íntima do narrador, o contexto social, político, e principalmente histórico do qual o autor fez parte.

Entre os critérios específicos e estabelecidos por Lejeune (2014), citados acima, estão: a forma de linguagem, que pode ser a narrativa em prosa; o assunto tratado, sendo a vida individual, história de uma personalidade; situação do autor em que a identidade (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; e por último a posição do narrador que pode ser identidade do narrador e do personagem principal e perspectiva retrospectiva da narrativa.

Para o crítico francês a autobiografia é um tipo de texto narrativo em prosa que segue todos os critérios acima elencados. Portanto, todo o texto que se encaixa nesses critérios é classificado como uma autobiografia de acordo com Lejeune (2014).

Segundo ainda o autor francês: "para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem". (LEJEUNE, 2014, p. 18).

O autor continua seu estudo sobre a autobiografia destacando a figura do narrador. "A identidade narrador-personagem principal, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa." (LEJEUNE, 2014, p. 18).

Sendo assim percebe-se que em textos autobiográficos o narrador predominante é em primeira pessoa – eu -, pois é ele que expressa seus sentimentos, desejos, lembranças, memórias, enfim, sua maneira de pensar.

No entanto, para Lejeune, é possível também autobiografia em que o narrador esteja na segunda ou terceira pessoas, apesar de serem raras: "empregos da terceira e da segunda pessoas são raros na autobiografia, mas nos proíbem de conferir os problemas gramaticais da pessoa com os problemas da identidade." (LEJEUNE, 2014, p. 21).

Wander Melo Miranda (1992) também questiona que nem todo texto escrito em primeira pessoa é uma autobiografia, pois partindo dos romances realistas, quando os autores começaram a usar narrativas em primeira pessoa para narrar, a partir desse fato o uso da primeira pessoa não foi mais eficiente para diferenciar a autobiografia da ficção.

O pesquisador destaca também os estudos de Elisabeth Bruss, nos quais a autora, a exemplo de outros estudiosos, destacou critérios para que uma obra fosse realmente classificada como autobiográfica. Entre esses critérios vemos: o autor, narrador e personagem devem ser idênticos, isto é, a mesma pessoa; as informações apresentadas na obra devem ser verdadeiras e consequentemente passiveis de verificação pública; e por último, o autor deve atentar das suas informações.

Estabelecidas essas regras, a tarefa de retratar-se e avaliar-se do autobiográfico é, evidentemente, o aspecto essencial da questão, embora o modo como o autor organiza o seu texto e os processos narrativos que empregam sejam, com frequência, motivo de interesse para o leitor. (MIRANDA, 1992, p. 32 e 33.).

Miranda (1992) finaliza seu texto abordando que muitos romances em primeira pessoa podem fingir o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre a história concreta de um "eu real", que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional.

Para finalizar sobre a questão do narrador, Lejeune (2014) classificou o narrador em duas categorias. A narrativa em primeira pessoa, que é a mais comum nos textos autobiográficos, e que podemos dizer que é a clássica, denomina-se narrativa autodiegética. Já a outra, a rara, da qual podemos chamá-la de terceira pessoa, denomina-se narrativa homodiegética.

Ainda segundo Lejeune (2014, p.28) a "autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima".

Lejeune (2014, p. 30) ainda expõe sobre a diferença da autobiografia e romance autobiográfico. Segundo ele, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa quanto narrativas impessoais. Já a "autobiografia não é um jogo de adivinhações, mas exatamente o contrário disso".

Assim, segundo o autor francês, para que o texto seja denominado autobiográfico tem que apresentar o que ele definiu como pacto autobiográfico, ou seja, "O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro". (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Lejeune (2014) afirma que para ocorrer o pacto autobiográfico a identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de duas maneiras: implicitamente, no momento do pacto autobiográfico com uma ligação entre autor-narrador e a outra de modo patente quando há uma coincidência com o nome do autor impresso na capa do livro e o nome do narrador personagem.

No primeiro caso a ligação pode ocorrer de duas maneiras: autor-narrador-personagem não deixa dúvidas nenhumas ao fato de a primeira pessoa remeter ao nome do autor ou ainda no início do texto, quando o narrador assume o compromisso com o leitor e

deixa claro o uso da primeira pessoa remetendo assim a ideia de que o narrador é o próprio autor. Assim, segundo Lejeune para que acontece o pacto autobiográfico é necessário que a identidade seja estabelecida pelo menos em dois casos acima.

Os critérios citados neste trabalho, que Miranda (1992) recorda e que foram estabelecidos por Elisabeth Bruss, têm muito em comum com os critérios acima abordados pelo escritor francês Lejeune (2014), principalmente no que se refere ao autor-narrador-personagem serem a mesma pessoa no texto narrativo. "O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um controle de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto." (LEJEUNE, 2014, p. 39).

O pacto autobiográfico se dá então quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor. Assim cabe ao leitor averiguar se o narrador-personagem-autor são as mesmas pessoas. No entanto, a autobiografia nunca pode ser uma narrativa anônima, pois lhe faltaria o nome do autor, daquele que atualiza o pacto autobiográfico.

A ficção na autobiografia e memória

Quando analisam-se as memórias nas obras literárias, pode-se perfeitamente encontrar a ficção em muitas delas, pois sabe-se que o autor quando começa a escrever sua vida, ele começa também a refletir e buscar em suas memórias os fatos que ocorreram, diante disso, muitas vezes, ele não se recorda definitivamente de como algo ocorreu, assim, neste momento, busca a utilização dos artifícios ficcionais em sua narrativa.

Miranda (1992) já dizia isso em sua obra: Muitas vezes quando o narrador busca em suas memórias o passado para colocá-los no papel, ele não consegue recordar-se plenamente dos fatos ocorridos. Neste momento, ele começa então a fugir da realidade fazendo assim o uso da ficção na narração. Além disso, a possibilidade da ficção é ampliada em virtude das suas emoções que vão se interligar no momento da seleção dos fatos com a escrita. De modo que "a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção". (MIRANDA, 1992, p. 30).

Segundo Lejeune (2014, p. 123):

> Existem duas atitudes diametralmente opostas em relação à memória. Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por observar essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história,

> confrontá-la a outras fontes...). outros decidem continuá-la. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbram como resultado desse gesto o fantasma da verdade. E, consequentemente, ambos estão convencidos de que os outros estão enganados.

Pode se dizer que o narrador irá rever suas experiências, suas memórias e recriá-las com o olhar do presente, com um olhar mais maduro e experiente.

Observamos nas palavras de Miranda (1992, p. 30):

> A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar o aval da sinceridade, o conteúdo na narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a felicidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado.

Analisamos nas palavras de Miranda (1992), que a autobiografia é um texto que por ser memorialístico, isto é, o narrador vai buscar nas suas memórias suas lembranças e recordações para escrevê-las, e quando ele faz isso, acaba cometendo um deslize para o campo ficcional. Mesmo que o leitor não perceba isso, afinal, o leitor não conhece verdadeiramente como foi a vida do narrador, irá acontecer e passará despercebido pelo leitor.

Segundo Olmi (2006, p. 102) a relação entre ficção e memorialismo é o foco contencioso da maioria das teorizações críticas sobre esse tipo de escrita – bem como a polêmica que envolve texto- autor. “Inúmeros episódios descritos nas memórias reaparecem nos romances, embora quase sempre de forma recriada e em contexto diferentes”. (OLMI, 2006, p. 104).

Diante de tudo, segundo Lejeune (2014) a autobiografia levanta problemas éticos e quando literária propende para o Belo e Verdadeiro. “Pode-se ver, nessa dupla restrição, não uma aliança contranatura que aviltaria a arte, mas uma alta exigência que a levaria a um de seus ápices”. (LEJEUNE, 2014, p. 127).

Ainda segundo Lejeune, escrever sobre a própria vida sempre foi um privilégio da burguesia. No entanto, a partir dos nos 60 do século XX, ocorreu uma importante mudança na situação clássica da autobiografia, uma nova técnica surgiu, a de gravar a vida de uma pessoa e depois publicar a história em forma de texto narrativo. De maneira que essa pessoa teria sua

história gravada, não seria mais um burguês da sociedade, mas sim, a história de vida de camponês, artesãos e operários. Mudando assim o cenário do texto autobiográfico. “A palavra é dada “a eles”- ou seja, tomada deles para ser transformada em escrita”. (LEJEUNE, 2014, p. 131.).

Miranda (1992, p.38) escreve:

> [...] essas memórias ‘gravadas’ não só vão contra o fato de que escrever e publicar a narrativa da própria vida é privilégio das classes dominantes, em detrimento da voz ate então silenciada do dominado, como permitem que sejam revistos os procedimentos técnico-formais da escrita autobiográfica, sobretudo no que diz respeito à noção de autor.

Lejeune (2014) afirma que o autor, narrador das próprias memórias, pode ser apenas em primeira pessoa, ou seja, apenas o narrador conhece sua própria história de vida para narrar. Assim, torna-se impossível um narrador contar a vida de outrem, pois aquele não conhece o íntimo, isto é, os pensamentos, as lembranças, a vida do outrem para narrar.

Miranda (1992) cita em relação e esse tipo de narrativa um exemplo muito importante ocorrido na literatura brasileira, mostrando esse lado ficcional e de humor, nas *Memórias da Emília*, de Monteiro Lobato. Segundo ele, Emília, uma das personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo, decide escrever suas memórias e em um diálogo com dona Benta inicia algumas discussões em relação ao grau de veracidade, isto é, de verdade nas autobiografias.

No diálogo, dona Benta fala a Emília que é muito difícil dizer a verdade sobre a vida. Diante disso, Emília questiona que a vida é uma mentira e que nas memórias mentimos mais, isto é, quando se escreve sua vida o narrador mente para que o leitor não perceba que aquele é um homem igual e comum como qualquer outro.

Depois desse diálogo a Emília continua sua empreitada convocando Visconde de Sabugosa, um personagem muito culto, para escrever suas memórias. Ela começa a narrar para Visconde suas lembranças, mas chega um momento que ela fica cansada e entediada, então pede a Visconde que continue a escrever e fazendo de conta que ela continuaria narrando as histórias para que ele escrevesse

No entanto, Visconde passa a narrar os fatos do seu ponto de vista e em terceira pessoa. Narra vários episódios e se sente orgulhoso, por ele ser um bom escritor. Entretanto, fica pensando que não se tornaria um escritor famoso, pois Emília assina tudo que ele escreve. Diante disso resolve dar um golpe na Emília que, por sua vez, logo descobre o engodo.

A partir disso, ela passa a narrar episódios e inventar um enredo no qual suas qualidades ficam mais evidentes. Dona Benta questiona o fato de Emília estar inventando coisas que não ocorreram. Ela argumenta que são memórias fantásticas o que estava redigindo.

Tempo depois desiste novamente de escrever e Visconde continua a narrativa. Traindo novamente Emília, ele é expulso definitivamente da narrativa e a boneca termina suas memórias deixando algumas reflexões bastante elogiosos sobre si mesma.

Diante dessa reflexão Miranda (1992, p. 40) relata:

> O que as memórias fantásticas de Emília permitem perceber, *avant la lettre*, é o cerne da questão autobiográfica tal qual formulada teoricamente por Lejeune, ou seja, a de que o estatuto do autor de um texto autobiográfico não é determinado nem pelo 'modelo, nem pelo 'redator, mesmo quando ambos perfazem uma única figura, já que o referido estatuto é, antes de mais nada, uma forma retórica existente para a representação ou dramatização do *sujet*, para dá-lo como uma unidade.

Pode-se dizer, a partir desses estudos, que a ficção, na maioria das vezes, estará presente em uma autobiografia. Pois quando o narrador relembra e analisa suas memórias para escrever sobre sua vida acaba, de uma certa forma ou de outra, sendo influenciado principalmente pela sua emoção, que estará em evidência no momento, e consequente não será extremante fiel a sua realidade. Ele agora, com toda sua experiência, decepções e vontades, recriará seu passado com uma visão do presente e assim colocará uma pitada ficcional em sua narração.

Sendo verdade ou não, quando o narrador contar sua vida pessoal e íntima, o leitor não descobrirá, pois sendo o ponto de vista do narrador- autor-, ele narrará da melhor maneira possível e é claro que irá consequentemente "puxar a sardinha para o seu lado".

REFERÊNCIAS:

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito da narrativa. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, p. 66-81, 1991. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313/1452. Acesso em: 01 jul. 2018.

ARFUCH, Leonor. (Auto)biografia, memoria e historia. Disponível em: ppct.caicyt.gov.ar/index.php/.../ARFUCH/pdf. Acesso em: 31 maio 2018.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1996. Páginas parciais

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: ___. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 51-69.

CARLOS, Ana Maria e ESTEVES, Antonio R. (Org.). *Narrativas do eu*: memórias através da escrita. Bauru: Canal16, 2009.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*: escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos:* A atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega. 1992. p. 129-160.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Tradução Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p. 25-41.

OLMI, Alba. *Memória e memórias*: dimensões e perspectivas da literatura memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

REMÉDIOS, Maria Luiza R. (Org.) *Literatura confessional*: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

VIEGAS, Ana Cláudia. A "invenção de si" na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luis& PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro/Roma: Casa Doze Edições/ Instituto de Letras da UERJ/ Universidade de Roma La Sapienza, 2006, p. 11-24.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

2

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO: LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA E FRANCESA

Representações do feminino em *Mobile*, de Michel Butor: da escrita experimental para o cinema

KOYANO, Amayi Luiza Soares (USP – FFLCH)

Introdução

Michel Butor, nascido em 14 de setembro de 1926, no norte da França, foi romancista pertencente ao *Nouveau Roman*, poeta, ensaísta de literatura e de artes plásticas e professor universitário de língua e de literatura francesas na França, nos Estados Unidos, na Suíça, no Egito e na Inglaterra. Muito ativo tanto na criação quanto na crítica, trabalhou até o fim de sua vida na escrita de poemas e em parcerias com artistas visuais, ilustradores e músicos, vindo a falecer em 24 de agosto de 2016 (KOYANO, 2019a). Foi ainda premiado em 2013 pelo conjunto de sua obra pela Académie Française. Sua obra completa – publicada entre 2006 e 2010 pelas Éditions de La Différence, sob a direção de Mireille Calle-Gruber (professora da Sorbonne Nouvelle, crítica literária e escritora, ela é fundamental para se compreender a representação do feminino na obra do escritor) – é composta de doze volumes, num total aproximado de quinze mil páginas. O escritor ainda fez parte de vários livros de entrevistas, fora as concedidas ao longo de sua carreira, sendo também de sua autoria mais de dois mil livros de artistas, esculturas, desenhos, pinturas (YANOSHEVSKY, 2014) e livros de literatura infantil.

A primeira viagem do escritor para os Estados Unidos, no ano de 1960, marca o fim da sua escrita de romances. Seu objetivo, antes de embarcar para o novo continente, era o de escrever o seu quinto romance, que não foi concretizado devido a essa viagem. Toda a multiplicidade cultural estadunidense daquela época é definida pelo escritor como o destino obrigatório para os intelectuais de seu tempo; se antes era preciso ir à Roma ou ao oriente, em meados do século XX era preciso fazer uma viagem aos Estados Unidos (BUTOR, 2017, n.p.). É graças a essa viagem de Butor que se deve a sua saída do *Nouveau Roman*, mesmo após o seu terceiro romance, *La Modification* (BUTOR, 1957), ter sido muito bem recebido tanto pelo público quanto pela crítica da época, tendo o escritor recebido o prêmio Renaudot no ano de lançamento da obra, um feito raro dentro do *Nouveau Roman*, estética essa muito criticada e incompreendida pela crítica (PRADO, 2006). A obra *Mobile. Étude*

pour une représentation des États-Unis (BUTOR, 2007 [1962]) está, portanto, ainda vinculada à sua atuação como neorromancista, mas vai além da estética do novo romance francês ao inaugurar a escrita experimental butoriana, transpassando as barreiras do romance e da ordenação de uma obra literária.

As representações do feminino na escrita experimental butoriana

A organização de *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]) é realizada seguindo a ordem alfabética dos estados. Não há, portanto, hierarquia entre as partes do texto. A obra representa "uma espécie de atlas literário ou de relato de viagem sobre os Estados Unidos" (ZICA, 2017, p. 144). Trata-se, portanto, de uma obra que "ilustra esse aspecto do processo de produção de Butor, de acordo com o qual o livro é feito não somente para ser lido da primeira à última linha de uma única vez, mas também para ser relido e revisitado permanentemente" (ZICA, 2017, p. 144), do mesmo modo que são consultados os dicionários, os catálogos e as enciclopédias, ou seja, uma leitura não linear e com várias possibilidades de acesso à obra. Essa é uma das fronteiras que Butor procurou se situar em sua escrita experimental: entre literatura e textos do cotidiano. É por esse mesmo motivo que *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]) é tão importante para se compreender a escrita butoriana, pois a obra trata também da passagem de uma fronteira a outra dentro de um mesmo território, o da linguagem, abarcando todos os discursos representativos de uma cultura e que compõem o pano de fundo das produções literárias de uma época. E é nesse pano de fundo sócio-histórico que *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]) imprime na literatura francesa diversas fases da representação do feminino, essenciais para pensarmos a imagem da mulher na literatura butoriana e a sua passagem para o cinema por meio da transposição realizada sob a direção de Pierre Coulibeuf no filme *Michel Butor Mobile* (2001).

Todo o livro se caracteriza por vozes e por cores que se cruzam e que se conectam de forma intercalada. É por meio da tipografia em alternância entre românico e itálico, entre topônimos em maiúscula e entre textos com recuos variados numa mesma página, que essas multiplicidades se apresentam na obra. Devido à escrita experimental de *Mobile*, esse novo gênero literário butoriano, cada parte do texto marcada por esses recuos e por essas tipografias apresentam pontos de vista narrativos distintos. Ainda assim, é possível identificar no livro vários personagens, como as mulheres, os índios, os brancos, os estrangeiros, os pais fundadores, dentre outros.

Sobre a representação do feminino, pode-se observar que estas oscilam, mas possuem uma presença muito marcante por meio das "línguas de mulher" (BUTOR, 2007 [1962], p. 147, tradução nossa)[1], ora mostrando a mulher como independente e apta a dirigir um carro, ora como bruxa, ambas sem nunca perderem a função social de esposa na década de 1960, evidenciando também as diferenças dentro das representações do feminino.

Para compreender melhor a representação do *status* social da mulher nos Estados Unidos, no início da segunda metade do século XX, é preciso clarificar o processo de criação da obra. De acordo com Butor,

> [...] quando eu viajava mais e mais, me esforçava para fazer falar as pessoas que eu encontrava, por exemplo, quando eu quis falar dos Estados Unidos, o único meio para mim foi achar o discurso americano, a linguagem americana a ser transposta em francês. [...] **Eu tentei, então, fazer os próprios americanos falarem, estendi uma espécie de microfone, se preferir, à população americana**. (BUTOR, 2017, n.p., tradução e grifo nossos)[2]

Ao estender essa espécie de microfone que registra o discurso estadunidense proferido pela própria população (mulheres e homens de várias etnias), Butor transforma sua criação em um estudo para uma representação dos Estados Unidos, o que justifica ser esse o subtítulo de *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]). O conteúdo da representação do feminino não é, portanto, criação literária do escritor: este faz parte do discurso estadunidense da época, captados pelo escritor por meio do discurso e da linguagem que cruzaram o seu caminho durante sua estadia no país.

Para registrar o discurso e a linguagem estadunidense e transformá-los em literatura, o escritor opta por realizar uma espécie de colagem textual na obra, mesclando versos poéticos de sua autoria com textos dos mais variados gêneros, tais como: os catálogos de produtos vendidos por correspondência pela Sears, Roebuck & Co., que trazem traços importantes de diferenciação entre as representações do feminino e do masculino; os discursos políticos de Thomas Jefferson, fortemente marcados pelo racismo e pela subjugação da população afro-americana, sobretudo da mulher negra; o julgamento de

[1] *"langues de femme"*(2007, p. 147).

[2] "[…] *quand je voyageais de plus en plus, je me suis efforcé de faire parler les gens que j'avais rencontrés, par exemple, lorsque j'ai voulu parler des États-Unis, le seul moyen pour moi c'était de trouver du discours américain, du langage américain à faire passer en français. […]* ***J'ai donc essayé de faire parler les Américains eux-mêmes, j'ai tendu une espèce de micro, si vous voulez, à la population américaine***." (2017, n. p.).

Susanna Martin condenada como bruxa em 1692, em Salém; os enunciados sem enunciadores, ouvidos em diversas situações e em várias localidades, muito importantes para a representação do feminino na obra; as músicas tocadas pelas rádios "cuja rádio berra" (BUTOR, 2007 [1962], p. 211, tradução nossa)[3], enquanto mulheres e homens dirigem seus veículos; dentre outros.

No filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), Butor descreve o processo de montagem textual da obra:

> *Mobile*. Eu tinha a necessidade de poder fazer as coisas passarem através das páginas, como migrações sobre o território dos Estados Unidos ou como nuvens sobre uma paisagem. E, então, **eu tinha necessidade, para isso, de ter cores bem recortadas no meu texto, um pouco como cores vivas. É por isso que eu peguei textos de gêneros muito diferentes uns dos outros**, discursos políticos, por exemplo, prospectos, descrições de catálogos. E depois, a partir disso, **fiz passar textos muito diferentes, trechos de narrações, e depois tipos de refrãos**, refrãos que intervêm cada vez que estamos diante do mar, cada vez que um estado se encontra à beira-mar. Dessa forma, tem-se cores estilísticas que são fortemente marcadas. E, então, **as coisas podem se misturar, podem passar umas através das outras e, portanto, permanecerem bem identificáveis no momento que desejamos**. É um pouco como instrumentos de música que possuem timbres muito diferentes. Então, nos encontramos na fronteira entre gêneros distintos, certamente, mas nos encontramos na invenção do gênero, de um gênero completamente novo, e isso surpreendeu muito, preciso dizer. (BUTOR, apud COULIBEUF, 2001, n.p., tradução e grifo nossos)[4]

Segundo Butor, *Mobile* (1962) encontra-se na fronteira entre gêneros diversos, representados por cores que podem ter sido inspiradas no movimento fauvista da pintura – nascido no início do século XX, na França –, sendo possível distinguir cada um desses gêneros textuais que compõem esse espaço fronteiriço e que são transformados em refrãos dentro da narrativa, estabelecendo, portanto, uma conexão com a música. A importância

[3] *"dont la radio hurle"*. (2007, p. 211).

[4] *"Mobile. J'avais besoin de pouvoir faire passer les choses à travers les pages, comme des migrations sur le territoire des États-Unis ou comme des nuages sur un paysage. Et donc,* ***j'avais besoin pour cela d'avoir des couleurs très tranchées dans mon texte, un peu comme des couleurs fauves****.* ***C'est pour ça que j'ai pris des textes de genres très différents les uns des autres****, des discours politiques, par exemple, des prospectus, des descriptions à l'intérieur des catalogues. Et puis, à travers ça,* ***j'ai fait passer des textes très différents, des narrations découpées en quelque sorte en bande, et puis des sortes de refrains****, de refrains qui interviennent chaque fois qu'on est au bord de la mer, chaque fois qu'un état se trouve au bord de la mer. Ainsi on a des couleurs stylistiques qui sont très fortement marquées. Et donc* ***les choses peuvent se mêler, peuvent passer les unes à travers les autres et pourtant rester bien identifiables au moment où l'on veut****. C'est un peu comme des instruments de musique qui ont des timbres très différents. Alors on se trouve à une frontière entre divers genres, bien sûr, mais on se trouve surtout dans l'invention de genre, d'un genre tout à fait nouveau, et ça a beaucoup surpris, je dois dire."* (2001, n.p.).

dessa obra está exatamente nessa característica, de transpor gêneros textuais diferentes em aspectos picturais e, a partir deles, compor uma música por meio de refrãos diversos que se cruzam dentro do espaço da narrativa textual. E mais: sua importância deve-se grandemente às representações da população estadunidense presentes na cultura do país na década de 1960 (tanto referentes a essa mesma época quanto em relação aos discursos do passado), em especial na representação do feminino e no modo como esta sofre modificações ao se desprender do território dos Estados Unidos e transformar-se em representação do próprio escritor como um território a ser explorado, como ocorre no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001).

Retomando a citação acima, como bem lembra Butor, *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]) não é apenas a representação de uma fronteira entre gêneros diversos, mas também de um espaço de criação de um novo gênero, o da escrita experimental butoriana, que dará o tom para toda a série *Le génie du lieu*, escrita entre 1958 e 1995, correspondendo a três tomos de suas obras completas.

Sobre a representação do feminino nessa escrita experimental butoriana, é possível destacar três grandes eixos representativos: a diferenciação estabelecida entre as mulheres negras e as mulheres brancas; a diferenciação entre as imagens das mulheres em relação aos homens; e a imagem da mulher bruxa. A seguir, cada uma dessas representações será analisada. Ao final, será apresentada uma análise contrastiva entre essas representações e a de Mireille Calle-Gruber no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001).

As mulheres negras e as mulheres brancas

No primeiro caso, observa-se que a representação da mulher negra é fortemente marcada pelo racismo, sobretudo no discurso de Thomas Jefferson presente nos trechos traduzidos por Butor de *Notes sur l'État de Virginie*, de 8 de julho de 1778, diferenciados na obra com a tipografia em itálico para destacar a voz de Jefferson: "*Eles são mais ardentes em direção às suas fêmeas; mas o amor parece ser neles mais um desejo ávido que uma sutil mistura delicada de sensação e sentimento*" (BUTOR, 2007 [1962]), p. 225, itálico do autor, tradução nossa)[5]. A mulher negra, na visão do terceiro presidente estadunidense, é a de uma fêmea, não a de um ser humano. Mulher, para ele, é referente apenas para as mulheres brancas. Como no reino animal, o amor para os negros é definido

[5] *"Ils sont plus ardents envers leurs femelles; mais l'amour semble être chez eux plus un désir avide qu'un tendre mélange délicat de sensation et sentiment".* (2007, p. 255).

por ele como sendo um desejo ávido e não se compara à mistura delicada de sensação e de sentimento experienciada pelos brancos em relação às suas mulheres. Quase duzentos anos após esse discurso de Jefferson, Butor observa o modo como a segregação racial é ainda degradante, sobretudo para as mulheres negras, ao incorporar em sua obra a seguinte passagem para descrever a cidade de Georgetown, na Carolina do Sul:

> GEORGETOWN, na embocadura do rio Pee Dee, perto de Belle-Isle, centro administrativo de Georgetown, Estado do jasmim amarelo (homens, mulheres, gente de cor) (nos países do Sul, não há somente duas portas para as comodidades nos lugares públicos: homens, mulheres, mas três; quatro nos locais mais chiques: homens, mulheres, homens de cor, mulheres de cor). (BUTOR, 2007 [1962], p. 133, tradução nossa)[6]

As mulheres negras, na maioria dos estabelecimentos comerciais, precisavam dividir os banheiros com os homens negros, todos eles sendo caracterizados como *gente de cor*, salvo nos estabelecimentos mais requintados em que elas dispunham de acomodações próprias, tornando-se *mulheres de cor*. No caso dos brancos, não havia o compartilhamento de sanitários entre mulheres e homens: cada um dispunha de suas próprias acomodações, independente do tipo de estabelecimento. Percebe-se que as mulheres negras ocupavam, portanto, a posição mais baixa na hierarquia social da época, tendo em poucos espaços a sua intimidade e segurança resguardadas, sendo sempre inferiorizadas em relação às mulheres brancas, de modo que a frase "*Mas ela é negra...*" (BUTOR, 2007 [1962], p. 147, itálico do autor, tradução nossa)[7], marcada pela tipografia em itálico e isolada na página pelos brancos da diagramação, ressoe por todas as passagens em que há a representação do feminino na obra. De quem Butor captou essa frase? Ao que a conjunção adversativa *mas* se opõe? Talvez as respostas que essas questões suscitem sejam menos impactantes que a afirmação em si. A mulher negra será sempre negra antes de ser mulher, de acordo com o discurso captado pelo microfone do escritor.

As passagens em que ocorrem menos distinção racial entre as mulheres negras e as mulheres brancas são aquelas em que as mulheres de ambas as etnias são representadas como motoristas, como em "Uma Kaiser abacaxi brilhante, conduzida por uma jovem Negra quase branca de vestido cereja de poás café (65 milhas)" (BUTOR, 2007 [1962], p.

[6] "GEORGETOWN, à l'embouchure du fleuve Pee Dee, près de Belle-Isle, chef-lieu de Georgetown, État du jasmin jaune (hommes, femmes, gens de couleur) (dans les pays du Sud, il n'y a pas seulement deux portes pour les commodités dans les lieux publics: hommes, femmes, mais trois; quatre dans les endroits les plus chics: hommes, femmes, hommes de couleur, femmes de couleur)." (2007,p.133).

[7] "*Mais elle est noire...*" (2007, p. 147).

169, tradução nossa)[8] e em "Uma Chevrolet pistache conduzida por uma velha Branca muito morena de vestido laranja (70 milhas)" (BUTOR, 2007 [1962], p. 174, tradução nossa)[9]. Ainda assim, sobretudo devido aos trechos analisados anteriormente, percebe-se que, mesmo quando o escritor busca neutralizar as diferenças raciais detectadas pelo seu microfone em busca do discurso estadunidense por meio das vozes de sua própria população, o jogo que ele busca estabelecer entre a jovem negra quase branca e a velha branca muito bronzeada não encontra na sociedade da época a mesma representação enquanto mulheres: mesmo que aparente ser branca, a jovem não deixa de ser negra e nem de arcar enquanto mulher negra com o peso social que a cor de sua pele carrega nos Estados Unidos (ela continuará a usar as acomodações para mulheres negras e/ou a compartilhá-las com homens negros); de modo contrário, mesmo que de tom de pele bem bronzeado, a velha usufruirá dos privilégios de ser mulher branca em uma sociedade racista (sem jamais ser obrigada a dividir as acomodações públicas com um homem). A jovem negra que aparenta ser branca pode, sim, dirigir, "*Mas ela é negra*..." (BUTOR, 2007 [1962], p. 147, tradução nossa).

As representações do feminino e do masculino

O segundo grande eixo representativo do feminino na obra deve-se à oposição entre as imagens das mulheres e dos homens. Mas não de todas as mulheres e nem de todos os homens. Essa grande diferenciação ocorre, sobretudo, entre as mulheres brancas e os homens brancos. Na discussão anterior, evidenciou-se a diferenciação social entre mulheres negras e mulheres brancas, presente sobretudo no discurso de Thomas Jefferson, mas também fortemente marcada na divisão entre *mulher* e *mulher de cor*.

As mulheres brancas só serão identificadas por suas etnias quando de posse de um veículo, como mostrado anteriormente. Em todos os outros casos, não é necessário especificar sua cor para que se entenda que as lexias *mulher*/*mulheres* referem-se às mulheres brancas, tal como analisado anteriormente na diferenciação social que era feita pelos estabelecimentos comerciais entre "homens, mulheres, gente de cor" e "homens, mulheres, homens de cor, mulheres de cor" (BUTOR, 2007 [1962], p. 133, traduções

[8] "Une Kaiser ananas rutilante, conduite par une jeune Noire presque blanche en robe cerise à pois café (65 miles)" (2007, p. 169).
[9] "Une Chevrolet pistache conduite par une vieille Blanche très brune en robe orange (70 miles)" (2007, p. 174).

nossas). O trecho a seguir se trata de uma tradução para o francês, também realizada pelo próprio escritor, de textos de apoio oferecidos pelo Capitólio a uma exposição sobre as primeiras-damas estadunidenses. Na minha tradução a seguir, busquei reproduzir os brancos da página presentes na obra. Sobre esse aspecto da obra butoriana ligado ao branco da página, o próprio escritor analisa a obra de Mallarmé em seu ensaio "Le livre comme objet" (BUTOR, 2006 [1964]), de grande importância para se compreender a *mise en page* de *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]). Uma análise detalhada desse estudo sobre a obra de Mallarmé e de como este reverbera na escrita experimental de Michel Butor pode ser encontrado em meu artigo "A escrita do pensamento de Michel Butor: entre os repertórios e o móbile" (KOYANO, 2019b).

> *Senhora Washington.*
> *As mulheres têm um papel apagado dentro desse sistema, elas não são de forma alguma ausentes.*
> *Senhora Adams.*
> *Em um dos prédios que contornam o eixo Lincoln-Capitólio,* [...] *o peregrino consciencioso irá se recolher diante dos manequins representando as Primeiras-Damas, quer dizer, as esposas dos Presidentes, vestidas com os vestidos reais delas.*
> *Senhora Jefferson.*
> […]
> *Senhora Madison.*
> […]
> *Senhora Monroe.*
> […]
> *Senhora Jackson.*
> […]
> *Senhora Lincoln.*
> […]
> *Senhora Theodore Roosevelt.*
> (BUTOR, 2007 [1962], p. 237-238, itálicos do autor, tradução nossa)[10]

O apagamento do papel desempenhado pelas mulheres (as brancas) no sistema estadunidense não as torna ausentes desse mesmo sistema. A presença delas ocorre na função de esposas dos presidentes, de modo que elas são identificadas pelos sobrenomes de seus cônjuges; seus nomes próprios pouco importam. É ainda mais alarmante essa

[10] "*Madame Washington. // Les femmes jouent un rôle effacé dans ce système, elles n'en sont pourtant point absentes. // Madame Adams. // Dans un des bâtiments qui bordent l'axe Lincoln-Capitole,* […] *le pèlerin consciencieux ira se recueillir devant les mannequins représentant les Premières Dames, c'est-à-dire les épouses des Présidents, vêtus des robes véritables de celles-ci. // Madame Jefferson.* […] *Madame Madison.* […] *Madame Monroe.* […] *Madame Jackson.* […] *Madame Lincoln.* […] *Madame Theodore Roosevelt."* (2007, p. 137-238).

representação do feminino ao se comparar a Senhora Theodore Roosevelt, que carrega inclusive o nome do marido além de seu sobrenome, às outras mulheres, identificadas apenas pelos sobrenomes de seus cônjuges.

Os manequins que vestem seus vestidos na sala de exposição do Capitólio (no quarto parágrafo) representam não só o símbolo dessas mulheres convertidas em primeiras-damas, em esposas dos presidentes, como relacionam-se diretamente e esse papel apagado dessas mulheres (no segundo parágrafo). Elas não passam de manequins de seus maridos, exibindo vestidos de primeiras-damas. Elas se tornaram mulheres pelo casamento e não por serem mulheres biologicamente. Os homens já eram homens antes do matrimônio; já as mulheres tornam-se mulheres de algum homem, elas são posses dos homens, marcadas pelos sobrenomes deles.

Segundo Tyrrell (1989), "o patriarcado é uma forma de organização baseada em um predomínio dos homens sobre as mulheres, do marido sobre a esposa, do pai sobre a mãe e os filhos [...] e da linha paterna sobre a linha materna" (apud AMARAL DA SILVA, 2019, p. 24). O sistema do qual o trecho acima trata é um sistema puramente patriarcal, sendo o topo da sua organização ocupado pelo homem branco, no caso, o presidente. Em outros momentos da obra, nota-se a presença do sistema patriarcal por meio da diferenciação estabelecida na forma de tratamento entre homens e mulheres.

Os vocativos dirigidos aos homens são sempre na forma de apelidos derivados de seus nomes próprios: "A montanha Vermelha, 'Olá, Ben!'" (BUTOR, 2007 [1962], p. 135, tradução nossa)[11]; "O morro do Ninho de Águia, 'Olá, Dave!'" (BUTOR, 2007 [1962], p. 143, tradução nossa)[12]; "'Olá, Ed! – Passada a fronteira do Noroeste" (BUTOR, 2007 [1962], p. 148, tradução nossa)[13]. Essas representações do masculino são apresentadas na obra de modo a sempre se relacionarem às representações do feminino. Novamente, como no caso das primeiras-damas, as mulheres são identificadas pelos sobrenomes dos maridos: "'Olá, Sra. Florence!' – O lago El Dorado" (BUTOR, 2007 [1962], p. 136, tradução nossa)[14]; "'Olá, Sra. Webster!' – O lago da Tempestade" (BUTOR, 2007 [1962], p. 144, tradução minha)[15]; "'Olá, Sra. Milton!' – O lago da barragem de Guntersville" (BUTOR, 2007 [1962], p.148, tradução nossa)[16]. Da representação dessas mulheres tem-se o nome

[11] "Le mont Cône Rouge, «Hello, Ben!»" (2007, p. 135).
[12] "La butte du Nid d'Aigle, «Hello, Dave!»" (2007, p. 143).
[13] "«Hello, Ed ! » – Passée la frontière du Nord-Ouest". (2007, p. 148).
[14] "«Hello, Mrs. Florence!» – Le lac El Dorado" (2007, p. 136).
[15] "«Hello Mrs. Webster!» – Le lac de la Tempête" (2007, p. 144).
[16] "«Hello, Mrs. Milton!» – Le lac du barrage de Guntersville" (2007, p. 148).

completo de seus maridos (Benjamin Florence, David Webster, Edward Milton), mas não é possível identificá-las em meio aos discursos em que foram colhidos esses enunciados pelo escritor. As representações do feminino servem de apoio para as representações do masculino, não sendo capazes de trazer a identidade dessas mulheres para além do casamento.

O último ponto a ser analisado entre as diferenças das representações do feminino e do masculino está na forma como são apresentados os produtos à venda nos catálogos por correspondência. Para as mulheres, há um aviso para serem discretas em sua compra de uma ducha vaginal: "[...] ou uma pera de ducha vaginal, 'para evitar de ficar envergonhada, compre por correspondência, discretamente! [...].'" (BUTOR, 2007 [1962], p. 189, tradução nossa)[17]. Já os homens não precisam ser discretos, mesmo no caso da compra de produtos colecionáveis de guerra em grande quantidade: "[...] um arsenal de mísseis de plástico: '31 modelos em miniatura de fuzis americanos, mísseis, satélites [...]'" (BUTOR, 2007 [1962], p. 255, tradução nossa)[18].

A bruxa

O terceiro e último grande eixo representativo do feminino na obra é composto da imagem da mulher bruxa. Antes de ser apresentado o julgamento de Susanna Martin, condenada como bruxa em Salém em 1692, a obra traz, no tempo presente de sua narrativa (os anos 1960), a transformação da imagem da mulher bruxa em fantasia à venda no catálogo de produtos por correspondência da Sears, Roebuck & Co.: "uma fantasia de bruxa, página 1275, 'vigie-a, ou ela vai lhe enfeitiçar! duas peças em viscose... capa preta com desenhos brilhantes... saia amarela impressa. Chapéu, máscara de vinil, bolsa grátis'" (BUTOR, 2007 [1962], p. 198, tradução nossa)[19]. A bruxa torna-se uma personagem caricata que usa chapéu, máscara de vinil e que carrega consigo uma bolsa de travessuras, sempre pronta para lançar um feitiço se não for vigiada (e quem vigia a bruxa?).

Essa representação do feminino contrasta com a fantasia vendida para o público masculino: "[...] a fantasia de Mestre-da-Lua: 'o homem de amanhã. Todo em uma peça,

[17] "[…] ou une poire à douche vaginale, «pour éviter d'être embarrassée, achetez par correspondance, discrètement ! […]. »" (2007, p. 189).
[18] "[…] un arsenal de missiles en plastique : «31 modèles réduits de fusées américains, missiles, satellites […]»"(2007, p. 255).
[19] "[...] un costume de sorcière, page 1275, «surveillez-la, ou elle va vous jeter un sort ! deux-pièces rayonne… cape noire à dessins brillants… jupe jaune imprimée. Chapeau, masque de vinyl, sac de gâteries»". (2007, p. 198).

cetim amarelo com desenhos estencilados em vermelho, preto e cinza, capuz e máscara espacial de plástico'" (BUTOR, 2007 [1962], p. 202, tradução nossa)[20]. O homem é, portanto, o homem do amanhã, aquele que irá dominar até a Lua; já a mulher tem como opção de fantasia uma representação de si vinculada ao seu passado enquanto bruxa que foi caçada e morta como resultado de histeria coletiva (AMARAL DA SILVA, 2019).

A própria apresentação desses produtos na revista destaca a diferença gramatical entre essas representações: para a fantasia feminina, o emprego do artigo indefinido *uma*; para a masculina, o artigo definido *a*. Mas é por meio da presença na obra do julgamento de Susanna Martin que o leitor irá traçar essa diferenciação nas representações entre feminino e masculino provenientes das fantasias. É também por meio dessa mulher condenada como bruxa que a obra irá apresentar a voz do feminino, que ecoa pelos séculos e se faz ouvir em 1960 pelo escritor.

Mas quem é essa mulher acusada de bruxa e condenada em Salém? Nascida Susanna North, em 1621, na Inglaterra, ela mudou-se para os Estados Unidos aos 18 anos com sua família. Aos 25 anos, casou-se com o viúvo George Martin, com quem teve oito filhos. Com a morte do marido em 1686, Susanna viu-se envolta pela segunda vez em uma acusação de bruxaria, denunciada por moradores de um vilarejo próximo a Salém, sem dessa vez dispor do amparo financeiro de seu marido (como no caso da primeira acusação, em 1669), que, ao morrer, deixou-a na miséria. Aos 71 anos, Susanna Martin foi considerada culpada das acusações de bruxaria e enforcada em 19 de julho de 1692. Para Bárbara Amaral da Silva, as viúvas e as mulheres mais velhas eram as principais vítimas de condenações por bruxaria, "[...] geralmente sem condições financeiras, [a viúva] ainda era acusada de bruxaria uma vez que, seguindo o pensamento da época, ela faria pactos com o diabo para melhorar sua situação" (2019, p. 71).

Para apresentar o julgamento de Martin, Butor faz uso da tipografia em itálico como forma de demarcar essa nova voz que é incorporada em sua obra, do mesmo modo como fez no discurso de Thomas Jefferson, criando entre ambas as vozes uma ressonância e evidenciando a dissonância entre seus conteúdos:

> [...] *aqui está um dos Diálogos entre os Magistrados e a Investigada:*
> *Magistrado: por gentileza, o que perturba essa gente?*
> *Martin: Eu não sei.*
> *Magistrado: Mas o que vós pensais a respeito?*

[20] "[…] *le costume de Maître-de-la-Lune : «l'homme de demain. Tout d'une pièce, satin de rayonne jaune avec dessins stencilés rouge, noir et gris, capuchon et masque spatial en plastique»*". (2007, p. 202).

> *Martin: Eu não tenho vontade de julgá-los.*
> *Magistrado: Vós não pensais que eles estão enfeitiçados?*
> *Martin: Não, não penso que estejam.*
> *Magistrado: Então, dizei-nos, a vossa ideia a respeito deles?*
> *Martin: Não, meus pensamentos me pertencem quando estão em mim; quando eles estão fora, não me pertencem mais.* (BUTOR, 2007 [1962], p. 239-240, itálicos do autor, tradução nossa)[21]

Apesar de ter se declarado inocente, Susanna Martin foi considerada culpada sem provas, apenas com o relato dos seus acusadores, todos homens. Ela afirma não acreditar que eles tenham sido enfeitiçados, mas prefere abster-se de comentar sobre quem a acusa, declarando não querer julgá-los, mesmo após ter sido levada ao tribunal por eles. Quando convidada a expressar sua opinião, Susanna prefere resguardar seus pensamentos, para que eles continuem pertencendo somente a ela e não caiam no julgo público. A última fala dela, acima, é representativa de seu ato de resistência diante do tribunal que a levou à forca. Suas palavras ecoam por toda a obra, transformando as demais representações do feminino presentes no texto e, ao mesmo tempo, tornando-as identificáveis e dissociáveis de sua própria imagem.

Retomando o trecho em que o próprio escritor analisa a obra, no filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), a colagem que ele realizou desses gêneros textuais tão distintos em sua escrita experimental são como cores que transpassam umas às outras, mas que se mantêm identificáveis e dissociáveis, como ocorre nessas representações do feminino (que se atravessam, se modificam umas pelas outras e se mantêm únicas).

Por uma nova representação do feminino

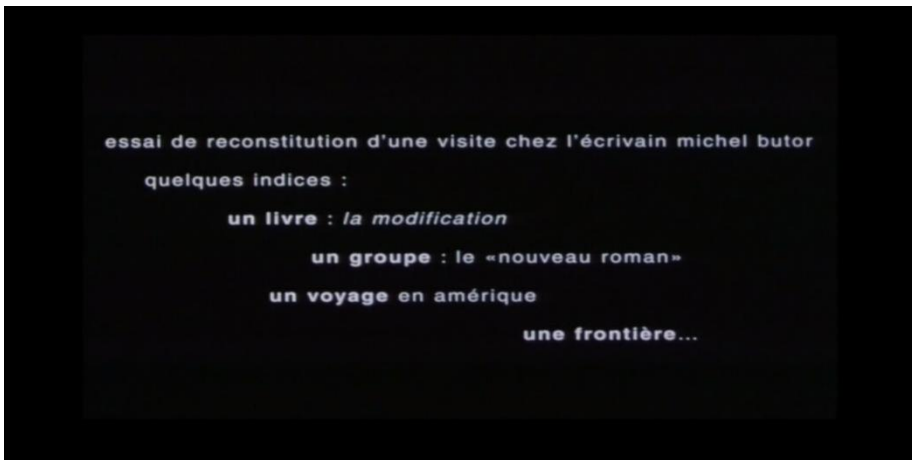
O filme *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001) é apresentado como sendo uma "tentativa [experimentação] de reconstituição de uma visita à casa do escritor Michel Butor" (COULIBEUF, 2001, n.p.), seguido de uma enumeração de alguns indícios, que são as pistas dos temas tratados nessa produção fílmica: um livro (*La Modification*), um grupo (o *Nouveau Roman*), uma viagem (aos Estados Unidos) e uma fronteira (seguida de reticências; por que será?). Iniciando a análise pelo título do filme, *Michel Butor Mobile*

[21] "[…] *voici l'un des Dialogues entre les Magistrats et l'Examinée :// Magistrat: S'il vous plaît, qu'est-ce qui trouble ces gens?// Martin: Je ne sais pas. // Magistrat: Mais qu'est-ce que vous en pensez? // Martin: Je n'ai pas envie d'en juger. // Magistrat : Vous ne pensez pas qu'ils sont ensorcelés ?// Martin: Non, je ne le pense pas. // Magistrat: Alors dites-nous votre idée à leur sujet? // Martin : Non, mes pensées m'appartiennent quand elles sont en moi ; quand elles sont dehors, elles ne m'appartiennent plus."* (2007, p. 239-240).

(COULIBEUF, 2001), a presença do nome do escritor e do título de uma de suas obras já sugere poder esta nova produção se tratar de uma releitura do livro citado, seja por meio da referência individual, seja por meio da referência ao sistema de criação específico desta obra, incluindo nesse produto final as técnicas de criação do escritor – e sua relação com a pintura e com a música – para se construir o filme.

Para Thaïs Flores Diniz, as referências intermidiáticas são estratégias de constituição do sentido e contribuem para a significação final de um produto – no caso de Coulibeuf (2001), de um filme. É a partir dos meios de execução do produto final que é possível fazer referência tanto a uma obra específica pertencente a uma outra mídia (o que a pesquisadora denomina de referência individual) quanto a todo um sistema de mídia (denominado por ela de referência a um sistema). Esse produto final estará totalmente ou parcialmente em relação às obras a que se refere, por meio da tematização, da evocação ou da imitação de elementos ou de estruturas dessas outras mídias referidas (os livros e as entrevistas literárias) e que são distintas da mídia a que pertence (o cinema) (DINIZ, 2018).

Figura 1: Créditos iniciais [00:32]



Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (2001)

Para além da análise do título, o filme como um todo pode ser estudado a partir da categoria de referência intermidiática, visto que "a obra pertence a uma única mídia [o cinema], mas faz referência à, ou evoca, outra mídia [a literatura, as entrevistas literárias, a música, a pintura]" (DINIZ, 2018, p. 47), pois ela não é uma entrevista literária, nem o romance *La Modification* (BUTOR, 1957), tampouco *Mobile* (BUTOR, 1962), mas evoca e refere-se a elas e a outras produções de Butor para a criação fílmica. Dentro dessa categoria de referência intermidiática, é possível considerar tanto a entrevista literária quanto as obras

de Butor citadas acima como referências a um sistema. A primeira é constituída de perguntas do entrevistador (no caso do filme, essas são feitas por Mireille Calle-Gruber ou introduzidas pelo próprio escritor como temas) e de respostas do escritor (às perguntas e aos temas que ele enuncia). Já as obras literárias representam o referente da produção fílmica: as cenas de Calle-Gruber em viagem de trem à casa do escritor e a própria montagem dessas cenas remetem diretamente à viagem do narrador diegético de *La Modification* (BUTOR, 1962), dificultando saber se se trata da viagem de ida ou da de retorno dessa personagem à casa de Butor; e a ideia de recriar na produção fílmica, por meio da confluência de gêneros diferentes (entrevista literária, obras do escritor, atuação) e da presença de cores diversas (contrastante entre claro e escuro e entre dentro e fora da casa) o mesmo efeito de recepção no espectador do filme que teve o leitor de *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]).

A produção de Coulibeuf projeta na criação do escritor a possibilidade de diálogos entre suas obras, como se uma respondesse e/ou questionasse a outra, criando assim um espaço de enunciação que transcende os próprios livros enquanto objetos fechados em si mesmos. Ela ainda transforma a representação do feminino, a partir da presença de Mireille Calle-Gruber, destacando a divergência entre esta representação no filme das que constam na obra de Butor, analisadas anteriormente.

A seguir, é possível observar como as vozes do filme são articuladas. A primeira voz da produção, em *off*, de Mireille Calle-Gruber (identificada abaixo com as iniciais C.-G.), surge antes mesmo da primeira imagem. Após a leitura de um trecho de *La Modification* (BUTOR, 1957), realizada por Calle-Gruber, ouve-se a voz de Michel Butor (identificado abaixo com as iniciais M.B.) no momento em que surge na tela a imagem de Calle-Gruber, a primeira imagem do filme:

> [C.-G.:] Uma porta se abre atrás de vós; enquanto virais-vos, percebeis um guarda que entra, escondendo seu rosto sob seu antebraço, seguido por alguém que vós não conseguis distinguir bem os traços, que tem as mesmas roupas que vós, mas intactas, carrega na mão uma mala do mesmo modelo que a vossa, aparenta um pouco menos de idade que vós.
> O comissário diz algumas palavras que vós não compreendeis completamente, e, assim que ele terminou, a voz do novo visitante se ergue, maravilhosamente inteligível:

> [M.B.:] Quem sois vós? O que esperai vós? Compreendei-me vós? Quem sois vós? (apud COULIBEUF, 2001, n.p., tradução nossa)[22]

Figura 2: Calle-Gruber no trem (primeira imagem do filme) [01:13]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (2001)

> [C.-G.:] Vós vereis, as pessoas são encantadoras. Nós temos muitas coisas para vos contar. E bem! Isso valia a pena. Permiti-me de vos ajudar. Eu não sei como isso se faz. Vós tendes sorte. **Quem és tu, Michel Butor?**
> [B.:] Eu estou na praia, é noite. Uma linha de colinas desce em direção à esquerda. Uma barra laranja embaixo, com uma fumaça cinza da reação de um avião se levanta. (COULIBEUF, 2001, n.p., tradução e grifo nossos)[23]

Os trechos acima, de *La Modification* (BUTOR, 1957), de *Guignol de voyage* (BUTOR, 1987) e de *Mille et un plis* (BUTOR, 1985), respectivamente, interagem uns com os outros ao serem enunciados na forma de um diálogo, representados pela voz feminina de Calle-Gruber e pela masculina do próprio escritor. Em *La Modification* (BUTOR, 1957) o emprego do pronome de segunda pessoa do plural é a forma escolhida pelo narrador tanto para se apresentar ao leitor – com um certo distanciamento de si mesmo e dos fatos que narra – quanto para incluir o leitor no ato enunciativo. Ao serem proferidas no filme pelo escritor as frases ditas pelo Grand Veneur no romance – "Quem sois vós? O que esperai

[22] *"[C.-G.:] Une porte s'ouvre derrière vous; en vous retournant vous apercevez un garde qui rentre, cachant son visage sous son avant-bras, suivis par quelqu'un dont vous ne parvenez pas à distinguer bien les traits, qui a les mêmes vêtements que vous, mais intacts, porte à la main une valise du même modèle que la vôtre, semble un peu plus âgé que vous. // Le commissaire dit quelques mots que vous ne comprenez toujours pas, et, dès qu'il a terminé, la voix du nouvel arrivant s'élève, merveilleusement intelligible: // [B.:] Qui êtes-vous? Qu'attendez-vous? M'entendez-vous? Qui êtes-vous?"* (2001, n. p.).

[23] *"[C.-G.:] Vous verrez, les gens sont charmants. Nous avons tellement de choses à vous raconter. Et bien! Cela valait la peine. Permettez-moi de vous aider. Je ne sais comment cela se fait. Vous avez de la chance.* ***Qui es-tu, Michel Butor?*** *// [B.:] Je suis sur une plage ; c'est le soir. Une ligne de collines descend vers la* gauche*. Une barre orange au-dessus, avec la fumée grise de la réaction d'un avion qui s'élève."* (2001, n. p.).

vós? Compreendei-me vós? Quem sois vós?" –, pode-se perceber que há esse mesmo efeito de distanciamento do enunciador – no caso, o escritor – da própria enunciação e de transportar para essa enunciação o espectador. Ao mesmo tempo, deve-se a essa fala do escritor o surgimento da primeira imagem do filme, sendo esta de Calle-Gruber dentro de um trem, em direção à casa de Butor. Antes, a voz de Calle-Gruber era enunciada em uma tela toda preta, dos créditos iniciais, sem imagem em movimento.

Como bem lembra Michel Leiris (1958), a cena em que esse trecho aparece representa um sonho confuso, quase pesadelo, do narrador, de modo que essas questões vão além do interrogatório do Grand Veneur e se lançam a todos, sem exceção, indo também em direção a esse narrador, que planeja escrever sua autobiografia à medida que o leitor o lê. O próprio Michel Butor não passa imune a essas questões, que são nele refletidas por ser ele o autor do romance. No filme de Coulibeuf (2001), é o próprio autor quem realiza a leitura dessas questões, refletidas em si no momento em que as enuncia. Essas perguntas ecoam pelos trechos lidos, sendo a estrutura enunciativa do distanciamento do interlocutor rompida por Calle-Gruber ao modificar o pronome de segunda pessoa do plural (o emprego do pronome *vós*, o *vouvoiement* do francês, formal) para a segunda pessoa do singular (o emprego do pronome *tu*, o *tutoiement* do francês, informal): "Quem és tu, Michel Butor?". A resposta do escritor, através de um trecho de *Mille et un plis* (BUTOR, 1985), rompe com a formalidade de *La Modification* (BUTOR, 1957) ao empregar o pronome em primeira pessoa do singular, *eu*. É a partir dessa resposta que surge a imagem do escritor pela primeira vez no filme que, até então, só havia apresentado a de Calle-Gruber.

Apesar de parecer não querer responder à pergunta de Calle-Gruber, por enunciar um trecho de uma de suas obras e não uma fala direta de quem ele é, esse trecho esconde uma possibilidade de se compreender a resposta dada pelo escritor: Michel Butor é a sua própria criação literária, seguindo os passos de Montaigne. Essa pergunta de Calle-Gruber não pertence ao trecho da obra do escritor lido por ela, sendo, portanto, criação dela própria. A crítica literária subverte, portanto, toda a estrutura de representação do feminino presente em *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]), sendo o ponto de partida desse novo estudo para uma representação, que já não mais é a de um país, como visto anteriormente na obra do escritor, mas na do próprio Michel Butor.

O escritor torna-se, portanto, o território a ser explorado por Mireille Calle-Gruber, sendo a partir do olhar dela e de seus questionamentos que se construirá a narrativa fílmica. É através do seu modo de ver e de indagar o escritor que o espectador irá desbravar a obra

de Michel Butor em sua companhia. Essa visita à casa do escritor é marcada pela chegada de Calle-Gruber em meio aos cantos de pássaros. As filmagens ocorreram na residência de Butor em Lucinges, comuna de Haute-Savoie, denominada por ele de "À l'écart" – locução adverbial que, em francês, segundo o dicionário *Le Grand Robert de la Langue Française*, significa "em um lugar distante; a uma certa distância da multidão, de um grupo" (2009, n.p., tradução nossa).

Figura 3: Calle-Gruber chega à casa de Butor [01:48]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (2001)

Ao contrário do livro *Mobile* (BUTOR, 2007 [1962]), fruto da primeira viagem do escritor aos Estados Unidos, sendo entendido como um relato de viagem ou um atlas literário butoriano (ZICA, 2017), havendo, portanto, a ideia de narrador entrelaçada à imagem do próprio escritor, em *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), vê-se Calle-Gruber como personagem central da narrativa, ao lado do escritor. Ela é hóspede de Butor em sua residência, sua convidada, representando a si mesma e não sendo representada pelo olhar do escritor, como ocorre na obra *Mobile* (2007 [1962]) para a representação do feminino:

Figura 4: Calle-Gruber hospedada na casa de Butor [16:29]

Fonte: Filme *Michel Butor Mobile* (2001)

É através da presença de Calle-Gruber, fundamental para a constituição de *Michel Butor Mobile* (COULIBEUF, 2001), que se dará esse estudo fílmico representativo de Butor. Sem ela, a obra cinematográfica não acontece. É graças a ela, inclusive, a direção das obras completas do escritor com ele ainda vivo e a recente publicação do primeiro volume dos *Cahiers Butor* (CALLE-GRUBER, 2019), três anos após a morte de Butor. Pela voz de Mireille Calle-Gruber é que a transposição para o cinema da obra do escritor é apresentada ao espectador, de forma atualizada. A mulher já não mais ocupa a sombra do homem: ela é quem o interroga e o questiona sobre seu trabalho e sobre sua identidade. Calle-Gruber resgata, por fim, a representação do feminino vinculada à imagem do homem, tão presente nas representações do feminino que o escritor identificou no momento de sua visita aos Estados Unidos. A partir dessa produção cinematográfica de Coulifeuf (2001), vê-se um novo sentido para a obra do escritor, transpondo a escrita experimental butoriana não apenas para o cinema, mas para uma nova representação do feminino, condizente com o século XXI.

REFERÊNCIAS:

AMARAL DA SILVA, B. *De deusas a bruxas*: um estudo introdutório sobre a relação (conturbada) entre mulheres e religião ao longo da história. Curitiba: Brazil Publishing, 2019.

BUTOR, M. *Pensées à voix haute*. Vincennes: Frémeaux, 2017. 1 audiolivro e 1 CD-ROM.

BUTOR, M. Mobile [1962]. In: BUTOR, M. *Œuvres complètes de Michel Butor – Le génie du lieu 1*. v. 5. Paris: La Différence, 2008. p. 111-419.

BUTOR, M. Le livre comme objet. In: BUTOR, M. *Œuvres complètes de Michel Butor – Repértoire I*. v. 2. Paris: La Différence, 2006. p.450-466.

BUTOR, M. *La modification*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.

CALLE-GRUBER, M. *Cahiers Butor 1*: Compagnonnages de Michel Butor. Hermann, 2019.

COULIBEUF, P. *Michel Butor Mobile*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 2001. 1 DVD (61min.).

DINIZ, T. Intermidialidade.*Rumores*, v. 12, n. 24, p. 41-60, 20 dez. 2018.

KOYANO, A.L.S. A co-construção da imagem de Michel Butor: argumentação em entrevistas literárias. *Filologia e Linguística Portuguesa*, v. 21, n. 1, p. 115-138, 2019a. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/flp/article/view/152711.

KOYANO, A.L.S. A escrita do pensamento de Michel Butor: entre os repertórios e o móbile. *Manuscrítica*, v. 1, n. 39, p. 40-57, 2019b. Disponível em: http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/3389.

LEIRIS, M. Le réalisme mythologique de Michel Butor. In: BUTOR, M. *La Modification*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

PRADO, D.S. *A recepção do 'novo romance' no 'Suplemento literário' do jornal O Estado de São Paulo* [dissertação]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; 2006.

ROBERT, P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. [CD-ROM] deuxième édition. Paris: Dictionnaires Le Robert/Sejer, 2009.

YANOSHEVSKY, G. L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours? *Argumentation & Analyse du Discours*, n. 12, não paginado, 2014. Disponível em: http://aad.revues.org/1726.

ZICA, G. A escrita experimental de Michel Butor. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, maio-ago. p. 136-157, 2017.

O grotesco feminino em *Wise blood* (1952), de Flannery O'Connor

BARCALA, Débora (UNESP – FCL/Assis)

O grotesco é, em si, um conceito bastante complexo e carente de definições unânimes. Inicialmente usado para denominar a arte ornamental descoberta em escavações de um templo romano na Itália, o termo 'grotesco' foi mudando de significado com o passar do tempo. Se no início fazia referência à arte que misturava os domínios animal, vegetal e humano, no Renascimento e na época romântica passou a ser sinônimo do que é estranho e de mau-gosto. No Romantismo houve ainda uma tentativa de resgate do termo, associando-o ao feio, ao horror e ao cômico, em oposição à estética do belo ou do sublime.

Victor Hugo (s/d, p. 33) chega mesmo a defender que o grotesco é que aproxima a literatura do real e que o "belo tem somente um tipo; o feio tem mil". O belo seria então uma forma simples, simétrica, harmônica e, portanto, um conjunto completo e restrito; "o que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos." (HUGO, s/d, p. 33).

Bakhtin (2013) também acredita que o grotesco é aquilo que harmoniza com o cosmos e não com o homem, simplesmente. Analisando a arte da Idade Média e do Renascimento, com base nas festas populares e no carnaval, Bakhtin chega à conclusão de que o corpo representado pelo grotesco é aberto, isto é, ele se comunica com o cosmos e está em harmonia com ele. Neste sentido, o corpo é compreendido como universal e incompleto. O corpo estaria sempre em processo entre o nascimento e a morte (momentos máximos de conexão com a terra) e é, por isso, inacabado e oposto à estética clássica, que pregava o corpo fechado, acabado e separado do mundo. Portanto, o grotesco está sempre ligado ao baixo material e corporal, ao terreno, ao plano concreto da realidade.

A opinião de Bakhtin sobre o grotesco é bastante semelhante à de O'Connor sobre a ficção. Para ela, "os materiais do escritor de ficção são os mais humildes"[1] (O'CONNOR, 1970, p. 68, tradução minha). Flannery O'Connor era avessa a abstrações e simbolismos desnecessários: "O começo do conhecimento humano é pelos sentidos e o escritor de ficção

1 *"the materials of the fiction writer are the humblest"* (O'CONNOR, 1970, p. 68).

começa onde começa a percepção humana. Ele apela pelos sentidos e não se pode apelar pelos sentidos com abstrações"[2] (O'CONNOR, 1970, p. 67, tradução minha).

Em *"The nature and aim of fiction"*, O'Connor critica o 'espírito moderno' que retoma a concepção maniqueísta de separar espírito e matéria. Os maniqueístas, afirma ela, "buscavam o espírito puro e tentavam alcançar o infinito diretamente, sem nenhuma mediação da matéria"[3] (O'CONNOR, 1970, p. 68, tradução minha). Esse tipo de pensamento, para a autora, é o que dificulta a escrita de ficção no mundo moderno, pois, para ela, a ficção é uma arte de encarnação, isto é, uma arte que materializa, torna concreto.

Para Di Renzo (1993), o grotesco remonta às gárgulas das catedrais góticas e medievais e tem o mesmo papel que elas: promover a drenagem. Assim, as gárgulas

> [...] são literalmente trombas d'água cujas bocas sorridentes vomitam esgoto e água da chuva. [...] É uma reafirmação feroz de tudo o que a cultura nega, um escoamento daqueles sentimentos, ideias e imagens que ela censura e bane para fazer com que a vida se conforme a um padrão seguro, previsível. O grotesco é transgressivo. Cruza fronteiras, ignora limites e transborda margens (DI RENZO, 1993, p. 5).

A arte grotesca, portanto, expressa o reprimido. É o transbordamento de tudo aquilo que a cultura oficial procura negar, reprimir, abafar. De acordo com Freud (2006), o que nos causa estranheza é o sentimento reprimido que retorna. Logo, faz sentido acreditar que o grotesco causa estranheza porque remexe nas feridas e no lado escuso que a sociedade preferiria ignorar.

Aplicando esta ideia ao contexto da escrita feminina produzida no sul dos Estados Unidos, Yaeger (2000, p. 10) questiona: "como escrever uma história que todos sabem, mas os brancos raramente escutam? Como falar uma história quando sua língua foi cortada? O grotesco oferece uma resposta. Oferece uma figura de linguagem com o volume aumentado." De acordo com a autora, a maioria das escritoras da região, brancas e negras, optou pelo uso do grotesco em sua literatura porque queria representar as incongruências de um mundo em crise e mutação. O sul dos Estados Unidos passava, no fim do século XIX e em todo o século XX, por um momento de transformação econômica e social, com a derrota na Guerra da

2 *"The beginning of human knowledge is through the senses, and the fiction writer begins where human perception begins. He appeals through the senses, and you cannot appeal to the senses with abstractions"* (O'CONNOR, 1970, p. 67).

3 *"sought pure spirit and tried to approach the infinite directly without any mediation of matter"* (O'CONNOR, 1970, p. 68).

Secessão, a libertação dos escravos e os movimentos por direitos civis. A região estava em turbulência e, em uma cultura em crise,

> incapaz de lidar com as mudanças no campo da vida cotidiana – a crescente demanda (dos anos trinta aos noventa) por igualdade afro-americana, por maior acesso à educação, cidadania, e recursos econômicos – a mudança explode abruptamente, via imagens de corpos monstruosos, absurdos (YAEGER, 2000, p. 4).

Associando o grotesco ao feminino, Russo (2000, p.13) argumenta que a própria palavra grotesco remonta à caverna e, como "metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso". Essa associação pode sugerir uma representação positiva da feminilidade, mas é preciso ter cuidado com associações entre o corpo feminino naturalizado e os elementos primordiais, naturais, pois se corre o risco de resvalar na misoginia e no essencialismo.

É mais interessante pensar no grotesco como aquilo que foge à regra e, como o padrão na sociedade ocidental tende a ser masculino, o feminino já é mais associado ao grotesco por estar fora da regra. Há ainda certos padrões de comportamento esperados das mulheres pela sociedade patriarcal, e desrespeitar estes padrões, isto é, ser grotesca, implica sérios riscos para as mulheres.

De acordo com Bakhtin, o traço fundamental do realismo grotesco é o rebaixamento, "isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 2013, p.17). Ele afirma ainda que o rebaixamento é o "princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal" (BAKHTIN, 2013, p. 325). Di Renzo (1993) e Gentry (1986) concordam com Bakhtin neste sentido. Di Renzo (1993, p. 5) afirma, sobre o grotesco, que "sua técnica principal é a degradação". Já Gentry (1986) defende que

> a noção de degradação, de descida de um nível mais alto para um mais baixo, separa o 'grotesco' [...] de termos relacionados como 'absurdo' ou 'bizarro', porque o grotesco sempre depende de uma atração aos ideais de que o grotesco declina.[4] (GENTRY, 1986, p. 10, tradução nossa)

4 *"The notion of degradation, of descent from a higher to a lower grade, separates the 'grotesque' [...] from related terms such as 'absurd' or 'bizarre', for the grotesque always depends upon an attraction to the ideals that the grotesque declines from."* (GENTRY, 1986, p. 10).

De acordo com Gentry (1986), o grotesco pode ser entendido como uma degradação, ou rebaixamento de um ideal, embora mantenha sempre uma relação com este mesmo ideal. O grotesco pode ser percebido nas ações das personagens que enxergam a si mesmas como degradadas. Embora o enfoque do estudo de Gentry seja no grotesco religioso, "sua definição pode ser entendida como pertencente à degradação de qualquer ideal social ou cultural" (CARUSO, 2001, p. 12, tradução nossa).

Como veremos, as mulheres de O'Connor em *Wise Blood* são os agentes do rebaixamento do protagonista masculino, representando os ideais dos quais ele se sente rebaixado, além de serem, elas mesmas, grotescas, no sentido de não alcançarem o ideal de mulher sulista. Conforme afirma Verderame (2000, p. 149, tradução nossa), "suas formas pouco atraentes e carnudas excedem os limites socialmente aceitáveis de feminilidade e graça, particularmente os da *southern belle* tradicional. Ao contrário, seus corpos grotescos forçam-nas a viver em casa e colocam-nas às margens da sociedade".

Wise blood **(1952)**

Mary Flannery O'Connor foi uma escritora estadunidense que nasceu em Savannah, no estado da Geórgia, em 1925 e faleceu em Milledgeville, também na Geórgia, em 1964. *Wise blood* foi seu primeiro livro publicado, em 1952, depois de muitas reescritas desde os tempos da pós-graduação. Com ele, O'Connor ganhou o prêmio Rinehart-Iowa Fiction Award para primeiros romances, em 1947, porém, anos depois rompeu com a editora que deveria publicá-lo, pois queria dar outros rumos a sua obra. Quando estava terminando de escrever *Wise blood*, O'Connor estava morando na casa de Robert Giroux, em Nova Iorque, que havia feito uma tradução recente de Édipo Rei, na qual a autora encontrou inspiração para seu protagonista Hazel Motes.

Wise blood conta com apenas uma tradução de Roberto O'Shea, publicada no Brasil em 1990 pela Editora Siciliano e republicada pela Arx, anos depois. Com o fechamento das duas editoras, a obra caiu no esquecimento e só pode ser encontrada em sebos, com grande dificuldade. O romance narra a história de Hazel Motes, um rapaz que retorna da guerra (o texto não nos informa qual, porém inferimos tratar-se da Segunda Guerra) após ser ferido e não pode permanecer na casa de sua infância como gostaria, pois sua cidade natal, Eastrod, está praticamente abandonada. Seu avô e sua mãe morreram e a personagem, sozinha no mundo, toma um trem e decide mudar-se para uma cidade grande no Tennessee chamada

Taulkinham. Hazel logo percebe que também está sozinho em Taulkinham, pois os valores da cidade grande são diferentes dos seus. Ele tem dificuldade em entender até mesmo como funcionam os semáforos.

Na cidade grande, Hazel decide provar para si mesmo que não carrega mais as crenças religiosas que lhe foram ensinadas pelo avô e pela mãe, dizendo que não acredita em pecado, pois, para ele, se não há pecado, não há redenção e nem necessidade de Cristo. Para provar seu ponto, Hazel se envolve com Leora Watts, uma prostituta cujo nome descobre escrito em um banheiro público. Em seguida conhece Asa Hawks, um pregador cego que anda pelas ruas com sua neta Sabbath Lily, e torna-se obcecado em provar para Asa que ele não acredita em Cristo. Assim, Hazel compra um carro velho e decide fundar a Igreja Sem Cristo e sai pelas ruas em seu carro para pregar a não existência do pecado.

Seus ouvintes, no entanto, não compreendem sua mensagem e acreditam que ele deseja fundar a Igreja de Cristo Sem Cristo e que o novo jesus de que falava era literal. Enoch Emery e Sabbath Lily chegam a roubar uma pequena múmia de um museu para presenteá-lo com algo que seria o jesus de sua nova igreja. Insatisfeito com o resultado de suas tentativas, Hazel acaba assassinando um homeme que tentava se passar por ele para conquistar fiéis e dinheiro e decide ir embora da cidade; porém é interceptado por um policial que empurra seu carro num precipício e Hazel desiste de fugir de suas verdadeiras convicções religiosas.

Katherine Hemple Prown (2001), realizou um dos primeiros estudos detalhados sobre os manuscritos remanescentes de *Wise blood* que estão na Georgia College and State University e chegou à conclusão de que O'Connor havia mudado sua ideia inicial para o romance várias vezes, excluindo várias personagens femininas e diminuindo o destaque de outras. A partir disso, Prown afirma que a autora foi influenciada pelos críticos e literatos da época e adequou a narrativa para deixá-la ao gosto deles, calando sua voz 'feminina' e subversiva e se aliando aos padrões misóginos. Ela afirma ainda que:

> Mesmo que os contos de O'Connor endossem uma política misógina na qual as mulheres são representadas como vítimas de violência e humilhação, boa parte de sua ficção curta é pelo menos infundida com uma presença feminina forte e distinta. Por outro lado, seus dois romances, os quais ela considerava seus trabalhos mais importantes, lidam quase exclusivamente com poucos personagens masculinos.[5] (PROWN, 2001, p. 6, tradução nossa)

5 "*Even as O'Connor's stories endorse a misogynist politics wherein women are figured as victims of violence and humiliation, much of her short fiction is at least infused with a strong and distinct female presence. By contrast, her two novels, which she considered her most important works, are concerned almost exclusively with a few male characters"* (PROWN, 2001, p.6).

Ao ler *Wise blood* atentamente, no entanto, é possível perceber que, mesmo que as duas personagens principais sejam homens, a presença de personagens femininas é ostensiva, marcante e fundamental para o andamento da narrativa, diferentemente do que defende Prown. Já na abertura do romance, quando somos apresentados a Hazel Motes, conhecemos suas principais características a partir do olhar da senhora Hitchcock, que sentava de frente para ele no trem. A primeira página do romance é narrada a partir do ponto de vista dessa personagem, a primeira a falar em todo o romance:

> Mrs. Wally Bee Hitchcock, sentada de frente para Hazel, comentou que achava aquela hora do cair da tarde a mais bela do dia e perguntou-lhe se concordaria com ela. Era uma mulher gorda, com um vestido de gola e punhos cor-de-rosa e tinha pernas em formato de pêra que se projetavam para fora do assento sem contudo alcançar o piso do vagão[6] (O'CONNOR, 1990, p. 19).

A senhora Hitchcock desaparece após o capítulo 1, que é o único que se passa no trem a caminho da cidade, mas é muito significativo que o primeiro olhar que tenhamos sobre o protagonista da narrativa venha do ponto de vista dela. Além disso, a personagem é descrita de forma grotesca, evidenciando seu excesso corporal e suas características caricaturais. A compararação do formato das pernas da senhora Hitchcock com pêras também é grotesca, já que uma das características do grotesco é a ausência de limites entre os elementos humanos, animais e vegetais, indicando um corpo aberto para o cosmos e não fechado em si mesmo. A menção à gola e aos punhos cor-de-rosa do vestido nos indica a intenção da personagem em deixar aparente sua feminilidade e seu caráter respeitável, pois a cor rosa era culturalmente associada a características femininas, enquanto manter os punhos e a gola das roupas limpas indicava uma posição socioeconômica privilegiada, em oposição à classe trabalhadora mais baixa. As pernas curtas, por sua vez, que não conseguem tocar o solo, indicam que todo o esforço da personagem em se enquadrar no ideal de mulher sulista ainda era em vão, pois as pessoas ao seu redor a enxergavam mais como uma figura cômica do que como um padrão a ser seguido.

Talvez a presença mais marcante no romance seja a da mãe de Hazel Motes, que havia morrido quando este tinha apenas dezesseis anos, mas cuja influência permanece viva

6 *"Mrs. Wally Bee Hitchcock, who was facing Motes in the section, said that she thought the early evening like this was the prettiest time of day and she asked him if he didn't think so too. She was a fat woman with pink collars and cuffs and pear-shaped legs that slanted off the train seat and didn't reach the floor."* (O'CONNOR, 1988, p. 3).

em sua memória. Já no primeiro capítulo, quando Hazel adormece no trem, aparece a primeira menção a sua mãe:

> Os únicos objetos que trouxe consigo de Eastrod para o exército foram uma Bíblia de capa preta e um par de óculos com aro de metal prateado, ambos pertencentes a sua mãe. Hazel havia frequentado uma escola do interior, onde aprendera a ler e a escrever e, também, que era melhor abster-se de fazê-lo. A Bíblia era o único livro que lia, mesmo assim raramente, e as poucas vezes que o fazia, usava os óculos de sua mãe. Estes cansavam-lhe a vista a tal ponto, que, em pouco tempo, era obrigado a parar[7] (O'CONNOR, 1990, p. 30).

A menção aos óculos da mãe é importantíssima, pois Hazel está sempre lembrando do papel da mãe na construção de sua visão de mundo. Ela era uma pessoa bastante austera e religiosa, que criava os filhos para que fossem perfeitos cristãos, chegando a ser até mesmo violenta. A mãe representa o ideal moral e religioso do qual Hazel sente-se degradado.

O exemplo mais claro do sentimento de degradação de Hazel em relação aos ideais da mãe aparece logo nas primeiras páginas do romance, em que Hazel se recorda de uma ocasião de sua infância em que seguira o pai e uns homens mais velhos até uma feira, na qual havia diversas atrações, entre elas, uma barraca proibida para menores. Depois de muito insistir com o guarda da barraca, Hazel convence-o a deixá-lo entrar e, lá dentro, vê uma mulher muito branca e nua, deitada para a contemplação dos homens. O pequeno Hazel fica muito impressionado com a visão e acredita ter cometido um pecado ao adentrar o recinto.

> Quando chegou em casa, encontrou sua mãe em pé, ao lado do tanque de lavar roupas. Ela o olhou fixamente. Só usava preto e seus vestidos eram mais compridos que os das outras mulheres. Lá estava ela, empertigada, olhando para ele. Hazel escondeu-se atrás de uma árvore, onde tentaria fugir do alcance de sua vista, mas, em poucos segundos, pôde sentir o seu olhar através da árvore. [...] Ela saiu de perto do tanque e veio em sua direção, segurando um pedaço de pau. E disse - o que você viu?
> - O que você viu? - ela disse
> - O que você viu? - ela disse, usando o mesmo tom de voz cada vez que repetia a pergunta. Deu-lhe nas pernas com o pau, mas era como se ele

7 *"The only things from Eastrod he took into the army with him were a black Bible and a pair of silver-rimmed spectacles that had belonged to his mother. He had gone to a country school where he had learned to read and write but that it was wiser not to; the Bible was the only book he read. He didn't read it often but when he did he wore his mother's glasses. They tired his eyes so that after a short time he was always obliged to stop."* (O'CONNOR, 1988, p. 12)

> fizesse parte da árvore. - Jesus morreu para te salvar - ela disse.[8] (O'CONNOR, 1990, p. 62)

No trecho acima, é possível perceber como a mãe transmite ao protagonista a concepção de que é possível pecar pelo olhar e de como qualquer coisa que se assemelhasse à sensualidade e ao corpo feminino deveria ser considerado pecaminoso, já que a mãe usa apenas vestidos compridos e escuros. O narrador faz questão de enfatizar que a maneira da mãe se portar e se vestir era diferente das outras mulheres, já que, da mulher sulista ideal, esperava-se simpatia e jovialidade, que se vestisse de forma delicada, nem 'coberta demais' e nem de forma 'vulgar'. A mãe, com sua postura rígida e austera, não seria considerada uma mulher agradável socialmente, o que também a torna degradada em relação ao padrão social e cultural de sua região e, portanto, grotesca.

O menino se esconde da mãe, sentindo culpa pelo que vira e é punido fisicamente por ela por algo que ela imagina que ele tenha visto. Hazel sente-se tão oprimido por este sentimento que, no dia seguinte, voluntariamente enche os sapatos de pedras e caminha por uma longa distância como forma de autopunição por ter entrado na barraca da feira. Assim, ler a Bíblia com os óculos da mãe, significa tentar aproximar-se do ideal dela. Depois que entra no exército e vai para a guerra, Hazel deixa de ler a Bíblia, mas ainda usa os óculos da mãe para recusar os convites dos colegas de ir ao bordel.

Tempos depois, ao chegar em Taulkinham, Hazel tenta abandonar os ensinamentos maternos e vai até a casa da personagem Leora Watts, cujo nome ele vê em uma pixação na porta do banheiro masculino de uma estação de trem. Diz a pixação que Leora tem "a cama mais amigável da cidade", isto é, trata-se de uma prostituta. Hazel segue para a casa de Leora com a intenção de provar, aos outros e a si mesmo, que ele não acredita em pecado e não vive pelos costumes de sua família. Leora é descrita como sendo praticamente o oposto da mãe de Hazel:

> Mrs. Watts estava só, recostada numa cama de ferro branca, cortando as unhas do pé com tesouras de costura. Era uma mulher corpulenta, de cabelo amarelado e pele branca que brilhava sob o efeito de uma substância

8 *"His mother was standing by the washpot in the yard, looking at him, when he got home. She wore black all the time and her dresses were longer than other women's. She was standing there straight, looking at him. He moved behind a tree and got out of her view, but in a few minutes, he could feel her watching him through the tree. [...] She left the washpot and came toward him with a stick. She said, 'What you seen?/'What you seen?' she said./ 'What you seen,' she said using the same voice all the time. She hit him across the legs with the stick, but he was like part of the tree. 'Jesus died to redeem you', she said."* (O'CONNOR, 1988, p. 35-36).

> cremosa. Usava uma camisa cor-de-rosa, a qual cairia melhor num corpo menor que o seu[9] (O'CONNOR, 1990, p. 38)

Ainda assim, Leora Watts também é degradada em relação aos ideais sulistas, em primeiro lugar por sua vida sexual e também por sua descrição física. Enquanto a mãe de Hazel era menos 'feminina' e convidativa do que dela se esperava, Leora é mais 'feminina' e convidativa do que o desejável para se enquadrar no padrão social. A representação de sua inadequação é o fato de cortar as unhas do pé com uma tesoura inapropriada para a pedicure, uma tesoura de costura, além de vestir uma camisa cor-de-rosa (cor que já aparecera na roupa da senhora Hitchcock) que era justa demais. Descrita como corpulenta, com a pele engordurada e com uma camisa pequena demais para seu tamanho, Leora é quase a encarnação do excesso corporal feminino; ela extrapola os padrões da *southern belle*.

Pela necessidade do protagonista de envolver-se com ela e provar-lhe que ele não é religioso, Leora Watts acaba exercendo o papel de uma dominadora substituta da mãe, conforme podemos observar no seguinte trecho: "Mrs. Watts olhou-o fixamente, com um leve ar de deboche. Então passou a mão pelo rosto de Hazel e apertou-lhe a bochecha maternalmente. - Olha aqui, filhinho, a mamãe não se incomoda que você não seja pastor"[10] (O'CONNOR, 1990, p. 39). Hazel transfere, então, todas as angústias que sentia em relação à mãe para a prostituta Leora Watts, passa a noite com ela e continua voltando por mais alguns dias depois disso. Essa relação evidencia ainda mais o caráter edipiano da relação do protagonista com sua mãe.

Ele também relaciona a religião com a sexualidade, rebaixando os ideais religiosos. O protagonista e a mãe vêem na religião cristã um meio de tornar o ser humano como um ser assexuado, em constante negação dos desejos sexuais considerados carnais e cujo simples reconhecimento já seria um pecado. Assim, a princípio, o envolvimento de Hazel com Leora (e posteriormente com Sabath Lilly), tem o objetivo de negar a religião cristã, e, em última instância, substituir a experiência espiritual e religiosa pela carnal e sexual. Hazel chega a afirmar: "- Eu não preciso de Jesus [...] Por que precisaria de Jesus? Eu tenho a madame Leora Watts"[11] (O'CONNOR, 1990, p. 56).

---

9 *"Mrs. Watts was sitting alone in a white iron bed, cutting her toenails with a large pair of scissors. She was a big woman with very yellow hair and white skin that glistened with a greasy preparation. She had a pink nightgown that would better have fit a smaller figure."* (O'CONNOR, 1988, p. 17).

10 *"Mrs. Watts eyed him steadily with only a slight smirk. Then she put her other hand under his face and tickled it in a motherly way. "That's ok, son," she said. "Momma don't mind if you ain't a preacher."* (O'CONNOR, 1988, p. 18).

11 *"I don't need Jesus," Haze said. "What do I need with Jesus? I got Leora Watts."* (O'CONNOR, 1988, p. 31).

Suas relações com outras mulheres, no entanto, acabam por reforçar a influência dos ensinamentos de sua mãe, ao invés de libertá-lo. No final da narrativa, Hazel volta a cometer autoflagelação, e, numa imagem muito simbólica, cega a si mesmo com uma mistura de água e cal.

> Algum tempo mais tarde, Hazel levantou-se e começou a caminhar de volta para a cidade. Levou três horas para chegar ao centro. Parou numa loja de ferragens para comprar um balde de alumínio e um saco de cal e, então, seguiu para casa, levando consigo o que comprara. Quando chegou na frente da residência, parou na calçada, abriu o saco de cal e encheu o balde até à metade com o pó. Em seguida, foi até uma bica próximo à escada da entrada, encheu d'água o resto do balde e começou a subir os degraus. A senhora estava sentada na varanda, embalando um gato. - O que o senhor vai fazer com isso, seu Motes?
> - Me cegar - ele disse e entrou na casa[12] (O'CONNOR, 1990, p. 176-177).

Hazel cega a si mesmo, como Asa Hawks, o pregador por quem era obcecado, dizia ter feito, e passa a viver uma vida de penitências físicas como forma de expiar seus pecados, pois assim como Édipo, Hazel tinha uma relação complicada com a mãe e o avô. Sobre a simbologia dos olhos, Bakhtin (2013, p. 276-277) afirma que:

> Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras animais ou de coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos arregalados [...] pois interessa-se por tudo o que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma tensão puramente corporal.

No entanto, apesar de Bakhtin considerar que os olhos são apenas representativos da vida interior individual da personagem, Freud chama a atenção para a relação substitutiva entre os olhos e o falo. Por meio da análise das fantasias e dos sonhos, e em particular pela

12 *"After a while Haze got up and started walking back to town. It took him three hours to get inside the city again. He stopped at a supply store and bought a tin bucket and a sack of quicklime and then he went on to where he lived, carrying these. When he reached the house, he stopped outside on the sidewalk and opened the sack of lime and poured the bucket half full of it. Then he went to a water spigot by the front steps and filled up the rest of the bucket with water and started up the steps. His landlady was sitting on the porch, rocking a cat. 'What you going to do with that, Mr. Motes?' she asked./ 'Blind myself,' he said and went on in the house."* (O'CONNOR, 1988, p. 119)

análise do castigo autoinflingido de Édipo, o psicanalista pôde concluir que o medo de ficar cego é um substituto do medo da castração. Assim, mesmo pela argumentação de Bakhtin, podemos ver que a castração figurada de Hazel é um ato grotesco de rejeição da comunicação de seu corpo individual com o mundo exterior. Seus olhos eram o que mantinha seu corpo aberto para a realidade do mundo e para as possibilidades do pecado. Ao cegar-se, a personagem põe fim a essa relação, fechando-se em si mesma e voltando-se mais para a individualidade e o isolamento do que para a comunidade e a comunhão que acredita já não existir nesse mundo moderno pós-guerra.

Conclusões

As mulheres de O'Connor, especialmente seus corpos, são o espaço de risco e abjeção de que falava Russo (2000) ao teorizar sobre o grotesco feminino. A sociedade patriarcal as enxerga como risco e como o 'estranho' que nada mais é do que algo familiar que é reprimido e retorna causando medo e espanto, conforme explica Freud (2006). A cultura dominante ocidental reprime e condena o feminino e, quando alguma mulher extrapola os padrões, causa medo e estranheza nas pessoas, tornando-se grotesca e abjeta.

De acordo com Wilson (2004, p. 96), uma "das principais maneiras com que a ficção de O'Connor demonstra uma falta de fé na ordem patriarcal é por meio de seu desfile de personagens excêntricas e não conformistas". Neste desfile figuram desde radicais religiosos a mulheres que não desejam ter filhos, de meninas andróginas a senhoras casadas controladoras, de aberrações a portadores de deficiência. A maioria das personagens de O'Connor é composta por desajustados sociais.

Ao focalizar em tais personagens que estão às margens do padrão, "as histórias de O'Connor revelam os parâmetros limitadores de sua região e época, bem como do patriarcado em geral" (WILSON, 2004, p. 96). Segundo Giannone (1996, p. 74), todas as personagens de O'Connor "estão fora da circunferência da definição da sociedade americana de mulheres, homens e crianças aceitáveis, e nenhuma deseja adentrá-la".

Dessa forma, podemos ver que, apesar de não serem as protagonistas do romance, as personagens femininas não foram apagadas de *Wise blood*, como alguns críticos afirmam. O narrador, apesar de ser em terceira pessoa, muitas vezes se identifica com o ponto de vista do protagonista Hazel. Assim, temos conhecimento das características das personagens femininas (particularmente de sua mãe) especialmente através das memórias que ele tenta reprimir,

porém que retornam a ele de forma grotesca. Portanto, a ausência da mãe e sua substituição pela figura de Leora Watts são definitivas para a trajetória do protagonista, como o próprio fato de Flannery O'Connor ter dedicado o romance à sua mãe Regina O'Connor já evidencia.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 8. ed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

CARUSO, T. *Feminism and Flannery O'Connor*: a study of the feminine grotesque. Indiana University of Pennsylvania. 2001.

CARUSO, T. *On the subject of the feminist business*: re-reading Flannery O'Connor. Nova York: Peter Lang, 2004.

Di RENZO, A. *American Gargoyles*: Flannery O'Connor and the medieval grotesque. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

FREUD, S. O "estranho". In: FREUD, S. *Edição stardard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Tradução Jayme Salomão [et al.]. vol 17. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 235-269.

GENTRY, M. B. The cycle of the grotesque. In: GENTRY, M. B. *Flannery O'Connor's religion of the grotesque*. Jackson; Londres: University Press of Mississippi, 1986, p. 64-76.

GIANNONE, R. Displacing gender: Flannery O'Connor's view from the woods. In: RATH, S. P.; SHAW, M. (Org.). *Flannery O'Connor*: new perspectives. Athens and London: University of Georgia Press, 1996, p. 73-95.

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime*: Tradução do "Prefácio de Cromwell". Tradução Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s/d.

KAYSER, W. *O Grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

O'CONNOR, F. *Mystery and manners.* New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

O'CONNOR, F. *Sangue sábio*. Trad: Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1990.

O'CONNOR, F. Wise blood. In: O'CONNOR, F. *Collected works*. Nova York: The Library of America, 1988. pp. 1-132.

PROWN, K. H. *Revising Flannery O'Connor*: southern literary culture and the problem of female authorship. Charlottesville; Londres: The University of Virginia Press, 2001.

RUSSO, M. *O grotesco feminino:* risco, excesso e modernidade. Tradução Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WILSON, N. Misfit bodies and errant gender: the corporeal feminism of Flannery O'Connor. In: CARUSO, T (Org.). *"On the subject of the feminist business"*: re-reading Flannery O'Connor. New York, NY: Peter Lang, 2004, p. 94-119.

YAEGER, P. *Dirt and desire*: reconstructing southern women's writing, 1930-1990. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Literatura juvenil de temática LGBT premiada: uma leitura de *Estamos bem*, de Nina LaCour[1]

ROCHA, Guilherme Magri da (UNESP – FCL/Assis)
RAPUCCI, Cleide Antonia (UNESP – FCL/Assis)

Introdução

Esta contribuição tem como objetivo apresentar uma possibilidade de leitura do romance *We are okay* [Estamos bem] (2017), da escritora estadunidense Nina LaCour (19--). Trata-se de uma narrativa de temática LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais) vencedora do Michael Printz Award, que a reconheceu como obra juvenil de excelência. Nele, Marin, a protagonista, se coloca em um estado de inércia e de isolamento físico e mental de seu passado recente, marcado pelo suicídio do avô, com quem morou depois da morte da mãe, quando ela tinha apenas três anos. Para a consecução de nosso objetivo, elegemos como aporte teórico questões concernentes à análise de literatura para crianças e jovens a partir do viés da crítica feminista (PAUL, 1997) e dos elementos em comum que caracterizam as narrativas protagonizadas por personagens órfãos (KIMBALL, 1999). Justifica-se este estudo porque, no Brasil, a bibliografia referente ao estudo das narrativas juvenis de temática LGBT ainda é bastante tímida.

Literatura juvenil e instâncias de legitimação

Embora a literatura infantil conte com quase 70 premiações exclusivas para legitimar seus trabalhos nos Estados Unidos da América, a juvenil conta com apenas 11 condecorações no país. Dessas, quatro são concedidas pela *Young Adult Library Services Association* (YALSA), divisão da *American Library Association* (ALA). Essa seção tem como propósito "apoiar a equipe de bibliotecas na redução dos problemas enfrentados pelos adolescentes, colocando-os, especialmente aqueles com maiores necessidades, no caminho de uma vida bem-sucedida e satisfatória[2]" (About YALSA, s/d, tradução nossa).

[1] Outra versão deste mesmo trabalho foi aceita para publicação e fará parte do 26º volume da *Miscelânea*: Revista de Literatura e Vida Social.

[2] "*Support library staff in alleviating the challenges teens face, and in putting all teens – especially those with the greatest needs – on the path to successful and fulfilling lives*". (About YALSA, s/d).

Em entrevista concedida ao *Salt Lake City Weekly* (2015), Brooke Young, membro do comitê *Best Fiction for Young Adults*, afirmou que o *Michael L. Printz Award* foi criado como contraponto à *Newbery Medal*, uma das principais premiações de livros infantis. Por isso, é laureado o texto que melhor demonstra excelência na literatura juvenil. Contudo, não há um consenso entre essa comissão a respeito da definição do termo. Young (2015, n.p., tradução nossa), por exemplo, entende que são excelentes os "livros que têm uma trama bem desenvolvida [...] [e contém] emoções críveis. É muito difícil para alguns escritores mostrarem emoções e criarem personagens que realmente sintam as coisas"[3]. Para o comitê organizador, considera-se adolescente o leitor entre 12 a 18 anos. Além desse prêmio, a YALSA também concede o *Margaret A. Edwards Award*, iniciado em 1988; *Alex Awards* (1998); e *William C. Morris Award* (2009).

Apesar de ser uma premiação bastante recente, seus reflexos podem ser percebidos em publicações ao redor do mundo, inclusive, no Brasil. *O portal*, de Laura Ruby (Galera Record, 2017); *A ilha das sete luas*, de Marcus Sedgwick (Novo Século, 2016); e *Quando tudo volta*, de John Corey Whaley (Novo Conceito, 2014), são exemplos de vencedores do prêmio cuja edição brasileira faz menção a ele na capa do volume. A impressão do símbolo tem como objetivo atestar sua qualidade literária. Em evento anual, o *Michael L. Printz Award* concede o prêmio a apenas um livro, mas faz menção honrosa até outros quatro. Referências à premiação são feitas, também, em suas edições estadunidenses. As edições dos vencedores - *In darkness* (que venceu em 2013); *Midwinterblood* (2014); *Bone gap* (2016) e *We are okay* (2018), por exemplo - também apresentam o selo circular dourado, símbolo da premiação, na capa. Nele, se lê: *Michael L. Printz Award for Excellence in Young Adult Literature*. O mesmo acontece em livros como *A heart in a body in the world* e *I, Claudia*, que foram homenageados em 2018. Como os livros, embora finalistas, não foram vencedores, o selo dourado é apresentado na cor prata.

O vencedor de 2018, *We are okay*, de Nina LaCour (n. 19--), foi traduzido por Regiane Winarski como *Estamos bem* e publicado pela Plataforma 21, selo jovem da V&R Editoras, no mesmo ano de sua primeira edição estadunidense, 2017. A edição brasileira manteve o trabalho gráfico da original, publicada pela editora *Dutton Books for Young Readers*, que é vinculada à *Penguin Young Readers*. Outros textos dessa mesma escritora foram publicados no Brasil. É o caso do romance *À primeira vista* (2017), escrito em parceria

[3] "*Books that are well-plotted* [...] [*and contains*] *believable emotions. It's really hard for some writers to show emotions, and to have characters feel things*". (YOUNG, 2015, n.p.).

com David Levithan (1972)[4], publicado pela editora Galera Record, bem como o conto "O fim do amor", do livro *Aconteceu naquele verão* - doze histórias de amor, organizado por Stephanie Perkins (19--) e publicado pela Intrínseca, em 2017. A escritora estreou na ficção com *Hold still* (2009), ainda sem tradução.

Encontramos poucas informações sobre LaCour. Sabe-se que nasceu em East Bay, São Francisco, graduou-se na Universidade Estadual de São Francisco e fez Mestrado em Escrita Criativa no Mills College. *Hold still*, acima mencionado, teve sua primeira versão apresentada como parte dos requisitos para receber a titulação. Mais tarde, o romance ganharia menção honrosa via *William C. Morris Awards*, prêmio concedido pela ALA. Professora universitária, LaCour afirmou, em entrevista ao site *Popjustice* (KNORP, 2018, n.p., tradução nossa), que seu interesse, ao escrever romances juvenis, está "em todas as maneiras diferentes pelas quais nos conectamos uns aos outros como pessoas. Às vezes isso envolve romance, e às vezes não"[5]. Homossexual, a escritora afirma que representação e respeito são chaves quando se quer escrever conteúdo *queer*. O termo, para ela, significa "ser autêntico e estar confortável com quem eu sou" (KNORP, 2018, n.p., tradução nossa,)[6]. Ademais, a escritora afirma que todos têm o direito de se verem representados na mídia que consomem. Nessa mesma entrevista, ela afirma que há um grande público leitor LGBT 'faminto' por histórias que simbolizam representatividade e que o autor que quiser se aventurar nesse espaço não será relegado às últimas prateleiras das livrarias.

Para análise, optou-se por selecionar *Estamos bem* (2017), romance de temática LGBT. Nele, Marin foge de São Francisco, Califórnia e vai para Nova Iorque semanas antes da chegada dos demais calouros. Isso porque ela não consegue lidar com o recente suicídio de seu avô, com quem passou a morar depois da morte de sua mãe, quando ela tinha apenas três anos. Assim como, mesmo anos depois da perda da mãe, ela ainda buscava alguma conexão com a figura materna, o luto de seu avô pela morte da filha culmina no desenvolvimento de uma doença mental, que supostamente o leva ao suicídio. Esse personagem cria uma espécie de museu com os pertences de sua filha, ao qual a protagonista só tem acesso depois da morte dele. A dor é tanta, que ela parte para Nova Iorque apenas com seu cartão de crédito, celular e documentos, colocando-se em estado de isolamento mental e espacial de si e daqueles que faziam parte de seu cotidiano. Isso inclui a exclusão de Mabel, com quem ela tinha começado

[4] Conhecido por seus personagens homossexuais marcantes, tem diversos livros publicados no Brasil. *Dois garotos se beijando*, de sua autoria, integra a caixa Kit Gay (2019), montado pela editora Galera.

[5] "*In all of the different ways that we connect to one another as people. Sometimes that involves romance, and sometimes not*". (KNORP, 2018, n.p.).

[6] "*Being authentic and being comfortable in who I am*". (KNORP, 2018, n.p.).

um relacionamento amoroso. Para Coats (2017, p. 221, tradução nossa), que resenha o livro na *Bulletin of the Center for Children's Books*, "o desejo de Marin por um amor mais intenso, mesmo ela tendo se estabelecido no calor morno de seu avô durante toda sua vida, é comovente, e os leitores interessados na psicologia da solidão e no luto não resolvido transmitidos numa prosa linda e transparente podem apreciar [o romance]"[7].

Estudos de gênero e literatura juvenil: possibilidades

Dados extraídos do Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) nos mostram que nunca houve uma tese, defendida no Brasil, que se debruçasse sobre os diálogos entre literatura para crianças e jovens e gênero. A busca por artigos em língua portuguesa em periódicos revisados por pares no Portal de Periódicos da mesma CAPES também apresentou poucos resultados. Ademais, há apenas um livro cuja tônica está nas relações entre literatura infantil e gênero: *Estudos de gênero e literatura para Jovens*: um diálogo pertinente (2015), organizado por Cecil Jeanine Albert Zinani e Diógenes Buenos Aires de Carvalho, publicado pela Editora da Universidade de Caxias do Sul. Contudo, a maioria dos autores do volume não se identifica como alguém que estuda gênero. Por isso, grande parte dos capítulos não lança mão de obras de referência dos estudos de gênero para proceder à análise literária. Ademais, trata-se de um aparato, quando destinado aos estudos da literatura infantil e juvenil, ainda bem recente e escasso.

Podemos encontrar muito mais material a esse respeito ao longo da trajetória dos estudos anglo-americanos de literatura infantil. Isso porque, no final dos anos 1970, a ascensão do feminismo e da literatura infantil como disciplina formal são concomitantes. Zipes et. al. (2005) trazem livros básicos para os estudos de gênero e literatura infantojuvenil em diferentes vertentes. Por exemplo, o pesquisador que quiser estudar tal relação numa perspectiva histórica, deve buscar *Disciplines of virtue*: *girls' culture in the eighteenth and nineteenth centuries* (1995), de Lynne Vallone. Já a influência dos estudos de gênero na literatura infantil é discutida em *What Katy read: feminist re-readings of "classic" stories for girls* (1995), de Shirley Foster e Judy Simons.

[7] "*Marin's yearning for a deeper love even as she has settled all her life for her grandfather's tepid warmth is poignant, and readers interested in the psychology of loneliness and unresolved grief rendered in lovely, gauzy prose may appreciate* [*the novel*]" (COATS, 2017, p. 221).

Embora ainda não tenha sido publicado no Brasil um livro ou artigo que se ocupe em discutir como a crítica feminista leria um livro para crianças e jovens de forma bastante didática, nos moldes dos capítulos que compõem *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas (2003), de Thomas Bonnici e Lúcia Zolin, o trabalho realizado por João Luís Ceccantini (2000) aponta uma maneira de se ler e discutir o livro juvenil. Em sua tese de doutorado, intitulada *Uma estética da formação*: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997), o pesquisador apresenta uma grade, cujo propósito é compilar objetivamente os dados das 27 obras literárias que formam o corpus de sua pesquisa. Essa grade tem dois objetivos: i) a apresentação de um método de análise e descrição das narrativas; ii) a possibilidade de aproveitamento futuro dos dados disponibilizados nessas análises e descrições. Trata-se, portanto, de um instrumento sistemático de coleta de dados, cuja especificidade visa bloquear o desencadeamento de generalizações impressionistas.

Essa grade possui 26 itens: obra; ano da primeira edição; gênero; resumo da ficção; organização da narrativa; final da narrativa; personagens principais; personagens secundárias; tempo histórico; duração da ação; espaço macro; espaço micro; voz; foco narrativo; linguagem; temática central; temas complementares; família; escola; tematização dos atos de ler e escrever literatura; ilustrações; outros; comentário crítico; classificação; faixa escolar; e prêmios recebidos. A recomendação é que cada um desses itens seja completado objetivamente. Caso haja a necessidade de uma análise mais profunda de alguns desses aspectos, deve-se utilizar o espaço destinado aos comentários críticos. Há recomendação de leitura para cada um dos tópicos referentes aos aspectos da narrativa. Dois exemplos: se existe a necessidade de se debruçar sobre a organização da narrativa, o texto "Reflexões sobre o romance moderno", de Anatol Rosenfeld, é apontado como referência básica; se houver a necessidade de se estudar o espaço, os textos sugeridos são *Espaço e romance*, de Antonio Dimas e o capítulo "L'espace romanesque", do livro *Pour lire le roman*, de Jean-Pierre Goldenstein.

Em 1997, Lissa Paul publica *Reading otherways*, livro cuja origem está no questionamento de um aluno que, diante de uma análise literária feita pela professora, pergunta a ela sobre seu processo de raciocínio. A pesquisadora vê a teoria feminista como "parte de um conjunto de práticas discursivas que reformulam a maneira como lemos não apenas obras de literatura, mas também nosso passado, nosso presente e como imaginamos

nossos futuros"[8] (p. 15, tradução nossa). Assim, ao apresentar teorias distintas daquelas que tendem a discursos totalizadores, a crítica feminista se aproxima da desconstrução e da teoria pós-colonial. Então, para facilitar a leitura do texto literário, Paul lança mão de uma abordagem didática na perspectiva feminista, trazendo o gênero como categoria de análise. Para a consecução desse objetivo, ela faz uma série de doze perguntas, que nos auxiliam a analisar a obra numa perspectiva crítica feminista: i. De quem é a história? ii. Quem é o leitor? iii. Quando e onde a leitura foi feita? iv. Quem é identificado com nome? E quem não é? v. Quem está no topo? vi. Quem é punido? E quem é enaltecido? vii. Quem fala? E quem é silenciado? viii. Quem age? Quem responde? xix. Quem possui uma propriedade própria? Quem é dependente? xx. Quem observa? E quem é observado? xxi. Quem luta? E quem sofre? xxii. Como são determinados os sistemas de valor? Dessa lista de perguntas, pode-se observar a ênfase na construção da personagem. Na grade elaborada pelo professor Ceccantini, a teoria recomendada para esse aspecto da narrativa é composta pelos textos *Aspectos do romance*, de E.M. Forster, e *A personagem de ficção*, organizado por Antonio Candido.

Isto posto, resta-nos dizer que a opção pela metodologia de Paul é feita porque buscamos exemplificar uma possibilidade de leitura de literatura juvenil através dos aspectos que têm no gênero sua categoria de análise, tendo em vista a pouca bibliografia sobre o assunto e a necessidade de um guia nos mesmos moldes daquele elaborado pelo professor Ceccantini, que apresente um método de análise e possa, noutras pesquisas que abordem esse diálogo, ser reutilizado.

***Estamos bem*: uma leitura da jornada de Marin**

Em *Estamos bem*, Marin, a protagonista, narra sua própria história, que se passa num curto período de tempo: quatro dias; sendo que, em três deles, ela tem a companhia da mexicana Mabel. O livro é estruturado intercalando, em capítulos muito bem divididos, o intervalo de dias mencionado aos últimos meses da vida da garota, mais especificamente, de maio a setembro. A história se passa em dezembro desse mesmo ano, no alojamento da Universidade de Nova Iorque e seus arredores. Há diversas referências que nos permitem dizer que a trama se passa na década atual: *Twitter* (rede social), *Judge Judy* (programa de

[8] "*One of a cluster of discursive practices that reshaped the ways we read not only works of literature but also our past, our present, and the way we imagine our futures*". (PAUL, 1997, p.15).

televisão bastante popular nos Estados Unidos) e *Forever 21* (empresa de roupa varejista) são exemplos.

A primeira pergunta que faz Lissa Paul ao estudar histórias para crianças e jovens é: de quem é a história? Em *Estamos bem*, é de Marin. A narradora-personagem é californiana, mas, no momento da diegese, está em Nova Iorque. Lá, ela mora no dormitório da universidade em que estuda e onde pretende se formar em Letras ou Ciências Sociais. Ela ficaria sozinha entre dezembro e janeiro, no inverno, período em que os demais estudantes que ocupam o prédio viajaram. Eles foram "para as casas dos pais, para as lareiras estalando ou destinos tropicais onde vão posar de biquíni e gorro de Papai Noel e desejar um feliz Natal para os amigos" (LACOUR, 2017, p. 10).

Marin é órfã: sua mãe, surfista, "morreu no Laguna Honda Hospital, com um corte na cabeça e os pulmões cheios d'água" (LACOUR, 2017, p. 35), quando ela tinha apenas três anos. Seu pai, por sua vez, "era um viajante e estava de volta a algum lugar da Austrália antes mesmo do exame de gravidez" (LACOUR, 2017, p. 35). Por isso, ela passa a ser criada pelo avô que, como sua mãe, compartilha a paixão pelo surfe e, consequentemente, pelo mar. Contudo, esse personagem se suicida pouco antes da neta se mudar para Nova Iorque. Esse momento e seus desdobramentos fazem com que a protagonista coloque a si mesma num estado imposto de inércia e isolamento.

A figura do órfão é bastante familiar na literatura infantojuvenil, sobretudo entre os séculos XIX e o começo do século XX. Melanie A. Kimball (1999) analisou cinquenta contos populares de diferentes culturas e descobriu que, embora os detalhes das histórias de órfãos variem, elas apresentam elementos em comum, que foram adaptados e aplicados na ficção infantojuvenil. São eles: o personagem isolado; maus tratos; ajudantes humanos, animais e sobrenaturais; busca por algo ou alguém; obstáculos para o cumprimento da missão; punição daqueles que prejudicaram os órfãos; e, no final, a tendência é que o protagonista tenha uma recompensa feliz.

Isolamento é a palavra-chave quando pensamentos no lugar em que a protagonista de *Estamos bem* se colocou. Esse isolamento é, inclusive, múltiplo: tanto físico, quanto mental. Marin só consegue se conectar à mãe no fim de sua narrativa, quando aceita Ana, mãe biológica de Mabel, como sua figura materna. Ela tinha visto poucas fotos de sua mãe biológica, Claire, pois, ao longo de sua vida, não teve acesso a quase nada dela. Os surfistas, quando a veem e a reconhecem, presenteiam-na com conchas. Mesmo morando com o avô, são poucos os cômodos da casa que ambos compartilham. Reservado, ele mora nos fundos da

casa, lugar a que a protagonista não tem acesso: até o momento do desaparecimento dele, ela não conhecia nem a organização de seu quarto. A casa, então, torna-se um espaço de isolamento entre esses dois personagens, que lidam com a dor do luto: ela, que busca a todo momento uma possibilidade de encontro com a figura materna; ele, que escreve cartas para a própria filha, na tentativa de sentir sua presença. Para a neta, contudo, afirma estar trocando cartas com Birdie, sua suposta namorada, mas pede segredo: "Quem escreve duas cartas, recebe duas cartas" (LACOUR, 2017, p. 39), ele dizia. Certa vez, enviou a si mesmo o vestido verde que a filha usava, quando tinha seus vinte anos. Marin imaginava a namorada do avô "em uma cadeira na varanda, tomando chá gelado e escrevendo com caligrafia perfeita. Quando não estava escrevendo para ele, devia estar podando flores ou pintando paisagens em aquarela" (LACOUR, 2017, p. 58). A verdade é que a protagonista não tinha ideia de quem era a mulher. Podia, inclusive, ser uma avó excêntrica.

Para a surpresa da protagonista, o avô tinha guardado tudo da filha "como se fosse para um museu, em sacos plásticos e caixas com etiquetas, como camisas, calças e shorts, lingerie e roupa de banho, vestidos, sapatos. Trabalhos de escola, bilhetes e cartas, pôsteres e suvenires, livros e revistas" (LACOUR, 2017, p. 164). Além disso, havia diversas fotografias e Marin nunca teve contato com nada disso. Em vez disso, ela ia à praia e tentava se "lembrar do jeito como ela devia ficar na prancha, de como devia arrastá-la quando voltava para a areia, de como acenaria para [Marin] com a outra mão" (LACOUR, 2017, p. 153). Aliás, o avô tinha ritual parecido: Emily, amiga de Claire, conta a Marin que "ele tem vindo [ver o mar] com mais frequência [...] Eu não o via fazia tempo. Agora o vejo quase toda semana" (LACOUR, 2017, p. 64).

Por essa razão, embora a relação entre eles, tirado o luto da equação, tenha sido bastante amorosa, cria-se um isolamento espacial dentro da própria casa: o que impedia que Marin encontrasse sua mãe era a maneira como o avô, que desenvolve uma doença mental, lida com a sua própria dor. A raiva da protagonista, levando em conta todo esse contexto de suicídio e do que o avô escondia dela, culmina no adiantamento de sua ida para Nova Iorque, cidade onde se hospeda num hotel, "pior do que bolorento. Pior do que sujo" (LACOUR, 2017, p. 175), tendo levando consigo apenas o celular, o cartão de crédito e uma das recém-descobertas fotos de sua mãe. Esse estabelecimento "estava cheio de pessoas destruídas, incluindo [Marin]" (idem) e uma mulher que uivava. O avô torna-se fantasma e a personagem tem medo de vê-lo "sujo de sangue, fantasmagórico" (LACOUR, 2017, p. 176). O hotel

representa uma tentativa de isolamento de um passado que a persegue e que abriga os traumatizados.

Depois, já no dormitório, conhece Hannah, com quem divide quarto. Conforme os calouros chegam com seus pais, a protagonista se sente invisível, "a única pessoa solitária por lá" (LACOUR, 2017, p. 192). No começo do romance, Hannah, antes de sair de férias, pergunta a Marin se ela ficaria bem[9] e deixa com a amiga um livro de ensaios sobre a solidão. Para a protagonista, a amiga estava tentando salvá-la da possibilidade de ouvir o avô cantar quando houvesse silêncio (LACOUR, 2017, p. 09). Marin afirma que a colega de quarto está salvando-a: não fazendo perguntas, lendo sobre abelhas, botânica e evolução, emprestando roupas, guardando lugar no refeitório, com idas ao mercado, entre outros.

De sua análise de contos populares em que constam órfãos, Kimball (1999) observou que os protagonistas dessas histórias nunca estão completamente no comando de seu próprio destino. Na verdade, eles são auxiliados por ajudantes humanos ou sobrenaturais, que têm funções específicas e que, depois de cumpridas, tendem a desaparecer das narrativas. Eles podem ser irmãos, madrinhas, pais adotivos, animais, amigos, avós e/ou espíritos. Ao aparecer como salvadora e não prover nenhum obstáculo para Marin, Hannah enquadra-se como um desses ajudantes. Ela representa um dos poucos momentos do romance em que não se efetiva o isolamento: desde o começo, a protagonista tenta soar minimamente amigável com essa personagem. Em menor grau, essa interação amistosa também pode ser vista com a dona da loja de artesanato e com Tommy, o zelador. Contudo, em ambas, Marin teve um apoio crucial para o rompimento das barreiras de isolamento: a presença de Mabel.

Há uma simetria entre os nomes Marin e Mabel. Quem nos explica é a própria protagonista: "um M seguido de uma vogal, uma consoante, uma vogal e uma consoante [...] Devia significar alguma coisa. Como se um sentimento parecido tivesse sido compartilhado pelas nossas mães [...] Como se o destino já estivesse trabalhando" (LACOUR, 2017, p. 80). Mabel está indo para Nova Iorque e passará três dias com Marin. Apesar da distância física e emocional que a segunda criou entre si mesma e seu passado recente, o que inclui a amiga, Marin começa a perceber que é impossível se desvencilhar de sua própria vida. Mabel mesmo enviou-lhe uma diversidade de mensagens de texto desde que ela partiu, mas foi completamente ignorada. Há toda uma preparação para a chegada da amiga. A protagonista, inclusive, ensaia um sorriso no espelho e começa a trabalhar para criar um ambiente universitário naquele cômodo, cuja pouca cor pertence à Hannah. Para isso, precisa de fotos

[9] Ficar bem/estar bem ecoam o título do romance e são expressões repetidas ao longo de toda a narrativa.

suas e de celebridades, de recordações e provas de piadas internas. Marin tenta forjar tudo isso, mas se lembra de que Mabel a "conhece melhor do que qualquer outra pessoa no mundo" (LACOUR, 2017, p. 15).

Apesar da tensão sexual orquestrada por LaCour entre as personagens, não é explicitamente declarado que Marin e Mabel eram apaixonadas uma pela outra até dois terços do romance. Como a protagonista não responde as mensagens da amiga, esta decide seguir sua vida e, na faculdade, conhece Jacob, que faz literatura com ela e se torna seu namorado. No fim do romance, Mabel diz para a amiga que não têm nada sério com o menino, ainda que tenha dito que o amava, numa conversa telefônica. Marin não sabe se ainda a ama como antes, "mas a ach[a] linda do mesmo jeito" (LACOUR, 2017, p. 133). Depois, num momento de angústia, quando conta à amiga o que descobriu sobre seu avô, ela confessa a si mesma: "eu a amo, mas não posso voltar no tempo" (LACOUR, 2017, p. 157). Embora as duas já tivessem treinado beijar, o beijo sobre o qual Marin nos conta aconteceu de madrugada, na praia, enquanto as duas bebiam uísque: "o ar frio na minha pele não era nada em comparação ao calor do hálito dela" (LACOUR, 2017, p. 108), relembra a personagem, enquanto descreve brevemente a relação sexual que elas tiveram. Elas já se amavam e tornam-se ainda mais próximas. O avô compreensivo, diz que há diferentes tipos de amor: "às vezes, duas pessoas têm uma ligação tão profunda que faz um romance parecer coisa trivial" (LACOUR, 2017, p. 119). Ao isolar-se em Nova Iorque, depois do trauma vivido com a descoberta dos segredos de seu avô e da morte dele, Marin se isola, também, de Mabel.

Entre as lembranças compartilhadas entre as duas, está o hábito de leitura de Marin. Vários escritores e obras são citados ao longo de *Estamos bem*: quando se encontra sozinha no alojamento pela primeira vez, ela cai na cama "como um personagem de Oscar Wilde" (LACOUR, 2017, p. 09); ela se questiona se fantasmas, caso existam, eram maus como a governanta de *A outra volta do parafuso*, de Henry James, romance do qual sabe a primeira frase de cor: "Lembro-me de todo o início como uma sucessão de voos e quedas, uma pequena gangorra de palpitações boas e más" (LACOUR, 2017, p. 30). Quanto ao alojamento estudantil, Marin o caracteriza como "o tipo de lugar que a governanta de *A outra volta do parafuso* pensaria ser cheio de possibilidades fantasmagóricas" (LACOUR, 2017, p. 45). Também são mencionados Emerson, Sylvia Plath e Anne Sexton, duas escritoras que Marin lia para Mabel. Seu livro favorito é *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, que a prende "por sua magia e suas imagens, sua complexidade e sua amplitude"(LACOUR, 2017, p. 57). Entretanto, a obra mais citada no romance é *Jane Eyre*, protagonizada, também, por

uma órfã. Amante da literatura, ela gosta "de todas as possibilidades de interpretação" (LACOUR, 2017, p. 23). Contudo, resolve parar de ler, porque até mesmo as leituras a assombram: as histórias voltam e a assombram como fantasmas. "Jane também tinha ficado trancada em um quarto com fantasma", lembra (LACOUR, 2017, p. 128). Assim, cria-se outro isolamento.

O mar e, mais especificamente, a água, torna-se símbolo da busca e do isolamento de Marin. Ela mergulha na piscina do ginásio da faculdade toda manhã e tarde da noite. Trata-se de uma tentativa dela de se conectar ao seu passado, à sua mãe e ao seu avô. Contudo, "mergulhar é como cair no nada, não o choque gelado que sempre [conheceu]" (LACOUR, 2017, p. 21). Isso porque a piscina da faculdade está sempre em 26 graus. Ademais, a piscina retoma a estaticidade em que Marin se coloca ao passar pelo luto. Isso porque "não tem ondas frias o bastante para me deixarem dormente nem fortes o bastante para me puxaram para baixo" (idem). Isto é, a estaticidade não provoca desafios.

Sereias povoam o imaginário de Marin. A professora de literatura percebe a tentativa da jovem de metaforizar seus sentimentos numa redação em que ela escreve sobre uma garota criada por sereias, "que sentiam culpa por ter matado a mãe da menina, então contavam histórias sobre ela e as tornavam o mais real possível, mas sempre havia um vazio na garota que não conseguiam preencher" (LACOUR, 2017, p. 37). O mar tirou a mãe de Marin, mas os amigos dela toda vez que veem sua filha, a presenteiam com conchas. A própria personagem reconhece essa relação pouco tempo depois, quando afirma que a história pode ter vindo "de uma parte [dela] que queria saber mais, ou pelo menos ter lembranças reais em vez de sentimentos que podiam ser só invenção" (LACOUR, 2017, p. 39). Ademais, depois da noite que passa junto com Mabel, na praia, Marin afirma que os transeuntes podiam pensar que elas eram "criaturas da praia" (LACOUR, 2017, p. 109). Também, ao se lembrar da experiência do primeiro beijo, a protagonista afirma: "éramos milagrosas. Éramos criaturas da praia. Tínhamos tesouros nos bolsos e uma à outra na pele" (LACOUR, 2017, p. 111).

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), o que prevaleceu na imaginação tradicional foi o simbolismo da sereia como ligada à sedução mortal: sua beleza e a melodia de seu canto atraíam os marinheiros para serem devorados por elas, dentro do mar. Desse modo, elas "simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 814). Ademais, o nome Marin é uma variante do nome latino Marinus, que significa pertencente ao mar, marinho.

Kimball (1999) nos conta que as maneiras pelas quais os órfãos superam obstáculos nas histórias às vezes são relacionadas ao gênero. Nas histórias analisadas por ela, todos os sete órfãos que lançam mão da inteligência para superar seus obstáculos pertencem ao sexo masculino. Já nas histórias protagonizadas por meninas, essas personagens tendem a superar seus obstáculos através da demonstração de um comportamento virtuoso, em vez de sua esperteza. Além disso, as órfãs tendem a ser recompensadas, na narrativa, com o casamento. Já Nelson (2009) aponta que a heroína em mesmo contexto tende a ser representada como vítima, como é o caso de personagens como Rapunzel. Quando desprovida de seu parceiro natural, a personagem feminina espera pelo surgimento de um novo protetor. Por outro lado, o herói órfão tende a tornar-se seu próprio salvador.

No fim do romance, a protagonista confessa que estava com medo da própria solidão (LACOUR, 2017, p. 200). Esse isolamento retoma os pontos selecionados por Paul. Entre os questionamentos da pesquisadora, alguns são bastante importantes para o entendimento do romance, como esses breves comentários sobre do isolamento da personagem em diversas instâncias demonstrou. Desse modo, pode-se dizer que as dicotomias: quem é punido x quem é enaltecido; quem fala x quem é silenciado; quem tem nome x quem não tem; quem age x quem responde; entre outros, realizam-se a partir da sublimação da ação. Como na canção de Chico Buarque, Marin tenta ser bedéu e juiz: pune-se por meio do isolamento mental e espacial de um passado recente que ela ainda não digeriu. Ela consegue passar por isso graças à ajuda de Hannah e, principalmente, de Mabel. Marin se silencia, abre mão de sua identidade ao deixar São Francisco para trás e ao não conversar sobre sua vida com os amigos da faculdade; ela tenta não responder aos estímulos ao seu redor, ao permanecer na cama, dentro do quarto, dentro de um alojamento, de uma universidade em férias. Dos personagens mais recorrentes, o único que não tem nome, no romance, é seu avô. Isso indica a proximidade da personagem com ele, que a amava, ainda que sua saúde tenha regredido na luta contra o luto que assolava seus dias. Marin era, também, dependente dele financeiramente. Eles têm uma conta conjunta.

Marin, com o tempo, se apega aos pais de Mabel: Ana e Javier. O filho deles se casou e, então, há um quarto sobrando na casa. A proposta desses personagens é que Marin passe a morar com eles. Explica Mabel: “podemos nos ver nos recessos e nas férias, e você vai ter um lugar para ir, um lar. Meus pais querem ajudar você sempre que precisar. [...] Nós podemos ser como irmãs” (LACOUR, 2017, p. 74). A protagonista aceita a proposta de voltar para São Francisco apenas no final da narrativa, quando os pais da amiga aparecem para

passar o Natal com ela em Nova Iorque. Ainda que o avô não fosse religioso, essa época do ano era a preferida para festividades. Em uma conversa entre Ana e Marin, a primeira afirma: "Mabel nos contou tudo. Sobre vocês duas. Sobre seu avô e como ele morreu. Sobre como você descobriu" (LACOUR, 2017, p. 218) e, depois disso, reafirma o desejo de ser sua mãe.

Já quanto às perguntas relacionadas ao leitor, as potencialidades do romance de LaCour dividem-se em duas: por um lado, *Estamos bem* nos mostra a importância dos amigos e da autorreflexão nos momentos de superação de uma grave perda; por outro, torna-se moralizante ao reforçar a heteronormatividade que rege nosso sistema social. Conforme dissemos na seção anterior, os debates de papéis de gênero presentes nos livros do final do século passado deram lugar a outros, que discutem identidade e performatividade. Na narrativa aqui discutida, o triunfo de físico e emocional para Marin não está na possibilidade de seguir em frente, mas no fato de agora ela fazer parte de uma família tradicional, como sempre almejou. Há, portanto, uma regressão, no que se refere às características em comum sobre as narrativas protagonizadas por órfãos. Mesmo amando Mabel, Marin compreende que ambas devem seguir em frente. A amiga, por exemplo, com seu relacionamento com Jacob. Dessa forma, a história culmina num desfecho moralizante: para sintetizar sua jornada, a personagem deve abrir mão da tensão sexual que envolveu todo seu relacionamento com Mabel ao longo do romance.

Para Kimball (1999), o órfão continua existindo na literatura infantil porque "representa tão profundamente os sentimentos e a dor de todos"[10] (KIMBALL, 1999, p. 573, tradução nossa). As ressonâncias entre os textos com personagens órfãos estão todas presentes em *Estamos bem*. Contudo, novamente, não por meios convencionais, que os colocariam agindo através da ação da narrativa. Em vez disso, internaliza-se o conflito: Marin é que se isola e, com isso, se coloca mais obstáculos, com o intuito de não precisar lidar diretamente com seu passado recente. Como não há maus tratos proporcionados por outros personagens, não há punição. A recompensa feliz está no fato da protagonista enfrentar-se e permitir-se passar pelo processo de luto, tendo em suas ajudantes alicerces para a superação de sua dor. Contudo, como acima mencionado, essa recompensa não é emancipatória.

Conclusão

[10] *"Represents the feelings and pain of us all"*. (KIMBALL, 1999, p. 573).

Estamos bem é o primeiro romance juvenil de temática LGBT a vencer o *Michael Printz Award*, prêmio de maior prestígio destinado exclusivamente ao subgênero juvenil. Nele, a órfã Marin precisa lidar com o isolamento físico e mental imposto a ela por si própria, num momento bastante conturbado de sua vida: a descoberta de sua homossexualidade e a morte de seu avô, que culminou na evidenciação de roupas, cartas, fotos, entre outros pertences de sua mãe, figura materna com a qual ela sempre buscou algum tipo de ligação, sobretudo, através da praia e do mar. Nova Iorque em dezembro é oposta à Califórnia a que ela estava habituada: ela passa por uma tempestade de neve e está só, dentro de um alojamento universitário, até a chegada de Mabel, que a encoraja a lidar consigo mesma.

Os questionamentos levantados por Paul nos permitem enxergar um romance cujo isolamento é tendência em diversas bifurcações, sejam elas metafóricas ou não. Ao deixar, inclusive, a amiga por quem estava apaixonada, a protagonista busca evitar a todo custo enfrentar seu passado recente. Em vez disso, prefere fugir dos fantasmas que a assombram, seja num quarto de hotel, seja no dormitório universitário. Para isso, coloca-se numa inércia que parece objetivar o apagamento de sua própria identidade. As dicotomias expostas nos questionamentos de Paul referentes à construção da personagem são, nesse romance, interiorizadas: apesar do isolamento espacial, o foco de todo o confronto está na personagem e na maneira como ela lida com sua própria busca pela mãe, que faleceu há bastante tempo: seja metaforizando sua angústia na dissertação da escola, seja indo para a praia na esperança de encontrar conhecidos dela. Ademais, o texto possibilita reflexão sobre a forma como ela lida com seu luto mais recente, proveniente do suicídio do avô, isolando-se numa cidade então desconhecida, deixando tudo e todos os que faziam parte de sua rotina para trás.

Trata-se de uma narrativa que traz uma diversidade de características que são, na verdade, comuns às narrativas que têm um personagem órfão como protagonista: o personagem isolado; ajudantes humanos, animais e sobrenaturais; busca por algo ou alguém; obstáculos para o cumprimento dessa missão; e a recompensa feliz. Contudo, por enfatizar a heteronormatividade e a regressão ao lar, o romance não apresenta caráter emancipatório, mas moralizador. Ademais, *Estamos bem*, novamente, interioriza muitas desses aspectos supracitados, pois lida com uma personagem que se isola e que se coloca obstáculos. Assim, não há presença de um antagonista, que represente um contraponto dicotômico mais palpável à personagem órfã. Ainda assim, tem, principalmente nas figuras de Hannah e Mabel, ajudantes que auxiliam a protagonista a superar os obstáculos que esse autoisolamento proporciona.

REFERÊNCIAS:

ABOUT YALSA. Disponível em: http://www.ala.org/yalsa/aboutyalsa. Acesso em: 01 jun. 2019.

CECCANTINI, J.L.C.T. *Uma estética da formação*: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978/1997). 2000. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COATS, K. *We are okay* by Nina Lacour. *Bulletin of the Center for Children's Books*, v. 70, n. 05, p. 221, 2017.

GABRIEL, K. *Exploring adolescent grief, mental health/illness, coping mechanisms, and recovery through young adult Literature 'problem' novels*. Honors Research Projects, IdeaExchange@UAkron, 2018.

HATELEY, E. Gender. In: NEL, P; PAUL, L (Org.). *Keywords for children's Literature*. New York, London: New York University Press, 2011.

KIMBALL, M.A. From folktales to fiction: orphan characters in children's Literature. *Library Trends*, Illinois, v. 47, n. 03, p. 559-578, 1999.

KNORP, Ali. How Author Nina LaCour Hopes to Inspire LGBTQ+ Youth Through Her Stories. Disponível em: https://www.popsugar.com/entertainment/Nina-LaCour-LGBTQ-Pride-Interview-44884406. Acesso em 15 set. 2020.

LACOUR, N. *Estamos bem*. Tradução: Regiane Winarski. São Paulo: Plataforma 21, 2017.

PAUL, L. *Reading otherways*. Lockwood: The Thimble Press, 1997.

PEREZ, C.I.P. *Navigating borders:* identity formation and latina representation in young adult Literature. 2017. Thesis (Master of Arts) - Ohio State University, Ohio.

SPIERING, J.; KEDLEY, K. "Grieving like a normal person": examining responses to grief in Nina LaCour's *We are okay*. In: FALTER, M.M.; BICKMORE, S.T. *When loss gets personal*: *discussing death through Literature in the secondary ELA classroom*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2018.

YOUNG, B. Brooke Young of the Printz Award Committee. [28 de janeiro, 2015]. Salt Lake: *Salt Lake City Weekly*. Entrevista concedida a Rachel Piper.

ZIPES, J. et al. *The norton anthology of children's Literature*: *the traditions in English*. New York, London: W.W. Norton and Company, 2005.

A significação de Rosamond Lehmann na literatura inglesa na visão de Álvaro Lins

CARVALHO, Laís Iaci Mirallas de. (UNESP – FCL/Assis)

Introdução

A crítica literária é muito importante para a compreensão da literatura. São chamados críticos literários os especialistas que buscam analisar, avaliar e julgar os livros publicados. Compreende-se da leitura de *Crítica e Verdade* de Roland Barthes (2007), que a crítica é um discurso que tem a intenção de dar um sentido todo próprio à obra, ou seja, que o crítico ao realizar um julgamento, atribui consciência à leitura:

> A relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma. O crítico não pode pretender 'traduzir' a obra, sobretudo de modo mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra. O que ele pode é 'engendrar' um certo sentido derivando-o de uma forma que é a obra. (BARTHES, 2007, p.221)

Entende-se que a crítica produz interpretações e julgamentos que buscam explicar o objeto literário. O crítico não possui a intenção de decifrar detalhadamente a obra, mas sim de revelar as suas significações. Antonio Candido define a crítica como uma observação criteriosa a respeito da literatura, um "esforço de interpretação direta da obra" (CANDIDO, 1988, p.17), em que o crítico estuda o texto e, a partir dele, retira suas conclusões.

Crítico literário de suma importância, Álvaro Lins atuou no cenário da crítica brasileira ao longo do século XX, por meio da crítica de rodapé, recepcionando obras e autores e apresentando as obras ao público leitor. O crítico manifestava-se "no 'calor da hora', isto é, assim que as obras eram publicadas" (CARVALHO, 2018, p.29). Seus artigos e ensaios foram publicados originalmente em páginas de jornal, principalmente nos rodapés semanais do importante jornal diário carioca *Correio da Manhã* (1901-1974) e depois foram recolhidos em livros. O rodapé era a crítica literária realizada na parte de baixo das páginas dos jornais, onde os críticos literários recepcionavam as obras e as apresentavam ao público leitor:

> Situado entre a crônica e o noticiário, o rodapé era assinado por intelectuais, que, a exemplo de [Álvaro] Lins, cultivavam a eloquência e a erudição com

> o intuito de convencer rapidamente os leitores num tom mais subjetivo e personalista. (NINA, 2007, p. 24)

Lins foi um dos críticos mais poderosos entre as décadas de 1940 a 1960, obtendo mecanismos de qualificação intelectual que faziam o sistema literário vigente consolidá-lo como "imperador". A respeito desta influência, uma nota publicada ilustrou esse fenômeno: "No dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins sobre *Sagarana*, a obra de Guimarães Rosa passou a ser procuradíssima nas livrarias. E essa procura continua cada vez mais intensa". (SUSSEKIND, 2003, p.18).

A avaliação que Álvaro Lins manifestava em seus rodapés era capaz de ocasionar o sucesso ou fracasso de uma obra e inclusive da carreira de um escritor iniciante. O estudioso Eduardo Cesar Maia ressalta que até mesmo os autores consagrados da literatura brasileira não eram poupados dos julgamentos de Lins, o que "gerava polêmicas e acrescentava dinamismo à vida cultural da época". (MAIA, 2013, p.167).

Considera-se válida a recuperação dos estudos deste crítico, pois em sua época, o crítico de rodapé, aquele que escrevia para o jornal, funcionava como um mediador da cultura literária, uma vez que divulgava e esclarecia as obras ao público leitor. Bolle (1979) declara em seu estudo *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica* que Álvaro Lins atuou enfaticamente na vida literária, interveio em resultados, motivou e atraiu leitores consagrando-se como: "Imperador da crítica brasileira, regente da literatura, mestre da crítica, responsável pela reitoria das letras brasileiras, prefeito da crítica: todos esses títulos aplicados a Álvaro Lins remetem ao sentido de autoridade" (BOLLE, 1979, p.48). É impossível negar a importância deste crítico para a literatura brasileira, assim como para os estudos sobre crítica literária feitos na Universidade, pois a autoridade que alcançou em sua época como analista da literatura não foi determinada por um decreto ou por apenas um estudioso, mas sim pelo conhecimento de que ele regeu e guiou por anos o cenário literário brasileiro.

Lins considerou, desde o início de sua carreira, a compreensão da literatura como um fenômeno complexo, inevitavelmente relacionado a questões de ordem tanto estética quanto ética, e em próximo contato com a história, com a política, com as convicções e valores individuais. Na antologia *Os mortos de sobrecasaca*, publicada por Lins no ano de 1963, há uma reflexão do crítico que demonstra pontualmente como pensava e entendia a arte literária. O crítico evidencia que, para ele, a obra de arte é conhecimento pessoal, conhecimento do interior de cada ser e conhecimento da pátria, pois a mesma se dirige aos homens, é escrita

para os homens e deve construir-se como principal expressão para o conhecimento de problemas de um povo:

> Pois não mais acredito que tanto a obra literária como a obra de arte sejam isoladas realidades particulares. Ou que tenham o seu fim em si mesmas [:] só a compreendo com o acréscimo esclarecedor de que os destinos e as paixões individuais são apenas símbolos de um significado mais amplo no geral [...]. Para mim, isto não o esquecerei jamais, o *ethos* de um escritor e de uma obra – e *ethos* no sentido da crítica alemã, importando a mensagem pelo artista dirigida a todos e a cada um dos seus leitores – não há de ser apenas de conteúdo ou de natureza estética; ela é de natureza humana, popular e social, como representação de indivíduos, de grupos e de povos, em estado de caracterização e nacionalização (LINS, 1963, p. 431-432).

Neste fragmento é possível verificar que na visão de Lins, a literatura e consequentemente a obra, não são separadas de um contexto, pois para ele não há como analisar uma obra literária apenas por critérios estéticos e de linguagem. Entende-se que em seu pensamento a literatura está vinculada ao homem, ao seu modo de pensar, à sociedade, à cultura, ao psicológico humano e até mesmo a um povo e a uma cultura. Porém, Álvaro Lins, como crítico literário, sempre deixou evidente em seus escritos seu empenho em observar na obra literária não apenas seus assuntos, mas também sua forma. Em sua concepção, não se deve valorizar apenas a estética em detrimento dos aspectos humanos, históricos e sociais ou apenas os aspectos de conteúdo e deixar de lado os elementos estéticos:

> A meu ver, são igualmente falsos ou errados os dois conceitos antagônicos: o da chamada arte pela arte, que tende a esvaziar a criação estética da sua imprescindível substância humana; e o da arte naturalista, que mutila a complexidade do fenômeno estético com os métodos de aproveitamento de um vulgar primarismo da realidade em estado bruto. Ora, a mim se me afigura que a verdadeira arte significa principalmente uma gnose, isto é: uma forma de conhecimento do homem e da natureza pelo espírito que lhes penetra no interior para uma revelação de essências; e diversa daquela que nos oferecem os conceitos estritamente filosóficos ou as investigações rigorosamente científicas. (LINS, 1963b, p.17)

Conforme o pensamento de Lins, a crítica tem uma natureza peculiar, minuciosa, pois deve ser exercida de forma que se respeitem as particularidades de cada obra literária e de cada autor, revelando o que ambos têm de diferencial para a literatura.

Por ser um crítico de referência nos estudos literários de autores que publicaram ao longo das décadas de 1940 a 1960, objetivou-se estudar a crítica de Álvaro Lins a respeito da autora inglesa Rosamond Lehmann, para verificação de como esta autora foi recepcionada no

Brasil e como um crítico de referência avaliou a sua produção literária. A crítica de Lins sobre a autora está reunida na antologia *O relógio e o quadrante*, publicada no ano de 1964. Todavia, a crítica de Lins sobre Rosamond Lehmann data de 1941, época em que a romancista ainda estava produzindo as suas obras.

Rosamond Lehmann foi uma autora de destaque na literatura inglesa do século XX, no entanto, sua obra caiu em relativo esquecimento e seu nome não obteve merecido destaque nos estudos literários britânicos. Autora de obras com temas feministas e autobiográficos, Lehmann tratou de assuntos desafiadores como o amor, a morte, o adultério, casamentos desfeitos e o aborto. Porém, seu nome não obteve a recepção crítica que outras autoras contemporâneas tiveram, como Woolf e Bowen. Na antologia *O relógio e o quadrante*, publicada no ano de 1964, Lins reuniu textos em que reavalia o lugar que Rosamond Lehmann deveria ocupar dentro do cânone literário da literatura inglesa. Nesses textos, o crítico avalia a estrutura dos seus romances, a contundência dos seus personagens e os seus temas, mostrando que a autora possui méritos em sua produção. Desta forma, pretende-se, neste estudo, reavaliar a significação de Rosamond Lehmann na literatura inglesa a partir da crítica literária de Álvaro Lins.

A significação de Rosamond Lehmann na literatura inglesa na visão de Álvaro Lins

Na obra *O relógio e o quadrante* (1964), Lins formulou o seu cânone literário da literatura estrangeira. A antologia recolhe ensaios produzidos pelo crítico durante os anos de 1940 a 1960, período em que estava atuante como crítico profissional. O seu intuito em reunir ensaios escritos ao longo de mais de 20 anos era avaliar, além dos seus acertos como crítico, quais os autores e obras entraram efetivamente para o cânone da literatura após os seus julgamentos. A obra citada pode ser considerada como uma obra máxima de Álvaro Lins, pois fez neste trabalho um remate de sua vida de crítico. Tendo seus julgamentos já apoiados pelo critério do tempo, o crítico realizou uma espécie de montagem cronológica da evolução dos autores que produziram entre os anos de 1940 a 1960. Apoiado pelo tempo, isto é, com a noção dos acertos e erros que cometeu ao longo de sua carreira, pôde rever os frutos positivos de sua crítica e, então, formulou uma obra que demostra sua contribuição para a formação do cânone da literatura estrangeira no Brasil.

A antologia é formada por diversos capítulos e, em cada capítulo, o crítico aborda um escritor e suas respectivas produções, exaltando as qualidades ou as deficiências das obras literárias. Ao final de cada análise, o crítico revela se considera ou não o autor em questão

parte integrante do cânone. Por isso, decidiu-se verificar em que lugar Álvaro Lins coloca a escritora Rosamond Lehamman e sua obra dentro da literatura universal.

Rosamond Nina Lehmann (1901 – 1990) foi uma romancista e tradutora inglesa que viveu e publicou suas obras no século passado. Em 1927, Lehmann publicou seu primeiro romance, *Dusty Answer*, com grande recepção da crítica e grande aceitação do público leitor. A personagem principal do romance, Judith, é atraída por homens e mulheres e interage com personagens abertamente gays e lésbicas durante os anos em que estudou em Cambridge. O romance foi um sucesso devido ao tema abordado. Posteriormente, a escritora publicou mais seis romances, *A Note in Music* (1930), *Invitation to the Waltz* (1932), *The Weather in the Street* (1936), *The Ballad and the Source* (1944), *Echoing Grove* (1953) e *A Sea-Grape Tree* (1976). Escreveu também uma peça de teatro, *No More Music* (1939), uma coleção de contos, *The Gypsy's Baby & Other Stories* (1946) e uma autobiografia espiritual, *O cisne à noite* (1967).

A pesquisadora Izaura Regina Azevedo Rocha (2010) afirma que Rosamond Lehmann integrava o famoso grupo de Bloomsbury, que possuía como integrantes Virginia Woolf e Elizabeth Bowen, e teve destaque no cenário literário inglês após a publicação de *Dusty Answer*. Todavia, a romancista não obteve a mesma recepção crítica de suas contemporâneas:

> Rosamond Lehmannn integrava o célebre grupo de Bloomsbury, cuja figura literária mais famosa era Virginia Woolf. Autora de livros de tons autobiográficos e de temas femininos – e até certo ponto feministas – como adultério, lesbianismo, casamentos desfeitos e abortos clandestinos, Lehmann despontou aos 27 anos no panorama literário inglês, com *Dusty Answer*, em 1927, mas jamais teve a recepção crítica que outras colegas modernistas mereceram, como a própria Woolf e Elizabeth Bowen. (ROCHA, 2010, p.61).

Busca-se, a partir dos estudos de Álvaro Lins, resgatar a crítica das obras de Rosamond Lehmann para reavaliar a sua posição dentro da literatura e verificar como um crítico tão influente no modernismo brasileiro recepcionou esta autora. É importante destacar que apenas duas obras da autora estavam traduzidas na época: *Invitation to the Waltz* (1932) - *Convite à Valsa*, e *The Weather in the Streets* (1936) - *Intempéries*. As obras *Dusty Answer* (1927) e *A Note in Music* (1930) não possuíam tradução.

No capítulo 4 da antologia *O relógio e o quadrante* (1964), intitulado "Amor, Juventude e Morte", Lins inicia o seu estudo sobre a obra de Lehmann. O crítico aponta que em 1938 apareceu a primeira tradução brasileira da obra de Rosamond Lehmann, o romance

Invitation to the Waltz, denominado *Convite à Valsa*, e que *The Weather in the Streets*, *Intempéries*, acabava de ser traduzido em 1941. Contudo, frisa que se fazia necessária a tradução das obras *Dusty Answer* e *A Note in Music* para que o leitor pudesse ter a total compreensão da obra da autora.

Lins (1964) reitera que a obra de Lehmann é uma obra de resistência, pois aborda assuntos complexos, difíceis de serem aceitos e falados claramente em sociedade, ainda mais na Inglaterra do século XX. Para Lins, *Dusty Answer*, seu primeiro romance, é o início de sua resistência, que se contrapõe ao puritanismo da conservadora sociedade britânica, uma vez que a heroína do romance, Judith, é atraída por homens e mulheres e interage com personagens abertamente gays e lésbicas durante seus anos em Cambridge. Em *The Weather in the Streets*, a personagem Olívia faz o aborto do próprio filho e ainda possui um caso com um homem casado, ou seja, temas que são sensíveis e delicados de se abordar socialmente. Para o crítico, esse pode ser um dos motivos pelos quais a crítica britânica pode não ter aceito as obras da autora integralmente:

> Mais tarde, quem sabe, a Inglaterra aceitará integralmente uma obra como a de Rosamond Lehmann. A resistência de hoje será como uma garantia do que se sucederá amanhã. Resistência que se principiou com *Dusty Answer*, o seu primeiro romance [...]. Desabrochava o equívoco, mais uma vez, com a sua raiz no puritanismo da conservadora sociedade britânica. Na verdade, a sociedade inglesa jamais poderia suportar aquelas páginas de *Intempéries* em que Olívia impede violentamente o nascimento do próprio filho. (LINS, 1964, p.60)

De acordo com Lins (1964, p.61), Rosamond Lehmann unia em suas produções elementos do romance do século XIX e do romance do século XX, representando a união e o equilíbrio da técnica tradicional e da técnica moderna. Enfatiza que possuía certa semelhança com o estilo de Marcel Proust e James Joyce. Para o crítico, seu processo de decomposição do tempo até os minutos, de intermitência das lembranças, de fixação da memória como elemento de interpenetração do passado com o presente, constitui um processo proustiano; e seu recurso de monólogo interior, que tanto se repete no decorrer de *The Weather in the Streets*, constitui um recurso joyciano. O crítico encontra nos romances da autora fidelidade à forma e ao espírito do romance tradicional, sobretudo quanto à ordem cronológica da narrativa, disposição lógica e seriada dos quadros romanescos, integridade dos enredos e personagens. Mas se revela moderna na circunstância de fazer de cada um dos seus romances uma história interrompida e não acabada: "O romance do século XIX tinha normalmente um

princípio e um fim. [...] O romance moderno, ao contrário, ou não acaba ou acaba mal" (LINS, 1964, p.61).

Conforme o crítico, o que torna a obra da autora diferente é o modo como a mulher é representada em todos os seus textos. A autora realiza literariamente uma projeção exclusiva de sua figura pessoal. Lins destaca que todos os personagens principais dos romances de Lehmann são mulheres que se realizam por intermédio do caráter feminino da autora. Para Lins, Rosamond é a mais feminina de todas as escritoras, é a mais mulher de todas as artistas, pois em suas obras representa a mulher no papel principal, esbarrando e passando por diversos empecilhos sociais, sem desmoronar diante dos obstáculos. É então, para Lins, essa a posição especial da autora na literatura inglesa, a maneira como representa suas personagens femininas:

> Torna diferente Rosamond Lehmann, antes de tudo, a presença da sua figura de mulher em toda a sua obra. [...] De Rosamond Lehmann dir-se-á, porém, que realiza literariamente uma projeção exclusiva da sua figura pessoal; que nada sacrifica ou esconde do sexo e da natureza da mulher. Sim, todos os personagens principais dos seus romances são mulheres que somente se realizam por intermédio desde seu caráter feminino. Vê-se isto: Rosamond Lehmann é a mais feminina de todas as escritoras, é a mais mulher de todas as artistas. (LINS, 1964, p.62)

Em relação à estrutura do texto, o crítico avalia que sua obra tem uma estrutura de suavidade ao tratar dos temas. Porém, a realidade tratada por dentro dos livros revela a natureza humana e pode ser definida como uma obra realista sob uma forma romântica, uma vez que, sem nenhuma rudeza, revela a realidade crua, como o aborto e a traição, de uma maneira que envolve o leitor na leitura do romance:

> A obra de Rosamond Lehmann [...] revela a natureza humana [...] em toda a sua nudez, no que tem de mais rasgado, de mais frágil, de mais sensível. Pode ser definida como uma obra realista sob uma forma romântica. Sim, nenhuma brutalidade, nenhum despudor, nenhuma volúpia; a verdade, porém, em corpo inteiro; toda a verdade que a romancista pôde sentir em si mesma ou captar nas suas observações. (LINS, 1964, p.63)

Álvaro Lins afirma que o material dos romances da autora apoia-se no que há de primário, até de banal e cotidiano na vida de todos os dias. Os seus enredos desenrolam-se, aparentemente, destituídos de importância e de destaque. E esta é uma constatação que ainda mais valoriza a sua arte. Uma arte que não se sustenta por recurso exterior, que vive de si mesma e da personalidade de sua criadora, pois os seus romances formam um conjunto que

conta toda a sua vida. Lins aponta que *Intempéries* é uma continuação de *Convite à Valsa* e *A Note in Music* constitui uma espécie de continuação de *Dusty Answer*. Em *Convite à Valsa*, a personagem Olívia é adolescente, no seu décimo sétimo aniversário e no seu primeiro baile. Em *Intempéries*, a adolescente se interrompe e reaparece uma mulher de trinta anos. Além do mais, o romance *A Note in Music* é semiautobiográfico, pois se baseia no casamento entre Lehmann e Wogan Phillips, um pintor. Assim, é possível perceber que as obras trazem traços da vida da autora e de seu próprio dia a dia:

> O material de seus romances, às vezes, encontra-se no que há de primário, até de banal na vida de todos os dias. [...] E esta é uma constatação que ainda mais valoriza a arte de Rosamond Lehmann. Uma arte que não se sustenta por efeito de nenhum recurso exterior, que só vive de si mesma e da personalidade da sua criadora. Por isso não devemos falar, talvez, dos 'romances', mas do 'romance', de Rosamond Lehmann; ela é da categoria dos autores que escrevem um livro único através de muitos volumes. [...] está escrevendo um romance único através da sua vida, o romance único que conterá toda a sua vida, por um intermédio de um sistema de unidade e de complexidade que bem explica a sua pessoa e a sua arte. (LINS, 1964, p.63-64)

O amor é visto pelo crítico como um tema constante em sua obra. O amor resulta sempre numa impressão de sentimentos desencontrados, em uma dissociação irreparável dos destinos vencidos e partidos. Tudo finda em uma atmosfera de melancolias, amarguras, sombras. Os homens e mulheres que se amam seguem sempre caminhos diferentes e opostos. Tudo se acaba como se verdadeiramente nada houvesse principiado ou nada houvesse acontecido. O amor, a juventude e a morte aparecem constantemente nas obras e nas personagens e o crítico explica que os elementos estão interligados da seguinte forma:

> [...] a mocidade como um estado de cristalização e de permanência dentro da vida; a velhice, mais do que a morte, representaria um estado de ruína e decomposição. A sensação da morte aparece ai como um sonho que se identifica com o sonho de amor. A morte faz medo, mas não provoca nenhuma repulsa ou horror. O que os provoca é a velhice. (LINS, 1964, p.66).

Desta forma, o crítico finaliza seu estudo, enfatizando que nada acaba nos romances de Rosamonnd Lehmann, pois percebe nas obras que a autora está sempre se desdobrando para a formação de um único romance, um romance que não terminou, e que não é capaz de encontrar o final feliz. Conclui-se que o crítico percebe nesta característica o autêntico romance moderno produzido pela escritora.

Conclusão

A partir do estudo da crítica literária de Álvaro Lins sobre a obra de Rosamond Lehmann, foi possível verificar que o crítico coloca a obra da autora como uma obra de destaque, capaz de figurar entre os textos importantes da literatura inglesa. Após a leitura e análise dos estudos do crítico, pode se concluir também que a autora tem méritos para ser lida e perpetuada para a contemporaneidade pelos assuntos que tratou e pela qualidade de seus romances.

Pela análise feita sobre os estudos contidos na antologia *O relógio e o quadrante*, verificou-se que Lins buscou ressaltar em suas análises o que julgava diferencial e singular na obra de Lehmann, a partir de aspectos estruturais, temáticos e linguísticos, avaliando a obra da escritora com o objetivo de verificar se a mesma obtinha ou não qualidades literárias.

Verifica-se que Lins aponta qualidades literárias nas obras da romancista e, para ele, os temas controversos que Lehmann tratou não comprometeram sua obra. Em relação à crítica inglesa, aponta que a mesma enfrentou certa resistência, uma vez que surge em um momento de grande renovação do romance inglês, e o seu romance não realizou a completa renovação, como foi feito por Joyce ou Woolf, uma vez que o seu romance possui características dos textos do século XIX e XX. A estudiosa Paganini (2007, p.52) também trata dessa questão:

> É possível afirmar, no entanto, que a obra de Rosamond Lehmannn caiu em relativo esquecimento, relegada a segundo plano diante da inovação radical que representou, por exemplo, a obra de autores como Virginia Woolf e James Joyce. Foi essa radicalidade de experimentação da linguagem que deu o tom do cânone literário da época, no qual a autora não figura.

A obra de Lehmann não alcançou o grau de experimentação de Woolf ou de James Joyce, mas seus textos possuem méritos reconhecidos já pelos seus contemporâneos, como Álvaro Lins, e pela crítica literária posterior. Paganini (2007, p.52) aponta que atualmente, "houve na Inglaterra uma redescoberta de Lehmann, com a reedição de seus livros pela editora Virago, a publicação de uma biografia sobre a autora e o lançamento de um filme coproduzido pela BBC, baseado no romance *The Echoing Grove*".

No Brasil, a autora, apreciada no século passado por Lins, não tem o acompanhamento do mercado editorial atualmente, e permanece quase que desconhecida do público brasileiro. Além das traduções citadas pelo crítico, Paganini (2007, p.52) aponta que

as traduções de suas obras se resumem em: "*Uma Nota de Música* (*A Note in Music*), publicado em 1944 pela T. Martins, traduzido por Natércia Freire; e *Poeira* (*Dusty Answer*), em 1945, com tradução de Mário Quintana, publicado pela editora Globo". Já Rocha (2010, p.64) aponta que a obra de Lehmann permaneceu em certo esquecimento até os anos 80 do século passado, quando após duas décadas sem reimpressões, seus romances foram novamente republicados pelas editoras Penguin e Virago, tornando-se novamente obras consumidas pelo público e reconhecidas pela crítica contemporânea. Porém, hoje, suas obras ainda permanecem em relativo esquecimento e necessitam de novos estudos.

Em relação aos temas tratados, é possível constatar que a temática complexa abordada por Lehmann, pode ter influenciado no segundo plano da literatura inglesa em que foi mantida. Conforme Rocha (2010, p.62), as primeiras críticas da obra *Dusty Answer* desaprovaram o seu conteúdo sexual e com temática de lesbianismo. No segundo livro, *A Note in Music*, Rocha aponta que as personagens são duas mulheres presas a casamentos infelizes e essa obra recebeu críticas ainda menos favoráveis, e a obra *The Wheather in The Streets*, teve a cena de aborto que chocou os leitores e por pouco não foi retirada do livro. Rocha cita uma entrevista concedida pela escritora em 1985 a *The Paris Review*, em que comenta os assuntos polêmicos que abordou em sua obra:

> Mas não há dúvida de que a temática escandalosa de Rosamond Lehmann está por trás do segundo plano em que ela foi mantida. As primeiras críticas de *Dusty Answer* censuraram seu conteúdo sexual e sugestivo de lesbianismo, conforme relembrou a própria em entrevista concedida em 1985 a *The Paris Review*. Seu segundo livro, *A Note in Music*, sobre duas mulheres presas a casamentos infelizes, recebeu críticas ainda menos favoráveis – o que a autora atribui, na mesma entrevista, ao elemento homossexual do livro: Em *The Wheather in The Streets* a heroína realiza um aborto, cena que escandalizou muitos leitores na época e que por pouco não foi retirada do romance: — Para mim, era impensável não escrever a cena, na medida em que ela é parte da verdade do livro. Romancistas valem por dizerem a verdade como a vêem. Meus editores americanos queriam que eu removesse a cena do aborto, mas eu recusei. (ROCHA, 2010, p.63)

Lehmann escreveu livros de resistência a moral vigente na sociedade em que habitava e que apresentavam uma visão muito ampla da identidade feminina, de mulheres que tomavam decisões importantes. Esse fator foi importante para manter os seus romances na mente dos leitores, mesmo que a sua revolução formal não tenha sido uma das principais daquela época literária.

Portanto, em relação aos estudos de Álvaro Lins sobre Rosamond Lehmann, é possível observar que o crítico demonstra a sua avaliação acerca das obras estudadas sem medir palavras sobre seu valor. Conforme Carvalho (2018, p.181-182), Lins é um crítico que se dedica a verificar totalmente a obra analisada, e não deixa escapar nenhum aspecto presente, envolvendo desde o tema, a estrutura formal, personagens, tempo, espaço, mostrando um grande conhecimento literário, além de deixar evidente o seu talento como crítico, estudioso, leitor e conhecedor das artes. Isto evidencia a contemporaneidade das reflexões de Álvaro Lins, dado que tão ligado ao seu tempo, seus conhecimentos continuam atuais e são interlocutores da situação da literatura e da crítica em nossos dias, e de estudiosos e críticos contemporâneos, como demostrado neste estudo.

A crítica de Álvaro Lins, além de considerar aspectos formais, também valorizava a literatura pelo fato de que a mesma era capaz de fazer com que o homem conhecesse mais do próprio homem e de sua natureza, e foi isso que ele destacou na obra de Rosamond Lehmann, uma escritora que colocou em seus textos aspectos relevantes e dilemas da sociedade e do comportamento humano. Assim, verifica-se que no estudo de Lins sobre a romancista, o crítico apontou as qualidades das obras, os seus aspectos estruturais e temáticos, buscando dar a Lehmann o reconhecimento por suas produções.

REFERÊNCIAS:

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

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

BLOOM, H. *O cânone ocidental*. São Paulo: Objetiva, 1995.

BOLLE, Adélia B. de M. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.

CARVALHO, Laís Iaci Mirallas de. *Os mortos de sobrecasaca, de Álvaro Lins*: *a formação do cânone modernista brasileiro*. 2018. 191 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

LEHMANN, Rosamond. *The Gipsy's Baby*. London: Virago, 1998.

LEHMANN, Rosamond. *Convite à Valsa*. Tradução Stela Martins Pereira. Rio de Janeiro: Vecchi, 1938.

LEHMANN, Rosamond. *Poeira*. Tradução Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1945.

LEHMANN, Rosamond. *Uma Nota de Música*. Tradução Natércia Freire. Porto: T. Martins, 1944.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica, 1ª série*. Rio de Janeiro: Olympio, 1941.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica, 2ª série*. Rio de Janeiro: Olympio, 1943.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica, 3ª série*. Rio de Janeiro: Olympio, 1944.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica, 4ª série*. Rio de Janeiro: Olympio, 1946.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica, 5ª série*. Rio de Janeiro: Olympio, 1947.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica, 6ª série*. Rio de Janeiro: Olympio, 1951.

LINS, Álvaro. *Jornal de crítica, 7ª série*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1963b.

LINS, Álvaro. *O relógio e o quadrante:* obras, autores e problemas de literatura estrangeira. Ensaios e estudos, 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca:* obras, autores e problemas de literatura brasileira. Ensaios e estudos 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MAIA, Eduardo Cesar (org). *Sobre crítica e críticos*: ensaios escolhidos sobre literatura e crítica literária/ Álvaro Lins. Recife: Cepe, 2012.

MAIA, Eduardo Cesar. *Crítica e contingência*: *uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega e Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins*. 2013. 237 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais*: a crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus, 2007.

PAGANINI, Carolina. Comentários sobre a tradução de "The Gipsy's Baby" de Rosamond Lehmann. *Revista Fragmentos*, Florianópolis, v. 33, p. 51-62, jul./dez. 2007.

ROCHA, Izaura Regina Azevedo. *Crítica, romance e gênero*: *uma perspectiva convergente da obra de Lucia Miguel Pereira*. 2010. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) − Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais.

RODRIGUES, Marcos Antonio. *Álvaro Lins: leitor de Graciliano Ramos*. 2015, 166 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis-SP. 2015.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

As personagens femininas em *A Eva Futura*, de Villiers de l'Isle-Adam

PARADELLO, Samara B. O. (UNESP – FCL/Assis)
DOMINGOS, Norma (UNESP – FCL/Assis)

Considerado um dos grandes escritores franceses do século XIX, Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) produziu obras inovadoras que trouxeram mudanças significativas ao cenário literário de sua época. Conhecido por sua escolha cuidadosa das palavras, com produções muito bem elaboradas e construídas com estilo e sonoridade, Villiers é tido como uma das grandes influências do Simbolismo francês.

O século XIX foi um período repleto de mudanças em diversas áreas: na política, nas ciências e nas artes, sobretudo na França, desencadeadas pela Revolução Francesa. Tais mudanças suscitam em muitos escritores uma revolta combinada a uma angústia proveniente do sentimento de desmoronamento do mundo ao seu redor.

Desde sua juventude, Villiers de L'Isle-Adam, em conflito com o mundo que o cerca e guiado por esse sentimento, buscará uma solução para suas angústias. E essa procura será por meio da imaginação, da poesia e dos sonhos (DOMINGOS, 2005).

Os poetas começam, na segunda metade do século XIX, a louvar a morte, o medo e o pesadelo, sendo, então, necessário um novo formato de poesia para esses estados da alma que serão descritos por uma poética renovada, carregada de sinestesias e correspondências. Inovadores e audaciosos, esses escritos criam uma nova forma poética, composta de uma linguagem característica, sem preocupações com compreensão ou clareza. (WILSON, 2004). Inspirada em Edgar Allan Poe, Baudelaire e Verlaine, uma verdadeira revolução na literatura começa a acontecer e o Simbolismo tem seu início.

Embora de formação romântica, Villiers caminha em direção a essa nova estética que se instaura na França, apresentando-nos um riquíssimo universo simbólico em suas criações, dando à linguagem, com sua prosa poética, um novo rumo. Assim como os simbolistas, ele escolhe as palavras a fim de evocar e sugerir suas críticas e ideais. A forma como são apresentados os objetos e a maneira como as coisas são ditas são elementos essenciais em sua obra. (DOMINGOS, 2005)

Wilson (2004) explica-nos, resumindo a doutrina simbolista, que, a cada momento de consciência, as percepções ou sensações que possamos ter são muito diferentes de todas

as demais, e que, portanto, é impossível comunicá-las conforme realmente as sentimos por meio da linguagem tradicional da literatura habitual. Cada poeta tem uma personalidade única, uma combinação de elementos, e tem como tarefa descobrir, inventar uma linguagem especial que seja eficiente para exprimir suas percepções e sua personalidade, valendo-se dos símbolos que farão sugestões ao leitor.

Villiers pretendia um estilo que se diferenciasse da linguagem do dia a dia, que nada tivesse em comum com a linguagem que era utilizada pelos poetas de sua época. Assim como os poetas simbolistas, o escritor abominava clichês. Suas obras são marcadas pela ironia, sátira, musicalidade e renovação da linguagem. (DOMINGOS, 2005). Tanto para Villiers quanto para os simbolistas, a arte tinha o propósito de fazer pensar, por isso, ele detestava tudo aquilo que representava o superficial e o sentimental na literatura da época.

Embora não seja, de fato, um dos criadores da estética simbolista, como nos diz Domingos (2005), o autor contribuiu com ela na associação entre música e poesia, e sua obsessão pelo *"Au-delà"*, suas críticas contra a sociedade de seu tempo e seu idealismo cristão fizeram com que fosse reconhecido como um dos formadores do movimento. Vivendo em um século visto como aquele do progresso e assombrado pelo espírito burguês, suas obras mostram que ele está em uma constante busca pelo ideal, desenvolvendo um estilo afastado da banalidade cotidiana, ultrapassando os limites de seu tempo, procurando encontrar refúgio na Arte. (MICHAUD, 1966).

Em todos os seus textos, Villiers dedicou-se em criar um sentido totalizante de permanência a tudo aquilo que, em sua opinião, deveria ser intangível no ser humano. Essa busca e a crítica aos valores da sociedade de sua época eram uma visão da qual compartilhava também Baudelaire. (GRÜNEWALD, 2001).

É na escrita, então, que Villiers se afasta da mediocridade do mundo e consegue exprimir um misto de revolta e esperança, notáveis na sua crença no *"Au-delà"* e na salvação pelo Ideal. (MICHAUD, 1966).

> Esse valor indiviso dos seres e das coisas era designado por Villiers com a palavras Absoluto, sempre grifada em maiúscula, perseguindo-o ele, em todos os seus textos, a fim de alcançar, pela escritura, a bolha perdida a que chamou de ideal; palavra que, hoje, dissolveu-se no vazio, mas que, na época, marcava o inflexível desejo da indivisível permanência. (GRÜNEWALD, 2001, p.11-12).

É por meio da linguagem que Villiers exprime suas percepções e personalidade, assim como seus anseios e críticas. Em suas obras, é possível observar a presença de recursos estilísticos que contribuem para sua escrita poética, tais como sinestesias, metáforas, ironia, arcaísmos, neologismos e sonoridade. Essa linguagem diferenciada leva o escritor para longe do mundo real, para uma espécie de exílio, onde ele busca o Ideal, uma das características mais expressivas do romance com o qual trabalharemos, senão a mais importante.

A Eva Futura (1886) é uma de suas produções mais célebres, que retrata de maneira clara as características apresentadas até aqui. É considerada, também, uma das obras mais importantes do autor e da literatura do século XIX.

O protagonista é Thomas Edison. Ele é o inventor de várias tecnologias, como o fonógrafo, por exemplo, e suas criações são descritas já nas primeiras páginas, que retratam o inventor em seu laboratório, pensando sobre suas descobertas e todos os fatos históricos que poderiam ter sido registrados com a tecnologia que a época, agora, possuía. Interrompido de suas divagações, o inventor é informado de que há um telegrama endereçado a ele. É de lorde Ewald.

Muito querido por Edison, Lorde Ewald é um lorde inglês responsável por ajudá-lo como um Bom Samaritano quando Edison esteve na miséria. No telegrama, o jovem lorde avisa-o de que está em Nova Iorque e lhe renderá uma visita naquela noite. Edison fica exultante pela oportunidade de rever o amigo. No encontro, porém, o jovem se mostra profundamente triste, disposto a dar cabo à sua vida. Preocupado, o inventor conversa com o amigo e descobre o motivo: uma paixão. Lorde Ewald estava apaixonado por uma moça, *miss* Alicia Clary, cuja beleza era extraordinária, a verdadeira personificação da *Vênus Victrix*, entretanto, sua a angústia vinha pela banalidade e estupidez da alma da amada. A contradição entre a beleza física de Alicia e sua alma o atordoava.

Ouvido o relato, e temendo perder o amigo, Edison propõe produzir uma criatura artificial para salvar-lhe a vida, como outrora ele tinha salvado a sua. O cientista tinha em mente – e já em andamento, na verdade – o projeto de uma androide, e dispõe-se a fazê-la exatamente igual a *miss* Alicia Clary, porém, com uma alma completamente diversa, elevada, de modo que o nobre presenciasse não mais a realidade, mas o Ideal.

De acordo com Raitt (1996), pode-se reconhecer diferentes gêneros no romance do fim do século XIX, tais como o mágico, o decadente, o naturalista, o de antecipação científica, *A Eva Futura*, porém, não caberia completamente em nenhum deles, apesar de

ser associada ao romance decadente pela veneração ao artificial e ao romance de antecipação científica pelas invenções de Edison; este último, entretanto, pode ser entendido como pretexto para os pensamentos filosóficos do escritor. O próprio Villiers a considerava uma composição solitária na literatura da época.

Segundo Bourre (2002), o romance foi a última grande exploração visionária de Villiers, que sempre olha em direção ao futuro, dando origem a ciborgues repletos de implantes eletrônicos, mutantes dos anos 2000. Villiers cria a Eva futura, uma androide feminina que ainda pertence ao futuro da humanidade, uma deriva pós-moderna. Villiers é também um idealista.

Em *A Eva Futura* temos cinco personagens femininas, nas quais poderemos observar como são representadas e quais suas contribuições para o romance e o idealismo presente nele. São elas: Miss Alicia Clary, Hadaly, Evelyn Habal, Mistress Anderson e Sowana.

Miss Alicia Clary é a primeira a ser descrita. É por ela que Lorde Ewald, amigo de Edison, sofre. Seu desalento é tamanho que pensa em tirar a própria vida. Miss Alicia tem vinte anos, é considerada a réplica humana perfeita da *Vênus Victrix*, é atriz e cantora lírica, porém, é medíocre. Sua alma não é elevada. Em suas descrições podemos notar melhor como é caracterizada.

> Miss Alicia tem apenas vinte anos. É esguia como o álamo prateado. Seus movimentos são feitos com lenta e delicada harmonia; - seu corpo oferece um conjunto de linhas que deixaria estupefatos os maiores escultores. Um calor pálido de tuberosa acompanha suas curvas. É, na verdade, a *Venus Victrix* feita mulher. Seus pesados cabelos castanhos têm a claridade de uma noite do sul. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.89, grifo do autor).

Sua descrição física é extensa, como vimos anteriormente: sua pele, seus olhos, seus lábios, todos seus traços são apresentados detalhadamente. Ela é uma verdadeira obra de arte, a cópia da Vênus – ora *de Milo*, ora *Victrix*, por confusão de Villiers, de acordo com Jiné-Janer (2007) – o sonho de pedra, ideal da beleza. Entretanto, apesar dessa descrição e de confessar que as moças mais belas de Londres passavam despercebidas a seus olhos, a beleza de Alícia não é o suficiente para Lorde Ewald.

> É que o rosto de Alicia, quando ela acabava de falar, não mais refletindo a sombra do linguajar chulo e despudorado –, permanecia com um mármore divino que desmentia as palavras que empregara.
> [...]
> Mas, nesse caso, repito-lhe, *a não correspondência* do corpo e da mente conflitavam-se incessantemente e em proporções paradoxais. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.99, grifo do autor).

Seu espírito a afastava de qualquer prazer estético. Era cantora lírica, mas detestava cantar e não entendia quando Lorde Ewald, "sendo alguém de posição", demonstrava emoção pelo canto. Alícia é descrita então como uma belíssima e verdadeira "deusa burguesa". Suas maneiras são falsamente polidas, as situações e frases são estereotipadas, é alguém incapaz de responder à emoção estética. Como atriz, Alicia representava bem, porém ela o fazia o tempo todo, na sociedade, um "reino das máscaras, esse universo de exterioridade que habitamos e que não é senão um "teatro imperfeito." (GRÜNEWALD, 2001, p.30).

Para Laurent Mattiusi (2016), essa representação de Alícia significa se curvar às conveniências e estereótipos exigidos pela sociedade numa espécie de comédia social sem alma, que mascara a total falta de profundidade e autenticidade do indivíduo.

Alicia agia de acordo com aquilo que as pessoas esperam, em uma sociedade marcada por estereótipos, em que o exterior é valorizado ao invés das ideias. Diante de tal situação, Lorde Ewald lança a questão: "Quem me arrebatará a alma daquele corpo?" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.112).

Grünewald (2001) ressalta ainda que, para Villiers, a exterioridade feminina corresponde às vibrações físicas e exteriores da palavra, enquanto sua alma vai representar, no romance em questão, a interioridade, a significação da palavra.

"A mulher sem 'alma' representa para Villiers a ausência de significação ideal do mundo moderno, corrompido pela miséria moral e pela mediocridade burguesa." (GRÜNEWALD, 2001, p. 34 e 35)

Alicia, porém, na obra, tem uma companheira no sentido teatral: Evelyn Habal. O nome Habal, que significa "vaidade" em hebreu, já nos adianta um pouco sobre a personagem, numa lembrança do famoso bordão de Eclesiastes "*Vaidade das vaidades"*.

Miss Evelyn é descrita como sendo uma jovem ruiva, dançarina figurante do balé a que Mr. Anderson, amigo de Edison, assistia:

> No camarote, desinteressado do que se falava, deixou os olhos vagarem sem rumo, até que, subitamente, concentraram-se em uma figurante do

> balé, ruiva como ouro, a mais bonita de todas. Observou-a rapidamente com o lornhão, voltando, em seguida, a atenção para a ópera. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.200).

Ela se torna amante de Mr. Anderson, que é casado e pai, mas abandona-o quando ele perde seus bens. Com problemas em todas as áreas, desde financeira até amorosa, Anderson acaba pondo fim à própria vida.

Os dois conhecem-se em um evento do qual participa Anderson. Ela se aproxima, ele não lhe dá muita atenção, pois a moça o desagradava:

> – Unicamente, disse mais tarde, pelo *empenho* com que ele tentava encontrar um prazer possível na ideia de possuí-la. Apesar de, inicialmente, ter sentido aversão pelas formas de Miss Evelyn e, *exatamente por causa dessa aversão*, o jogo sensual o atraía. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.201)

No fim da noite, ao virem avisar Anderson de que seu cabriolé tinha chegado, ela insiste em uma carona e ele, cavalheiro, lhe concede, e então acabam passando a noite juntos, o princípio do romance que o levaria à ruína.

> [...] Assim, em menos de três anos, por uma série de incúrias e com um imenso, Anderson, tendo primeiramente comprometido sua fortuna, em seguida a da família, depois a de terceiros, de quem administrava os bens, viu-se subitamente ameaçado de falência fraudulenta.
> Miss Evelyn, então, deixou-o. Não é incrível? Ainda me pergunto por quê. Demonstrara sempre um amor tão sincero até isso acontecer! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.206).

Miss Evelyn aparece, então, como o estereótipo da mulher fatal. Ardilosa, mestre em enganos, ela sabe usar bem maquiagens, perucas, cosméticos, perfumes etc. para atingir seus objetivos e ludibriar os homens.

> [...] Assim são essas 'mulheres', espécies de Estinfálides modernas para quem os homens que por elas se apaixonam não passam de uma presa reduzida à total servidão. Elas obedecem, fatalmente, às cegas, à obscura satisfação de sua essência maligna. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.211).

O uso da palavra *mulheres* entre aspas nos mostra que Edison, comparando-a com pássaros mitológicos devoradores de homens, não a considera humana, mas um ser "decaído", a representação da Eva decaída, que leva o homem à queda.

Miss Evelyn representa a mentira em seu aspecto mais bruto e conceitos como sedução, traição e malícia são a ela associados. Após a morte de Anderson, Edison quis conhecer Evelyn para entender o que tinha levado o amigo a tal situação. Ele descobriu que ela usava vários meios para compor uma falsa beleza, tudo aquilo que enlouquecia os homens era falso. "A realidade torna-se um escárnio." (GRÜNEWALD, 2001, p.32).

No capítulo V do livro quarto, Miss Evelyn é minuciosamente analisada por Edison, cruel e ironicamente, por um infindável abrir de gavetas, onde ele guarda o que encontrou sobre ela.

"Porque a *beleza* que ostentam não demora a se tornar uma qualidade na maioria das vezes, *artificial*, e MUITO ARTIFICIAL, no entanto. Evidentemente, é difícil perceber ao primeiro olhar, mas *existe*." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.216). Edison reprova o artificial improdutível: a maquiagem teatral, tudo o que sustenta a ilusão de forma perfeita.

> – Eis o tamanho dos grandes olhos, calmos e magníficos, o arco bem delineado das sobrancelhas, a sombra arroxeada da paixão e das insônias de amor! As lindas veias das têmporas!... O rosado das narinas que respiram rápido sob a emoção, ofegante de alegria, ao ouvir os passos do jovem amante!
> E ele mostrava grampos de cabelo enegrecidos pela fumaça, lápis azuis, pincéis para espalhar carmim, bastões de nanquim, esfuminhos, caixas de K'hol de Esmirna, etc. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.225).

De acordo com Raitt (1993), Villiers quis, sem dúvida, mostrar que os atrativos de uma mulher dependem dos artifícios dos quais ela dispõe, como falsos cabelos, dentaduras etc., abordando, assim, uma variação sobre o tema do artificial que permeia todo o romance.

De acordo com Giné-Janer (2007), a dança é, bem como o teatro, a arte que chama a atenção ao olhar do espectador, podendo, as duas artes, evocar o mimetismo, no lugar da criação e o autor busca mostrar o desacordo da imagem que Anderson faz da mulher e ela mesma.

> Villiers mostra o desacordo entre a imagem que M. Anderson faz de Evelyn e a mulher que ela é. Há todo um vocabulário referindo-se ao léxico da visão é utilizada por Edison para definir 'a cegueira passional' de seu amigo Anderson. Ele afirma que M. Anderson não a viu realmente, sob sua maquiagem. Ele pressente uma 'singular diferença entre o que todos me afirmam de Miss Evelyn Habal e O QUE ELA DEVERIA SER NA REALIDADE'. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.208). (GINÉ-JANER, 2007, p.94).

Miss Evelyn era, assim como Alicia, também uma atriz, que fez máscaras para si. Mas, ao contrário de Evelyn, Alícia mascara uma realidade espiritual e moral, enquanto

aquela mascara a realidade física. Evelyn e Alicia representam as mulheres reais, naturais. A primeira, o engano físico; a segunda, uma contradição entre corpo e alma.

Em contraponto temos Mistress Anderson, esposa do amigo de Edison, retratada como uma moça cheia de brio, esposa adorável, mãe de dois filhos, uma verdadeira companheira, feliz e corajosa, justa, perspicaz e digna. Edison, claramente, admira muito Mistress Anderson, e não aceita a situação pela qual ela passou em relação a Anderson e Miss Evelyn.

"Mistress Anderson, uma moça cheia de brio, passara a noite em claro, conforme era a tradição." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.205). Ela é retratada como uma mulher que seguia os costumes da época, que representa os valores tradicionais, como a família.

> [...] Mistress Anderson respondeu-lhe, fria como mármore: '– Meu caro, não atribuo à tua infidelidade importância maior do que merece essa pessoa com quem me traíste. Uma coisa apenas: que tua primeira mentira seja a última. Tens mais valor do que tua ação, assim espero. Teu rosto, agora, está me dizendo isso. Teus filhos estão bem, ainda dormem. Ouvir-te hoje seria faltar ao respeito contigo – e o único pedido que te faço, em troca do meu perdão, é de não mais me sujeitares a isso.' (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 205)

Todavia, pode ser entendida, também, como uma mulher forte e determinada, uma mulher superior. Apesar disso, é rejeitada pelo homem, que se deixa seduzir por outras mulheres, aparentemente mais bonitas, mas não corretas e bondosas como ela, o que gera a revolta de Edison. Edison a admirava por seu caráter e inteligência, e decide ajudá-la depois das adversidades pelas quais teve de passar, o que explica a lorde Ewald:

> Já lhe disse o quanto estimava o caráter dessa mulher e – compreenda-me, milorde – sua inteligência...Tive então a ventura de sonhar vir em auxílio dessa abandonada – como outrora o senhor veio em meu auxílio! – e, em nome da velha amizade que seu infortúnio só podia aumentar em meu espírito, encontrei abrigo para as duas crianças dentro do melhor possível e tomei as providências a fim de que sua mãe ficasse protegida de qualquer desgraça. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 356).

Lorde Ewald, ao questionar sobre o que ouviu de Miss Alícia sobre Mistress *Any* Anderson, personagem de certa forma criada por Edison para tirar as medidas de Alícia, faz outra descrição da personagem:

> Segundo as declarações de Alícia, ela seria 'uma mulher muito pálida, *de meia idade*, pouco falante, sempre de luto, devendo ter sido bem bonita; seus olhos estão quase sempre fechados, a tal ponto que a cor deles permanece desconhecida. No entanto, ela vê muito bem [...].' (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 355, grifo do autor).

Surge, então, Sowana, um espírito ideal, portador de valores positivos, mas que não possui um corpo. Sowana é o espírito de Mistress Anderson, que após todos os acontecimentos, ficou sob a responsabilidade de Edison, como já dissemos, e entra numa espécie de coma, uma sonolência letárgica. Edison consegue se comunicar com seu espírito durante esse tempo, enquanto busca a cura para sua enfermidade, denominando-o Sowana.

> E faço ainda com mais prazer porque o ser moral que surge em Mistress Anderson, quando desperta, e o outro, na profundidade magnética, parecem inteiramente diferentes. Em vez da mulher extremamente simples, tão digna, tão inteligente – mas, apesar disso, de concepções bastante limitadas –, que nela eu conhecia, eis que, no sopro desse sono, revela-se totalmente diversa, múltipla e desconhecida! Eis que o amplo saber, a rara eloquência, a imaginação penetrante dessa adormecida denominada Sowana – que, fisicamente, é a mesma mulher, são coisas logicamente inexplicáveis! [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 359).

A própria Sowana não se identifica mais como Mistress Anderson, o que comunicou a Edison certa vez:

" – 'Meu amigo, lembro-me de Annie Anderson, que dorme lá, onde o senhor está: porém, aqui, recordo-me de um *eu* que e, há muito, chama-se Sowana.' (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.358, grifo do autor).

Por último, temos Hadaly, a Eva Futura e a salvação de Lorde Ewald.

Depois de ver o desespero do amigo, Edison se propõe a fazer uma obra fantástica, que seria a solução para as angústias do Lorde, um projeto ao qual já tinha dado início, motivado pela experiência do amigo, Anderson: a criação de uma androide. Agora, essa androide seria idêntica à Miss Alicia Clary, mas seria possuidora de uma alma completamente diversa. Seu funcionamento é todo eletromagnético, acompanhada de um manual que esclarece sobre seu funcionamento. Sua manutenção é feita com âmbar e água de rosas, e ingere somente pastilhas. Tem o corpo folheado de lâminas, que são recobertos, posteriormente, por uma espécie de carne plástica, muito parecida com a pele humana, tanto na flexibilidade quanto na temperatura. A voz de Miss Alícia é gravada nela e seus

movimentos humanos dependerão dos anéis em seus dedos: cada pedra é um comando, entretanto, serão movimentos idênticos aos de Miss Alicia.

> Miss Alicia Clary levantou-se e – colocando nos ombros do rapaz as mãos pálidas, *cheias de anéis faiscantes*, disse-lhe melancolicamente – com aquela voz inesquecível e sobrenatural que ele já ouvira uma vez:
> – Meu amigo, não me reconhece? Sou Hadaly. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 332, grifo do autor).

Hadaly, que em persa significa Ideal, era tão perfeitamente igual à Miss Alicia que o próprio Lorde Ewald a confundiu.

> Pegou-lhe a mão; era a mão de Alícia! Aspirou o pescoço, o colo arfande da visão: era realmente Alicia! Olhou o olhos...eram exatamente os olhos da humana...com a diferença de que o olhar era sublime! A toalete, os modos... – e o lenço com que enxugava, em silêncio, duas lágrimas das faces muito alvas – era ela, exatamente...transfigurada, porém! digna, finalmente, da própria beleza: a identidade idealizada. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.332-333, grifo do autor)

Era a nova Alícia, realmente idêntica à real, mas com uma grande diferença interior., Hadaly, no entanto, também se mascara. Uma máscara, de nome Sowana, também participa do papel de Hadaly. Juntas, Hadaly e Sowana compõem a mulher ideal. Hadaly pode incorporar uma infinidade de máscaras: ao contrário de Miss Alícia e Miss Evelyn, ela é uma atriz impecável e pode representar qualquer papel feminino. Hadaly é uma versão atualizada, nova, ousada da Eva do Gênesis, pois, graças à ciência, há uma nova Eva, completamente apta para superar e transcender as falhas da Eva comum.

Considerações finais

Escrita ao longo de nove anos, A Eva Futura (*L'Ève future*,1886) é uma das obras mais célebres de Villiers. Ela ilustra a vontade de suprir as exigências do desejo humano em transfigurar a realidade, criando um ser autômato pelo viés do imaginário. Ao retratar um mundo real de aparências inconstantes e de ilusões é "[...] **um fantasma** que transcende por seu poder de ilusão os fantoches da vida comum" (MATTIUSSI, 2016, p.18, tradução e grifo nossos).

Pertencente a uma sociedade burguesa fundada sobre a filosofia positivista, inspirado por contemporâneos como Mallarmé, Verlaine, Baudelaire e pela filosofia de

Hegel, Villiers manifesta em suas obras sua crença no Ideal e em valores esquecidos por essa sociedade, criticando a superficialidade, a ciência, e o mercantilismo crescente que a regem. O desapreço ao contexto social de sua época, consagra-o como um dos nomes mais emblemáticos do Idealismo: o ideal lhe servirá de refúgio salvador.

É sabido que Villiers detestava o espírito burguês de sua época e acrescenta a ele um rancor pessoal. Em várias ocasiões, utiliza personagens femininas para tecer suas críticas e, muitas vezes, já foi considerado misógino. Raitt (1993) lembra que Villiers, de certa forma, se apropria da misoginia de Baudelaire. Para alguns críticos, os problemas amorosos que ele teve intensificam essa questão, por exemplo, ao criar a personagem de Miss Alicia, ele teria se inspirado numa jovem anglo-irlandesa que foi sua decepção mais cruel. Não se pode negar que essa hipótese seja verdadeira, mas também não se pode ignorar o fato de que, como parte da construção da representação do ideal em suas obras, Villiers segmenta suas personagens entre eleitas e execradas. As primeiras são as representantes do ideal, da nobreza, do pensamento, do amor e até mesmo do exílio e do sonho, retratando os valores elevados nos quais Villiers acreditava; as segundas são aquelas para as quais ele dirige suas mais ácidas críticas, pois têm valores que o autor abominava.

Villiers recusa todos os valores nos quais a sociedade de seu tempo está fundada: a política, a economia, a intelectualidade, a moral. Todo esse progresso é visto por ele como consagração da mediocridade e é através das personagens femininas do romance que o autor vai construir suas críticas e reforçar sua crença e busca pelo Ideal, como bem pudemos observar.

Citron (1980, p.18, tradução nossa) ressalta que "Villiers era um homem cujas visões estéticas e as certezas espirituais foram sempre de uma incontestável elevação: o que ele defendia era o Amor, o Espírito, a Nobreza, a Arte, a Poesia, tudo o que contava a seus olhos."

REFERÊNCIAS:

BOURRE, Jean-Paul.*Villiers de l'Isle-Adam:* Splendeur et misère. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

CITRON, Pierre. Introduction, notices et notes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. *Contes cruels*. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

DOMINGOS, Norma. *O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam.* Araraquara, 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

GINÉ-JANER, Marta. *Villiers de l'Isle Adam - L'amour, le temps, la mort.* Paris: L'Harmattan, 2007.

GRÜNEWALD, Ecila de Azeredo. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. *A Eva Futura.* São Paulo: Edusp, 2001. p. 11-40.

MATTIUSSI, Laurent. L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam: du fantoche au fantôme. *Lettres Françaises*. Araraquara, n. 17 (1), p. 17-52, 2016.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.

RAITT, Alan W. et al. (Ed.) Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. t.1. *Œuvres Complètes.* Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

RAITT, Alan W. Préface. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. *L'Ève future.* Paris: Gallimard, 1993. p. 7-33.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. *L'Ève future.* Édition présentée, établie et annotée par Alan Raitt. Paris: Gallimard,1993.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. *A Eva Futura.* Tradução Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Edusp, 2001.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

3

A SALA DE AULA EM FOCO: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Entre a análise literária e a formação do leitor: um estudo da obra *A conta-gotas*, de Ana Carolina Carvalho

RIBEIRO, João Ricardo Vieira Santos (UNESP – FCL/Assis)
ANTUNES, Benedito (UNESP – FCL/Assis)

Introdução

A Conta-gotas, de Ana Carolina de Carvalho (1971-), além de ter ganho o prêmio Barco a Vapor de 2014, representa uma das obras que compõem os acervos do PNLD – Programa Nacional do Livro e do Material Didático –, no que se refere, especificamente, ao acervo de 2018, destinado ao público juvenil, isto é, ao Ensino Médio (BRASIL, 2018b). Devido a isso, o livro pode ser, no conjunto de obras disponibilizadas e avaliadas por especialistas, um dos cinquenta títulos escolhidos pelo corpo docente e dirigente das escolas para compor os acervos das bibliotecas escolares. Ao mesmo tempo, a produção pode ser uma das duas obras selecionadas para os alunos em caráter provisório[1].

Com essa possibilidade de circulação no ambiente escolar público, justificamos um dos motivos de escolha do livro de Carvalho para este trabalho. Outra causa encontra-se na preocupação da autora com a formação do jovem leitor. Ao estilo de Bartolomeu Campos de Queirós, Carvalho não apenas escreve obras dentro do subsistema da literatura infanto-juvenil, mas estuda a temática da formação do leitor literário na escola. Em seu mestrado em Educação, ela investigou, por exemplo, as experiências de formação do jovem leitor em uma Sala de Leitura municipal de São Paulo.

Finalmente, a escolha justifica-se por dois outros motivos. Em primeiro lugar, devido ao domínio de Carvalho sobre a palavra, que se reflete, por indício, na premiação da obra na 10.ª edição do Prêmio Barco a Vapor. Em segundo lugar, entende-se que, diante da ausência da novela no ensino, evidenciada em estudos da área, a produção vem a responder positivamente a essa carência, uma vez que a obra pode ser classificada de acordo com esse gênero textual. Em meio a poucos títulos de produções contemporâneas e uma presença

[1] As obras destinadas aos acervos das bibliotecas escolares e alunos/professores pertencem a categorias de distribuição estabelecidas pelo PNLD 2018. Com isso, as quantidades sofrem mudanças de acordo com o ano escolar. Além disso, as produções destinadas aos alunos permanecem com eles em caráter provisório, porque devem ser desenvolvidas ao final do aluno letivo para serem reutilizadas em ano posterior (BRASIL, 2018a).

massiva do cânone nos materiais didáticos, *A Conta-gotas* (2015) constitui um trabalho estilístico que representa a escrita pós-moderna. Além disso, perante a pouca presença de obras de autoria feminina nesses materiais, Carvalho surge no exíguo espaço cultural e editorial destinado à mulher com uma enunciação que, por sua vez, merece ser estudada.

A partir das justificativas descritas, para exemplificar as carências citadas anteriormente, expomos, na seção seguinte, um conjunto de estudos sobre o tema. Posteriormente, buscamos, na segunda seção, analisar a obra escolhida. Por fim, para concluir o texto, levantamos algumas considerações sobre os dados apresentados e listamos as referências utilizadas no decorrer do trabalho.

A presença da literatura no ensino básico: o que indicam os estudos?

Antes da análise da obra, gostaríamos de descrever a forma como chegamos às constatações apresentadas anteriormente. Elas surgiram, primeiramente, por meio de uma categorização dos gêneros literários presentes nas propostas didático-metodológicas dos materiais distribuídos, ao longo de dez anos, pelo Programa *São Paulo Faz Escola*, aos três anos do Ensino Médio, no sistema de ensino público paulista (SÃO PAULO, 2014a; 2014b).

Filiado ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC – processo 800436/2018) e financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o estudo intitulado *Propostas didático-metodológicas para o ensino de literatura no Ensino Médio:* o currículo do Estado de São Paulo em estudo (ANTUNES; RIBEIRO, 2019, *on-line*) contabilizou como gênero textual mais frequente nesse material o poema. Ao longo dos seis volumes distribuídos pelo Programa *São Paulo Faz Escola*, houve o total de 44 produções do gênero textual. Ao mesmo tempo, não se contabilizou a presença de nenhuma produção que poderia ser considerada como pertencente ao gênero textual novela. Esse dado assemelha-se aos categorizados em livros didáticos contemporâneos por meio do trabalho de Luiz, Ferreira e Feba (2019).

Ao investigarem oito coleções de livros didáticos presentes no catálogo do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), os autores notaram que "o gênero novela não compõe unidades de ensino dos livros voltados para o Ensino Fundamental e aparece em apenas um momento em um dos volumes direcionados ao Ensino Médio" (LUIZ; FERREIRA; FEBA, 2019, p.135).

Só que, apesar de estar presente no volume terceiro do livro *Português:* contexto, interlocução e sentido (2016), o gênero textual não é estudado. Além disso, seu estilo é aproximada da prosa moderna de João Guimarães Rosa e Clarice Lispector, mas "[...] não são apresentadas características de sua estrutura composicional, de sua função social e de seu contexto de produção" (LUIZ; FERREIRA; FEBA, 2019, p.139).

Já quanto à autoria dos gêneros presentes no material paulista, a análise evidenciou, em meio ao total de quarenta e um nomes categorizados, apenas cinco autoras: Urda Alice Klueger, Lygia Fagundes Telles, Vania Staggemeier, Jô Hallack e Ana Paula Tavares. Entre os autores mais frequentes, apareceu em primeiro lugar Fernando Pessoa, seguido de Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade e Camões. Isso evidencia o pequeno espaço para as produções contemporâneas, de origem popular, de autoria feminina e, principalmente, africana.

Diante da quase ausência de produções literárias de autoria feminina para comporem os materiais didáticos para o ensino de literatura, cabe um novo questionamento: será que a escrita de autoria feminina ocupa mais espaço nos acervos entregues às bibliotecas escolares?

Para responder a essa indagação, recorremos a um estudo que buscou categorizar os acervos de 2013 do PNBE – Programa Nacional Biblioteca na Escola. Mesmo que o programa tenha sido suspenso em 2015 (FERNANDES, 2019), entendemos que os dados levantados por Ferreira e Stringuetti (2017) continuam válidos, visto que os acervos do Programa permanecem nas escolas de todo o país. Segundo os autores, das 180 obras presentes no acervo entregue aos anos finais do Ensino Fundamental, "três livros eram de autoria feminina e pertenciam ao gênero poema, com uma única autoria" (FERREIRA E STRINGUETTI, 2017, p.08).

Apesar de escolhermos um estudo específico, que trata de um Programa em um ano exato, percebemos que o espaço dedicado as produções de autoria feminina, pelo menos no acervo do PNBE de 2013, não é um muito diferente e tampouco mais animador se comparado ao presente no material didático paulista. No entanto, sabemos que as obras presentes nos materiais didáticos podem não corresponder à verdadeira experiência leitora dos jovens. Diante disso, cabe perguntar: o que será que de fato estão lendo os alunos? Aliás, será que os jovens, na atual realidade tecnológica ainda dedicam o seu tempo à leitura de obras literárias?

Para responder a essas questões, baseamos nos dados investigativos da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil 4 (FAILLA, 2016) e, mais especificamente, no texto analítico do professor Ceccantini (2016), no qual se nota que o cenário, em vez de apocalíptico, é mais alentador que se imagina sobre o perfil dos jovens leitores.

São considerados jovens, pela pesquisa, a população na faixa dos 11 aos 13 anos e dos 14 aos 17 anos, que constituiu 13% dos entrevistados. Desse total, 84% encontra-se na faixa dos 11 aos 13 anos e se declararam leitores. Já na faixa dos 14 a 17 anos, essa declaração correspondeu a 75% dos entrevistados.

A partir desses dados, considera-se que, segundo o critério adotado na pesquisa, "leitor [era] quem leu pelo menos um livro, inteiro ou em partes, nos últimos três meses" (CECCANTINI, 2016, p.85). Devido a isso, pode-se supor que o fato de os jovens entrevistados se considerarem leitores está atrelado a uma cobrança por parte da escola em relação à efetiva leitura de obras literárias, a partir de exames, fichas de leituras, por exemplo.

Apesar de parecer ser a resposta efetiva para os resultados, a suposição não se sustenta a partir de outros dados da mesma pesquisa e que inclusive são destacados pelo professor Ceccantini (2016). Ao serem questionados sobre o gosto pela leitura, cinquenta e oito por cento dos jovens leitores afirmam gostar de ler, na faixa de 11 a 13 anos. Já na faixa dos 14 aos 17 anos, declaram ter gosto pela leitura 48% dos jovens entrevistados.

A partir dos próprios dados da pesquisa, percebe-se que os jovens estão lendo atualmente. No entanto, cabe perguntar o que de fato estão lendo os jovens? Quais são os gêneros que eles estão tendo contato? Quais são os livros mais marcantes para eles? Quais são os escritores de que eles mais gostam? Desses dados, quantos livros são de autoria feminina?

Segundo os dados da mesma pesquisa, o livro que está sendo mais lido é a Bíblia, seguido dos livros religiosos, de contos e romances. Entre os outros gêneros destacados na lista, não há referência nenhuma ao gênero novela; apenas ao conto e ao romance, que são gêneros usados, geralmente, para a conceituação do que é uma novela (FAILLA, 2016, p.214). Mesmo com algumas variações nas faixas etárias, percebe-se que a ordem continua a ser a mesma (FAILLA, 2016, p.217).

Já em relação aos livros marcantes, nota-se que, a partir de 17 títulos citados, quatro são de autoria feminina: *Violeta na Janela, Crepúsculo, Harry Potter e Casamento Brindado (*FAILLA, 2016, p.224*)*. Destaca-se, ademais, que um deles (*Casamento*

Brindado) foi escrito em coautoria por um pastor e sua esposa. Por outro lado, quanto aos escritores mais marcantes, percebe-se, entre os 15 nomes indicados, a presença de apenas três autoras, a saber: Zíbia Gasparetto, Cecília Meireles e Ada Pellegrini.

Para concluir esta seção, percebemos que a produção literária de autoria feminina ainda não possui um espaço equivalente ao de autoria masculina. Falta mais espaço para a literatura de autoria feminina em acervos literários, materiais didáticos, bem como na própria memória leitora dos alunos quanto a nome de livros e autores marcantes. Atrelada a essa ausência maior, nota-se, também, a quase inexistência de produções contemporâneas e do gênero textual novela.

Uma possível análise da obra *A Conta-gotas*

Com a finalidade de estudar a obra *A Conta-gotas*, de Ana Carolina de Carvalho (2015), dividimos o processo analítico em duas partes: de um lado, buscaremos realizar uma análise interpretativa, de acordo com Franco Jr. (2003); de outro, refletir sobre a escrita feminina enquanto outro lugar em meio aos discursos hegemônicos (LAURETIS, 1994). Mais especificamente, almejamos, no segundo momento, detectar como a escritora representa sua enunciação – enquanto mulher e escritora – por meio de sua obra literária. Tudo isso sem esquecer de considerar se a obra possui – ou não – potencialidade estética e emancipatória para o jovem leitor, sendo capaz de ampliar os seus horizontes de expectativas.

Na primeira parte, são abordados alguns aspectos temáticos, narrativos e estilísticos, que conferem à obra um lugar de destaque nesse segmento literário. Em outras palavras, partimos para um trabalho que busca realizar uma análise interpretativa que "[se] volta para a compreensão das possíveis relações de sentido que se estabelecem entre tais elementos que constituem o todo textual e, também, para a compreensão das possíveis relações de sentido que se estabelecem entre a ordem que preside a organização de tais elementos sob a forma de um texto e a história ali narrada" (FRANCO JR, 2003, p.34). A eleição dessa forma de trabalho justifica-se pela necessidade de estudos específicos que contemplem o nível da expressão e do conteúdo em uma obra de ficção destinada ao público jovem. Diante disso, percebe-se que o processo dessa primeira análise assemelha-se à edição do próprio PNLD, que busca analisar a "1.1 Qualidade do texto verbal e do texto

visual; 1.2. Adequação de categoria, de tema e de gênero literário; 1.3. Projeto gráfico-editorial" (BRASIL, 2018a, p.13).

Já segunda parte justifica-se diante da escassez de trabalhos investigativos que considerem a escrita feminina enquanto um "espaço nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento" (LAURETIS, 1994, p. 237). Dessa forma, por participarem, ao longo do tempo, de um grupo "silenciado" pela sociedade patriarcal, as mulheres podem encontrar nas manifestações ritualísticas e artísticas, por exemplo, uma possibilidade singular de superar essa condição, valorizando-se, assim, o autor enquanto um sujeito social e histórico.

Para começar a análise da obra *A Conta-gotas* (2015), escolhemos tratar, em primeiro lugar, de sua caracterização como novela. Segundo Stallon (2001, p.118), a novela é um "gênero fugidio", isto é, que apresenta uma identificação incerta e variável, de acordo com a fundamentação teórica que a define. No nosso caso, definiremos o gênero novela e, por consequência, a própria obra de Carvalho (2015), como uma estrutura que é mais breve que o romance e, ao momento tempo, mais extensa que o conto. Composta de vários quadros dramáticos, a sua união encontra-se no itinerário de um herói.

Diante dessa definição, cabe ser feita uma contextualização da diegese/ fábula da obra para compreendemos qual é o itinerário a ser narrado. Por meio da primeira pessoa do discurso, conhecemos, ao longo do trama, a jovem Olívia. Por meio do último capítulo, nomeado "Pós-escrito", entendemos que a personagem principal, atualmente com 21 anos de idade, é autora do livro com que nós, leitores, temos contato, conseguindo, assim, entender o seu processo de constituição identitária.

Deixada pela mãe quando tinha apenas 9 meses de idade, a personagem foi privada até os 11 anos de idade – idade que tem no primeiro capítulo do livro – de qualquer informação sobre sua genitora. Em meio aos silêncios do pai e às conversas que escutava em segredo na casa da avó, ela passa toda a sua adolescência, dos 11 aos 17 anos, buscando, com a ajuda da sua melhor amiga, Ana Luzia, de seu namorado, Miguel, e de antigos amigos da sua mãe, Ivan e Laura, informações da sua mãe e, por consequência, da constituição da sua história e de sua própria família.

Pelo fato de essa busca ter ocupado todo o período de sua adolescência, o leitor já pode imaginar que ela não foi rápida. Para representar isso, a autora usa o recurso da paródia, recriando o sentido corriqueiro atribuído ao instrumento de medição conhecido

como conta-gotas. Com poeticidade, a narradora, dentro de uma classificação autodiegética, além de contar a sua própria história, a estabelece, em comparação, com a imagem de um conta-gotas, cujo uso presenciou durante uma aula no laboratório da escola para pingar com precisão uma solução em um experimento.

Diante disso, podemos perceber que, se para dar certo um experimento, a precisão é extremamente exigida, " [...] para quem anseia por conhecimentos, o sistema 'gota a gota' revela-se uma tortura" (FERREIRA; CARRIJO, 2018, p.165). Com a capacidade de se tornar "craque" em guardar tudo dentro dela (CARVALHO, 2015, p.44) e, mais precisamente, todas as descobertas da sua mãe, a personagem e narradora depara, ao longo do seu trabalho investigativo, com pontos de ansiedade, insônia e insegurança de romper com a imagem que ela criará em relação à mãe e que poderia não corresponder à realidade.

Nota-se, assim, que, da mesma forma que a personagem Raquel, do livro *A Bolsa Amarela* (2011), de Lygia Bojunga (1932-), precisava lidar com cada vontade que "encordoava" dentro de si e que não poderia ser realizada na realidade, Olívia precisa manejar as lentas descobertas, os interditos e, principalmente, o "muro de silêncio" que existe sobre o assunto por parte de seu pai Eduardo e de sua avó paterna. Para representar isso, a autora utiliza-se da técnica literária do fluxo da consciência. Por meio dela, sabemos tudo o que anima a subjetividade da personagem e não é, inclusive, expresso verbalmente para os familiares.

Nesse ponto, cabe apontar uma diferença entre a personagem de Bojunga (2011) e a de Carvalho (2015). Enquanto Raquel poderia encontrar um mundo fantástico para aliviar os seus desejos, Olívia precisa lidar com suas indagações dentro do seu próprio contexto, e não fora dele. Com isso, a obra pode ser considera como um texto verista, a partir da definição da Maria Madalena M. C. T. Silva (2012), visto que não usa o imaginário como um elemento de fuga da realidade.

A mesma coisa acontece, por sinal, se estabelecemos uma dialogia entre a produção de Carvalho (2015) e as obras de Carroll (1832-1898), como *Aventuras de Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho* (2002), como fizeram Ferreira e Carrijo (2018). Isso se torna possível porque Olívia, por meio do espelho e não através dele, busca encontrar em seus próprios reflexos a imagem da sua mãe, após ouvir comparações sobre a sua semelhança física com a de Laura.

Em outras palavras, entende-se que a personagem busca respostas para suas indagações por meio da sua realidade, sem recorrer ao *nonsense*. Diante disso, cabe ser

destacado que a autora, além de estabelecer seu espaço de escrita dentro do campo verista, mostra, por meio da dialogia com as obras de Carroll (2002), a implicação do entre-lugar como seu espaço de discurso. Algo possível tendo em vista a forma como ocorre a referência à obra britânica. Enquanto escritora no espaço da latino-américa, ela não se aprisiona à fonte, isto é, a obra original (SANTIAGO, 1978). Acrescenta, na verdade, um sentido novo/próprio ao significativo espelho de Alice.

Quanto às temáticas da obra, encontramos, em primeiro plano, a busca da identidade e o amadurecimento da jovem protagonista. Isso permite enquadrar a obra no subgênero da literatura juvenil chamado de *narrativa de formação*, que aborda "a busca da identidade e o processo de amadurecimento do jovem, do ponto de vista físico, intelectual, emocional, ético, entre outros aspectos [...]" (CECCANTINI, 2000, p. 319).

Percebe-se, por meio do enredo, que, embora tenha responsáveis que a protejam, acesso a estudos, lazer e uma situação econômica própria da classe média, Olívia sente-se incompleta diante da ausência de convívio com mãe e de informações a respeito dela por parte da família. As inquietações da personagem, no entanto, não são apenas de natureza pessoal e familiar, mas, em certo ponto, também, de sentido amoroso.

Sobre as inquietações amorosas, acompanhamos a primeira conversa de Olívia com Miguel, que se torna, posteriormente, seu namorado. Por meio do sumário, encontramos o relato do primeiro encontro entre os dois, a partir da perspectiva da narradora. Sabemos, também, sobre os ciúmes do pai em relação à saída dela com Miguel, sobre sua vontade de fugir da paixão que começava, sobre o primeiro beijo e, finalmente, sobre o começo do namoro.

Ainda em relação a temáticas, cabe destacar também outros dois assuntos. O primeiro deles é a desmitificação da primeira menstruação. Com a menarca cada vez mais cedo nas jovens meninas, a obra chega a tratar do assunto com neutralidade, a partir da enunciação feminina da narradora principal, que teve o seu tão "chegado dia" no ambiente escolar.

Em segundo lugar, por meio da história de vida de Laura, mãe de Olívia, Carvalho (2015) questiona o *script* básico feminino representado pela literatura canônica e imposto pelo contexto histórico-cultural, que é marcado pelo viés do patriarcalismo, em relação, sobretudo, à maternidade (SCHMIDT, 1999). Por meio da versão de Ivan, amigo de Laura, sabemos que ela foi abandonada pela mãe quando tinha apenas dez anos de idade. A avó materna de Olívia teria ido à cidade de São Paulo para fazer um curso e nunca mais voltara,

deixando, assim, os dois filhos com uma prima – chamada Heloisa – que teria ficado responsável pelo cuidado dos pequenos durante o curso.

Sem condições de criar as duas crianças, essa prima as entrega o tio de Olívia a uma família de Curitiba, por meio da adoção. Laura, por sua vez, foi encaminhada a um colégio interno de freiras no Rio de Janeiro. Posteriormente, quando chega a sua vez de ser mãe e viver o que não teve oportunidade no passado, Laura, em meio às cobranças sociais da sogra, experimenta um sentimento de insegurança e um quadro de depressão e foge do seu papel social de mãe, retornando à cidade do Rio de Janeiro em busca de possíveis informações sobre o seu irmão e sua genitora, segundo a versão de Flora, amiga de Laura, e as sugestões de Vera, mãe do namorado de Olívia.

Em outras palavras, como em um ciclo, Laura repete a mesma história de abandono que vivera na infância por parte de sua mãe. Acredita ser incapaz de exercer o "dom" da maternidade e que a filha seria mais bem criada pela sogra, pelo marido e, até mesmo, pela futura mulher que ele pudesse arranjar longe dela. Para essa perspectiva, há a contribuição da avó de Olívia. Em busca de um perfil feminino único, a sogra de Laura busca, coerentemente com a ideologia patriarcal dominante, na mãe da personagem principal a referência da filha mais velha que havia perdido. Com isso, torna-se incompatível com a diferença que existe na forma de ser mulher e de exercer a maternidade, favorecendo, inclusive, a sua fuga.

No que se refere ao espaço da narrativa, percebe-se que o ambiente macro é a cidade de Curitiba, no Paraná. Dentro da cidade, encontramos cenas que ocorrem na sorveteria, na escola, na casa de Olívia, na de sua avó e de Flora, assim como na praça próxima à sorveteria. Há, também, referências à cidade do Rio de Janeiro, para a qual a narradora acaba se deslocando, no momento do desfecho, em busca de um encontro físico com a sua mãe.

Em termos estéticos, como se pôde perceber, a novela rompe com o tradicional narrador onisciente, que sempre diz sobre um determinado personagem a partir do seu ponto de vista. Há, no lugar, uma voz feminina que se anuncia na primeira pessoa do discurso. Por outro lado, a obra se autorrealiza, também, por meio de estratégicas narrativas tipicamente pós-modernas em obras de autoria feminina, com o uso da metanarratividade e o hibridismo (ZOLIN, 2009).

O hibridismo presente na obra ocorre por meio da inclusão de gêneros textuais diversos. Como exemplo, podemos citar a ficha de cadastro escolar com que a personagem

tem contanto, na idade de 13 anos, na sala da diretora. Por meio do texto que é reproduzido ao leitor, acaba-se tendo um espaço de descobertas duplas. Não é apenas Olívia que recebe "[...] uma dose tão grande de revelação" (CARVALHO, 2015, p.25), mas também o próprio leitor. Por meio dos dados da ficha, quem está lendo acaba sabendo o nome da cidade na qual se passa a história (Curitiba), o nome do pai de Olívia (Eduardo) e, por fim, conhece o nome da personagem principal (Olívia).

Já por meio do recurso estético da metanarratividade, a narrativa volta-se para si mesma e apresenta as limitações na constituição de uma história de vida. Por meio de uma polifonia de vozes e pontos de vistas diferentes, Carvalho (2015) mostra que não existe uma verdade absoluta sobre os fatos de uma vida. A história de vida de Laura ganha diferentes perspectivas a partir de quem a analisa. Cabe, com isso, a Olívia montar o "quebra-cabeça" da sua existência, jogar um "jogo de advinha" com o olhar dos outros sobre um fato tão pessoal de seu ser.

Ainda sobre isso, percebe-se que a jovem protagonista chega a montar um álbum sobre a sua mãe, chamado de "Minha 'Memória de Mãe'" (CARVALHO, 2015, p.45). Nele, ela registra, além da sua versão sobre as descobertas adquiridas a conta-gotas, tudo o que guardava dentro de si em relação à sua genitora. Dessa forma, o que ocorre é que temos duas produções sendo feitas lado a lado, ou seja, uma história dentro de outra história. Algo que ocorre de maneira semelhante em *La vida es sueño (1981)*, do dramaturgo e poeta espanhol Pedro Calderón de la Barca (1660-1681), já que, como efeito do "gran teatro del mundo", há uma representação dentro de outra representação em sua produção.

Com uma ampla memória de leitura, Carvalho (2015) apresenta, dentro da sua produção, também referência a outras produções artísticas e, até mesmo, a fatos históricos. Em uma conversa com o namorado Miguel, Olívia aborda, entre os assuntos, "o livro de Anne Frank e o horror do holocausto" (CARVALHO, 2015, p.81). Ao mesmo tempo, chega a comentar sobre a fotógrafa alemã e judia, Alice Brill, da qual chegou a ver uma exposição em sua própria cidade. Há, já em outra passagem, trechos de dois poemas de Manuel Bandeira, "*Madrigal tão engraçadinho*" e "Teresa", da obra *Libertinagem*. A narradora os cita quando decide abordar, em tom apaixonado, as ações de Miguel que costumava observar sem que ele percebesse, sendo uma delas a de declamar poemas de Bandeira.

Em contrapartida, no tocante ao tempo narrativo, é preciso fazer uma diferenciação entre o da diegese (tempo no qual a história é contada) e o da narração. Em

relação ao segundo tempo, o da narração, pode-se situar a obra, provavelmente, em torno de 2006, já que, apesar de não haver um dado que permita circunstanciar a ação de forma especifica, essa verificação se torna possível por meio da referência a uma exposição de Alice Brill em Curitiba. Essa alusão se faz presente em meio aos assuntos da conversa entre Olívia e Miguel. Ao tratar do pai da fotógrafa em relação ao bisavô de Miguel, ela menciona ter visto uma exposição dela em sua cidade. Algo que ocorreu em 2006, na Galeria IMS.

Em relação ao tempo da diegese, por sua vez, nota-se que ele está inserido em um espaço psicológico, no qual temos um tempo vivencial. Embora a narradora comece a narrar os fatos da sua vida aos 13 anos e siga até os 21, no final da narrativa sabe-se que os dados contados não acompanham os anos de vida da personagem. Para criar um suspense na narrativa em relação aos fatos que vão ocorrer, a personagem mostra fatos futuros diante dos narrados no presente, rompendo com a cronologia da obra. Como exemplo, temos o seguinte trecho: "ainda demorei um bom tempo para que eu a encontrasse pessoalmente" (CARVALHO, 2015, p.24). Por meio de uma atmosfera fracionada, sabe-se que em algum momento Olívia encontrará Laura, amiga de sua mãe. Caber ao leitor aguardar o momento e a forma como isso será narrado.

Por fim, cabem algumas considerações sobre o projeto gráfico-editorial da obra. Na capa do livro, encontramos uma ilustração que remete, em tons pastel, a gotas de tintas, possivelmente, jogadas na mancha gráfica do papel por meio de um conta-gotas, presente no título e sentido da obra. Ao mesmo tempo, pode-se visualizar um contorno feminino borrado, assim como uma cadeira vazia. Fatos que, à sua maneira, instigam a curiosidade do leitor para o texto verbal.

Conclusões finais

Se comparado ao subsistema literário infantil, o juvenil constitui ainda um vasto campo epistemológico por se firmar. E isso vem acontecendo, de um lado, por meio de uma produção de fôlego em termos literários e de fortuna crítica sobre o assunto; de outro lado, por meio de uma crescente legitimidade do subsistema em cursos de graduação de pós-graduação (FERREIRA; CARRIJO, 2018). Com isso, nota-se que, se no início, a literatura juvenil buscava apresentar apenas uma visão moralista e pedagógica, hoje há cada vez mais espaço para tematizações ligadas à realidade histórica e social e ao próprio adolescente,

sem que haja apenas uma preocupação com o mercado de vendas e, em consequência, uma ausência estética no texto literário.

Uma prova disso encontra-se no texto de Carvalho (2015). Por meio da focalização que ocorre na personagem, o jovem leitor pode se identificar com as peripécias que se passam em sua vida íntima, em meio ao processo de constituição de sua identidade. Ao mesmo tempo, ele consegue, entre as temáticas da obra, relativizar certas certezas humanas. Uma delas encontra-se no que significa ser mulher, segundo o patriarcalismo e as concepções que se encontram em meio à sua realidade social.

Por outro lado, diferentemente das concepções preconceituosas sobre as obras escritas por mulheres, o livro de Carvalho (2015) mostra-se, sim, estético e, por isso, emancipatório. Não apresenta em si um tom panfletário, de caráter documental e associado a um marxismo vulgar (DIETZEL, 2002). Pelo contrário. Enquadrada na literatura *crossover* (RAMOS; NAVAS, 2015) ou, também, chamada "de fronteira" (YUNES, 2013), *A Conta-gotas* (2015) pode ser lido em qualquer idade, devido às temáticas universais que aborda.

Para encerrar, cabe ainda destacar que, por meio dos textos literários como o de Carvalho, muitas mulheres escritoras encontram a oportunidade de se evadir da realidade que foi criada para elas a partir do mundo externo – frequentemente masculino e patriarcal. Em outras palavras, a leitura feminina deixa de ser pura fruição. Em sentido político, é também espaço para quebra de preconceitos e estereótipos relacionados ao que significa ser mulher e escrever enquanto mulher.

REFERÊNCIAS:

ABAURRE, M. L. M.; ABAURRE, M. B. M.; PONTARA, M. *Português*: contexto, interlocução e sentido. 3.ed. São Paulo: Moderna, 2016. (Ensino Médio).

ANTUNES, B.; RIBEIRO, J. R. V. S. *Propostas didático-metodológicas para o ensino de literatura no Ensino Médio*: o currículo do Estado de São Paulo em estudo. Assis: [S.l.], 2019. Não publicado.

BRASIL. Secretaria da Educação Básica. Fundo de Desenvolvimento da Educação. *Guia Digital*: PNLD 2018 – Literário – Apresentação. Brasília, DF: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Básica – SEB, 2018a.

BRASIL. Secretaria da Educação Básica. Fundo de Desenvolvimento da Educação. *Guia Digital*: PNLD 2018 – Literário. Brasília, DF: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Básica – SEB, 2018b.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*. Barcelona: Planeta, 1981.

CARROLL, L. *Alice*: edição comentada. Ilustr. John Tenniel. Introd. Martin Gardner. Tradução

M. L. X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CARVALHO, A. C. *A conta-gotas*. São Paulo: Edições SM, 2015.

CECCANTINI, J. L, C. T. *Uma estética da formação*: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997). Assis: UNESP, 2000. Tese de doutorado.

CECCANTINI, J. L, C. T. Mentira que parece verdade: os jovens não leem e não gostam de ler. In: FAILLA, Z. (org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

DIETZEL, V. L. Recepção literária na Alemanha: entre o diálogo cultural e algumas escritoras brasileiras contemporâneas. In: SANTOS, L. C. dos (org.). *Literatura e mulher*: das linhas às entrelinhas. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.

FAILLA, Z. (org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

FERNANDES, C. R. D. *A seleção de obras literárias para o Programa Nacional Biblioteca da Escola* – PNBE 2006-2014. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/elbc/n51/2316-4018-elbc-51 00221.pdf. Acesso em: 20 fev. 2019.

FERREIRA, E. A. G. R.; CARRIJO, S. A. B. A literatura juvenil de autoria feminina e seus reflexos: uma análise da obra A conta-gotas, de Ana Carolina Carvalho. Revista Letras Raras, v. 7, p. 154-176, 2018.

FERREIRA, E. A, G. R.; STRINGUETTI, L. M. V, de G.. A poesia na biblioteca escolar: análise das marcas da escrita feminina no acervo do PNBE 2013. Textura, v. 19, p. 5-29, 2017.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.) *Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, Ed. da UEM, 2003, pp.33-56.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUIZ, F. T.; FERREIRA, E. A. G. R.; FEBA, B. L. T.. A seguir, cenas do próximo capítulo: uma reflexão sobre o gênero literário novela na formação do leitor. Textura, v. 21, p. 128-147, 2019.

NUNES, L. B.. *A Bolsa Amarela*. 35.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011. 140 p.

RAMOS, A. M.; NAVAS, D. Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. *Elos*: Revista de Literatura Infantil e Xuvenil, n.2., 2015, p. 233-256.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

SÃO PAULO (Estado). *Caderno do Aluno*: Língua Portuguesa e Literatura/ Linguagens, Ensino Médio. São Paulo: SEE, 2014a.

SÃO PAULO (Estado). *Caderno do Professor*: Língua Portuguesa e Literatura/ Linguagens, Ensino Médio. São Paulo: SEE, 2014b.

SCHMIDT, R. T. A transgressão da margem e o destino de Celeste. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7, 1997, Niterói. *Anais*. Niterói: EDUFF, 1999. p. 672-82.

SILVA, M. M. M. C. T. Uma escrita de transição: contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil. In: RECHOU, B. R.; LÓPEZ, I. S.; RODRÍGUEZ, M. N. (Coords.). *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)*. Vigo-ES: Edicións Xerais de Galicia, 2012, p. 13-34.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*: a comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia. Tradução e notas Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

YUNES, E. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). *Revista Textura*, n.29, set./dez. 2013, p.123-131.

ZOLIN, L. O. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.13, n.2, p.105-116, jul/dez. 2009, p.105-116.

Análise e discussão da obra *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga

CASTRO, Tamires Vieira Pinheiro de (UENP/CJ)

Introdução e justificativa

Observa-se que a literatura cada vez mais tem um espaço deficiente em áreas presentes em nossa sociedade, devido a vários fatores como o desinteresse pela literatura nas escolas, levando a uma diminuição das vendas de exemplares nas livrarias. Segundo Antonie Compagnon (2009, p. 21),

> [...] o espaço da literatura tornou-se escasso em nossa sociedade há uma geração: na escola, onde os textos didáticos a corroem, ou já a devoraram; na imprensa, que atravessa também ela uma crise, funesta talvez, e onde as páginas literárias se estiolam; nos lazeres, onde a aceleração digital fragmenta o tempo disponível para os livros.

A literatura tem o poder de humanizar, sensibilizar e contribuir para a formação dos leitores. Para Antônio Cândido (2004, p. 175), "[...] nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo". O acesso à cultura é um direito de todos, assim como moradia, alimentação e vestuário, já que é por meio dela que o indivíduo é levado a refletir sobre as questões vivenciadas em sociedade e a facilitar a construção da formação de opinião. Ferreira (2009, p. 4) também reitera que, "[...] o ensino de literatura precisa ser democrático, assim como o acesso a obras, ou seja, à cultura". Para o professor de literatura francesa Antonie Compagnon (2009, p. 30), "a literatura deleita e instrui". E a partir de relações com outras obras, constitui-se uma *biblioteca vivida* (FERREIRA, 2009), o qual os leitores refletem sobre a criticidade dos exemplares, pois segundo Ferreira, "a interação com textos diversos permite ao leitor perceber que a leitura é uma prática social que remete a outros textos e a outras leituras, ou seja, dialógica" (FERREIRA, 2009, p. 4), verificando assim se são obras emancipatórias ou não. Assim, a escola possui o papel de apresentar aos leitores todos os tipos de textos literários, para que assim, o aluno possa ser capaz de diferenciar e ser crítico perante textos diversos.

A literatura auxilia na formação do leitor, contribui para o desenvolvimento da memória e constituição de sua personalidade. Nas palavras de Compagnon (2009, p. 47), a literatura é:

> Fonte de inspiração, [...] auxilia no desenvolvimento de nossa personalidade ou em nossa "educação sentimental", como as leituras devotas o faziam para nossos ancestrais. Ela permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados dos filósofos. Ela contribui, de maneira insubstituível, tanto para a ética prática como para a ética especulativa.

Por meio da literatura as pessoas se tornam mais humanas e sensíveis, pois ela é capaz de sensibilizar e atuar no desenvolvimento de nossa individualidade e originalidade, para que possamos repensar em nossas atitudes e nos transformar em seres humanos mais críticos e questionadores da realidade em que vivemos. Ainda segundo o crítico literário Antônio Cândido (2004, p. 175), "[...] a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas" e, é dessa forma, que a literatura de autoria feminina se manifesta e deve ser inserida nas políticas públicas de leitura, pois com a inserção dessa categoria, os leitores tornam-se críticos e refletem-se a respeito da posição da mulher em sociedade, o qual foi por muito tempo e hoje ainda é, marginalizada pelos homens. Lúcia Osana Zolin (2005, p.275), ao refletir sobre o cânone literário, afirma que

> [...] sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média\alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das
> mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos, etc. 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.

A narrativa de autoria feminina está se desenvolvendo a passos curtos, pois as mulheres ainda estão adquirindo seus espaços, visto que por tanto tempo foram excluídas da sociedade, principalmente do campo editorial e, consequentemente, da educação.

De acordo com Compagnon (2009, p.50),

> A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às

> emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes. [...] A literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – e a nossa e a dos outros -, ela arruína a consciência limpa e a má-fé.

Podemos refletir a citação acima a respeito da representação da mulher no campo literário. A narrativa de autoria feminina desconstrói padrões impostos pelos seres humanos, pois percebe-se que as mulheres foram silenciadas por muito tempo. A sociedade patriarcal ainda está enraizada em nossa sociedade e presenciamos esse fato no mercado editorial, pois é majoritariamente masculino. Segundo a pesquisa do ano de 2005, intitulada "A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004", de Regina Dalcastagnè publicada na revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, o reconhecimento do número das obras premiadas escritas por mulheres apresenta certa discrepância quanto às obras escritas por homens.

> [...] há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8% (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 31).

Dessa forma, pode-se dizer que a literatura é um reflexo da sociedade, na qual se toma conhecimento da sua própria imagem. A "voz" da mulher é oprimida e marginalizada no âmbito não apenas da literatura, mas nos meios sociais, acadêmicos, econômicos, físicos e culturais. Para Ana Maria Colling (2014, p. 13) as "mulheres ainda são apresentadas como morais, frágeis, dóceis, emotivas, amantes da paz, da estabilidade e da comodidade do lar, incapazes de tomar decisões, desprovidas da capacidade de abstração, intuitivas, crédulas, sensíveis, ternas e pudicas", reiterando assim que a sociedade continua ainda a nutrir tais ideais ao definir as representações dos sexos.

Objetiva-se por meio dessas reflexões sobre a representatividade da mulher, analisar respaldados pelo aporte teórico da Estética da Recepção e Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), se a obra *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga (2002) possui valor estético e discurso emancipatório para a formação do leitor implícito, se a obra rompe com os horizontes de expectativa e o leva a refletir sobre a sociedade em que vive e a questões relacionadas à representação da "voz" feminina.

Representação da mulher na obra de Bojunga

Lygia Bojunga Nunes nasceu em Pelotas, no Rio Grande do Sul, mas mudava-se de cidade todos os anos, em razão de seu pai, pois segundo Pothakos & Sousa (1998, p. 29), ele era "incomodado pela inquietação geográfica". Conforme Pothakos & Sousa (1998, p. 29), esse "desassossego parece ser transportado para a escritura da autora que transita pelos universos da linguagem, imprimindo suas interrogações sobre a realidade e a fantasia no seu processo criativo".

Antes de se tornar escritora, Lygia Bojunga trabalhou como atriz, escreveu roteiros, adaptou e traduziu peças teatrais. Bojunga é uma escritora premiadíssima da literatura infanto-juvenil brasileira a qual publicou diversas obras ao longo de sua carreira. Em 1972, publicou seu primeiro livro intitulado *Os colegas* que logo foi agraciado com o prêmio Jabuti. Recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais com suas obras tais como o Prêmio INL (Instituto Nacional do Livro), Prêmio Jabuti, Lista de Honra – *International Board on Books for Young People* (IBBY), Prêmio HANS CHRISTIAN ANDERSEN – IBBY (pelo conjunto de sua obra) – o mais tradicional prêmio internacional de literatura para crianças e jovens, Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ, entre outros. A Casa Lygia Bojunga é uma fundação e editora criada pela escritora, a qual está situada no Rio de Janeiro, onde acontece diversos projetos culturais com a presença de crianças e jovens.

A narração das obras de Bojunga é determinada por assuntos frequentes e delicados ao cotidiano das crianças e adolescentes, como relações familiares, amizades, morte, suicídio, ciúmes, entre outros, além de possibilitar a reflexão e o entretenimento em plena estabilidade. Esses assuntos são considerados "temas de fronteiras", os quais Alice A. P. Martha (2009, p.3) reitera que:

> [são] compreendidos como situações-limite que configurem, no plano ficcional, etapas da evolução vividas pelo ser humano – ganharam força e podem ser aliados importantes para que esses leitores reconheçam suas angústias, faces diversas do medo que enfrentam cotidianamente – morte, separações, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, afetividades – a partir da leitura de narrativas contemporâneas.

A escritora também trabalha com temas do imaginário, fantasia e maravilhoso em seus exemplares, sendo considerada sucessora de Monteiro Lobato. Segundo entrevista para

Rejane Carvalho de França, Lygia Bojunga afirma que "a imaginação é um país seguro e que aprendeu isto com Lobato" (FRANÇA, 1979, p. 7).

A obra *Retratos de Carolina*, escrita por Lygia Bojunga Nunes no ano de 2002, foi o primeiro título a ser publicado pela Editora Casa Lygia Bojunga, que em seguida, recebeu o selo Altamente Recomendável para o Jovem agraciado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, além de pertencer ao acervo do PNLD Literário de 2018. Nesse período da publicação do livro, "ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até mesmo sentimentos esperados em determinadas situações" (TELLES, 2002, p. 402), eram vistos como atividades somente de caráter masculino. A autonomia e singularidade da mulher eram e ainda são negadas devido ao patriarcalismo presente na sociedade atual.

Retratos de Carolina possui temas delicados e fraturantes, como possessividade, ciúmes e relações familiares. A narração de Bojunga é direta, sem o uso de adjetivos, como se a própria obra falasse por si e dispensasse comentários. A história é dividida em duas partes e segue o padrão de narrativa linear, divididas em anos de Carolina, correspondendo a um tempo cronológico, contendo analepses, principalmente quando a personagem reavalia suas atitudes adotadas quando mais jovem. Na primeira parte, a escritora tece os acontecimentos da vida de Carolina, a qual passa pelos processos de amadurecimento quando criança até chegar à fase adulta, quando se casa. Na segunda parte da obra, Bojunga inicia com "Pra você que me lê", onde ela conversa com o leitor e expõe suas angústias e hesitações durante a criação do livro. Além disso, ela torna-se personagem-escritora, pois ela dialoga com o leitor e opina sobre seus desejos em colocar um ponto final na obra ou na possibilidade de novos retratos de Carolina. Esta conversa com o leitor é marca característica da escritora, ou seja, boa parte de seus livros possuem esse aspecto. O exemplar é composto por oito retratos, e mais dois inclusos, um pela própria personagem e um pela autora. De acordo com Silva (2008, p. 164), "as imagens refletidas nos retratos denotam um processo contínuo de transformações, envolvendo Carolina nos vinte e nove anos em que desenrolam os fatos. São imagens que refletem a menina, a jovem e a mulher, mas que pouco dizem de seu aspecto físico".

Em relação aos elementos da narrativa, a personagem principal é plana com tendência a redonda, pois suas ações depois de algum tempo da narrativa, surpreendem o leitor, tendo em vista que a personagem reavalia suas atitudes quando criança e depois de se casar. Carolina, depois dos sofrimentos tanto psicológicos quanto físicos vividos no casamento, decide ir morar sozinha em um apartamento longe de seu marido e sua mãe. O

narrador é autodiegético, pois além de narrar, também participa da história como se percebe no início da segunda parte da obra "Pra você que me lê" (BOJUNGA, 2002), o qual o narrador conversa com o leitor, expõe sua história ao escrever a obra, e também dialoga com a personagem Carolina. O espaço é fechado, pois a história se passa a maior parte em casa, seja na casa do pai ou na casa do marido.

O nó da história é "o fato que interrompe o fluxo da situação inicial da narrativa, criando um problema ou obstáculo que deverá ser resolvido" (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 44). Percebe-se que o nó é quando a personagem Carolina se sente aprisionada ao relacionamento. Ela se sente em um "cerco assim tão fechado" (BOJUNGA, 2002, p. 93), pois o marido desde o primeiro encontro fala em casamento e a pressiona a se casar, até que ela é impedida de frequentar a faculdade de Arquitetura e trabalhar. O clímax da história, ou seja, "o elemento que marca o auge do conflito dramático" (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 45), seria quando Carolina resolve abortar e abandonar o marido para viver sozinha em um apartamento.

O tempo se caracteriza por cronológico, pois leva em consideração que os fatos ocorrem conforme Carolina cresce até seus vinte e nove anos. Além disso, constata-se que a narrativa é caracterizada *in media res*, pois os acontecimentos pertencem ao desenvolvimento da história, ou seja, os fatos que acontecem no início da narrativa irão ser retomados ao longo da obra. No decorrer da história, percebe-se que a escritora utiliza do recurso *flashbacks*, ou analepses, que são "recuos no tempo, que permitem a recuperação de fatos passados" (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 47), como se observa na seguinte passagem:

> - É que...sei lá...eu passei anos e anos sem me lembrar disso, mas agora... ultimamente... é... eu tenho me lembrado dele... do Pet... tão grande, tão bonito preso naquela gaiola... Com tanto lugar pra voar e ele ali preso. A gente... tava lá escondido no jardim... eu e ele... ninguém ia nem ver se eu ajudasse ele a fugir... mas... mas eu acho que eu não abri a porta... eu acho que eu deixei ele continuar lá... prisioneiro. Ah! (BOJUNGA, 2002, p. 111).

As imagens e as cores presentes na obra são importantes e relevantes para causar interesse e sentimentos nos leitores a respeito dos assuntos que irão ser trabalhados ao longo da narrativa. No livro, a cor laranja na imagem da capa é intensa e alegre, o que pode representar sucesso, encorajamento e prosperidade, assim, podemos ter uma ideia vaga sobre o desenrolar dos acontecimentos. A cor amarela presente na capa e contracapa de seus livros pode expressar felicidade, prosperidade e criatividade. Além disso, também

pode simbolizar iluminação e riqueza. A cor da imagem é importante, já que atrai o olhar dos jovens, estimulando a escolha da obra e também, auxiliando a construção do julgamento estético e sua imaginação. Logo, para Ferreira (2012, p. 10-11),

> [...] a imagem possui, então, função narrativa. Nota-se que há relação de colaboração entre texto verbal e imagem. Dessa forma, o sentido não está isoladamente na imagem, nem no texto que, sozinhos, poderiam ter significados diversos, mas na interação entre ambos.

A diagramação é característica da autora, visto que suas obras publicadas pela Editora Casa Lygia Bojunga possuem os mesmos elementos gráficos presentes, como a numeração das páginas, a fonte e as margens da página, assim como a capa, denotando assim um determinado padrão imposto pela autora. Assim, podemos notar que o projeto gráfico pertence à Lygia Bojunga, assim como todas as suas obras.

A obra propõe reflexão crítica e rompe com os horizontes de expectativa do leitor (JAUSS, 1994) sobre relações de poder em sociedade. Segundo Jauss (1994, p. 50), "a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento de mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social". É possível reconhecer uma comunicabilidade na estrutura de apelo da obra, a qual, pela presença de vazios, promove interação e projeta um leitor implícito inteligente (ISER, 1999). Segundo o teórico alemão Wolfgang Iser (1999, p. 147), "o lugar vazio possui no texto uma função importante para a construção do objeto estético", pois é um aspecto formador no sentido dos textos ficcionais, dessa maneira, o leitor participa da construção da narrativa, reestruturando os sentidos do texto deixados pelos vazios. Assim, "o lugar vazio induz o leitor a agir no texto. A estrutura de campo do ponto de vista do leitor evidencia que o lugar vazio é capaz de mudar de posição no interior dessa estrutura e assim estimular diferentes operações" (ISER, 1999, p. 156). Como exemplo, vejamos um trecho em que a personagem Carolina afirma em uma conversa com seu pai sobre seus estudos:

> — Mas você já largou a faculdade?
> — Já, já! Você sabe que eu detesto essa história de ficar brigando, discutindo, e a gente agora estava sempre discutindo por causa do meu interesse pelo estudo. Ele cismou que eu não preciso estudar, que eu não preciso trabalhar, que eu não preciso ter uma profissão, que eu não... — Tranca a boca. Espera um tempo para se acalmar. — Ele é uma pessoa muito...insegura, sabe, pai. Muito mesmo. — Se levanta: é melhor eu ir andando, hoje a gente vai jantar fora [...] (BOJUNGA, 2002, p.106).

A relação de Carolina com o pai é muito positiva, pois eles contam tudo um para o outro, sem proferir nenhum julgamento. Enquanto a relação da mãe e filha é mais difícil, ambas não são tão próximas, pois as duas possuem diferentes pontos de vista sobre a vida e relacionamentos amorosos. Já o marido de Carolina é possessivo e ciumento, pois não permite que Carolina possa continuar estudando o curso de Arquitetura e trabalhar. Para ele, o homem é quem deveria fornecer moradia e alimentação para a esposa e ele estava sustentado com a herança recebida de sua família cada vez que um parente falecia, ou seja, não necessitava trabalhar, visto que conseguia manter o sustento da casa. O Pai de Carolina não se conforma que a filha trancou a faculdade por causa do marido. Percebe-se que o marido de Carolina a controla de diversas formas e se torna possessivo, desde o início do relacionamento quando ele tenta reeditá-la para se parecer com Eduarda, a esposa que o abandonou.

> Não que a semelhança física de Carolina e da Eduarda fosse extraordinária. Mas, assim sem sapato (feito a Eduarda gostava de andar), com o cabelo preso, e mal preso, no alto da cabeça (feito a Eduarda costumava usar), mais pra magra e mais pra alta, feito a Eduarda era também, e, e ainda por cima, vestida no vestido da Eduarda, o Homem Certo, e por que não? Achou que a Carolina era a Eduarda-que-tinha-voltado (BOJUNGA, 2002, p. 100).

Dessa forma, o marido vai se tornando possessivo aos poucos e prendendo-a para si. Assim, Carolina é privada de trabalhar e estudar, se sentindo presa em uma gaiola como o *Pet* do aniversário da Priscilla.

No aniversário de Priscilla, quando Carolina tinha seis anos, acontece um sorteio em que o primeiro prêmio é uma boneca lindíssima, já favorita de Carolina, uma espingarda de brinquedo e um *Pet*, ou melhor, um passarinho dentro de uma gaiola. Carolina denta um caroço no qual o número é 1 correspondente à boneca, mas Priscila manipula o sorteio pois ela tem outro caroço com o número 3 gravado. Carolina percebe o que a amiga fez, mas leva o *Pet* embora, muito chateada. Anos mais tarde, já casada, Carolina associa sua angústia com a gaiola do *Pet* e se sente presa ao relacionamento com o marido como o *Pet* na gaiola do aniversário da Priscilla.

Ele vai se tornando possessivo aos poucos, enquanto ela se sente sua prisioneira. O marido imagina estar casado com a Eduarda, e pede para ela usar o vestido que era dela, pois Carolina fica parecida com ela. No começo, Carolina até gostava de se parecer com

Eduarda, mas com o tempo, ela começa a se sentir sufocada com o relacionamento possessivo. Em uma conversa com o pai, Carolina relembra do *Pet* preso na gaiola: "- É que...sei lá...eu passei anos e anos sem me lembrar disso, mas agora...ultimamente...é....eu tenho me lembrado dele...do Pet...tão grande, tão bonito...preso naquela gaiola...Com tanto lugar pra voar e ele ali preso" [...] (BOJUNGA, 2002, p. 111). O marido com o intuito de relembrar a Eduarda, se droga para "chegar lá, onde a Eduarda está" (BOJUNGA, 2002, p. 124). O fascínio no olhar de Carolina se perde ao longo do tempo, ela passa a dormir no sofá da sala, ele então se sente ameaçado e começa a violentá-la.

Ao longo dos dias, a personagem não aguenta guardar os acontecimentos para si e desabafa com o pai ao dizer que o marido a estuprou. A filha conta para o pai que o marido, como de costume, chega bêbado em casa e a estupra:

> [...] e aí ele foi tirando a minha roupa, e me abraçando, eu vi que ele estava superbebido e disse que não, tô cansada, [...] mesmo assim, com aquela porrada de uísque dentro dele, ele é forte, abriu minhas pernas na marra, e quando eu disse que ele estava me estuprando, ele achou até graça: perguntou se eu tinha esquecido que eu era casada com ele. Feito coisa que casamento dá direito do homem violentar a mulher (BOJUNGA, 2002, p. 125).

A personagem descobre que está grávida e pensa em abortar, pois não quer que a criança nasça de um estupro. "Imagina só uma Vida. Uma vida que nasceu de uma violência, gerada de um homem que eu não gosto mais" (BOJUNGA, 2002, p. 128). Dessa forma, ela esconde dos pais essa angustia durante um tempo, abandona o marido e decide viver sozinha em um apartamento.

A mãe de Carolina, não aceita que Carolina abortou o feto, abandonou o marido e foi viver sozinha em um apartamento fora da cidade. Enquanto o pai defende Carolina, dizendo que ela fez a coisa certa, a mãe já se posiciona do lado do marido de Carolina, que segundo sua mãe, sente a falta de sua esposa e possui uma casa confortável. Depois da morte do pai, Carolina sai de casa disposta a trabalhar e a pagar suas contas, longe do marido e de sua mãe:

> - Você mata o seu filho, você se separa do seu marido, você se recusa a morar com sua mãe, você despreza uma casa simples, mas confortável (a minha, do seu pai, a *nossa* casa) e uma casa luxosa (a do seu marido) para se enfiar nesse...nessa coisinha aqui, e você acha que eu posso entender uma atitude dessas? Nem eu, nem ninguém! (BOJUNGA, 2002, p. 144).

A mãe da personagem foi instruída para achar que, "se as contas são pagas, o conforto assegurado, a família assegurada, a casa limpa e arrumada, então está tudo bem, o resto não chega a interessar" (BOJUNGA, 2002, p. 119). O pai de Carolina afirma ao conversar com a filha "[...] pra tua mãe só é coitada a mulher que não arruma um homem pra sustentar ela" (BOJUNGA, 2002, p. 120). O pai desabafa com Carolina ao dizer que sentia orgulho da filha ao ver que ela era tão diferente da mãe, que buscava sempre estudar e trabalhar para se sustentar e não ser sustentada, mas que agora se sente triste ao ver a filha sendo manipulada pelo marido.

> Então, pra mim era uma alegria enorme te ver optando por um caminho tão diferente do dela, tão rico de possibilidades. Com o talento que você tem, e com a tua vocação para lidar com espaços, senti tanta pena quando, por causa desse casamento, te vi abandonando tudo que sempre te interessou tanto. O fato mesmo do teu marido ter te feito abandonar teus estudos, tua vocação, teus amigos, me pareceu prova, não só da insegurança dele, quanto dos sentimentos que ele tem por você (BOJUNGA, 2002, p. 120).

Pelo enredo, podemos notar diferentes formas de opressão, advindas de preconceitos diversos, tanto do marido de Carolina quanto de sua própria mãe. "Ao leitor é propiciada a possibilidade de reagir e interagir com que o outro lhe apresenta, obtendo, assim, instrumentos para selecionar e organizar o que lhe apraz ou o que lhe servirá como auxílio na construção de sua própria identidade" (SILVA, 2008, p. 178), ou seja, ao longo da obra, o leitor tem a possibilidade de se posicionar a respeito das atitudes das personagens e formar sua própria opinião. Na visão de sua mãe, a mulher deve ser submissa ao marido, pois ele que a sustenta, dessa maneira, ela deve realizar suas vontades e cuidar da casa. A visão dodo marido de Carolina não é muito diferente da sua mãe, pois acredita que mulher não precisa trabalhar e estudar, além de realizar as vontades do marido e ser submissa. Para o marido de Carolina, "essa história de trabalhar nunca chegou a despertar uma curiosidade muito grande no Homem Certo" (BOJUNGA, 2002, p. 101). Já o pai de Carolina procura entender a filha, pois esta sofreu casando-se com um homem que não permite que ela tenha sua própria opinião e ter o direito de trabalhar e estudar.

Considerações finais

Pela análise da obra *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga (2002), percebe-se a importância da construção de identidades e representação da "voz" feminina, muitas vezes oprimida pela sociedade patriarcal. A ideia de que a mulher é considerada inferior aos homens ainda faz parte de nosso convívio, e aos poucos devemos desconstruir tal conceito. O caráter social está presente nos livros de Bojunga, levando o leitor a se colocar no lugar do outro, por meio de reflexões em uma linguagem acessível e da mesma forma, crítica. Nas palavras de Cândido (2004, p. 178), "[...] nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco", visto que a visão do leitor é desconstruída à medida que as ideias presentes na obra, levam-no a refletir sobre nossa sociedade. Ainda conforme Candido (2004, p. 176), "no âmbito da instrução escolar o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas".

Por meio da obra *Retratos de Carolina* (BOJUNGA, 2002), percebe-se também que

> [...] a sua leitura justifica-se, pois amplia o repertório de conhecimentos do leitor, ativa sua memória afetiva e transtextual, desenvolve sua capacidade interpretativa, desautomatiza seu olhar e o desperta para a realidade circundante, para o reconhecimento de ambiguidades, ironias, entre outros recursos estilísticos (FERREIRA, 2012, p. 26).

A obra propõe a reflexão da "voz" feminina, assim como as questões patriarcais presentes em nossa sociedade. Além disso, a presença de recursos estilísticos contribue para o valor estético e a criticidade da obra. O professor, conhecedor do PNLD Literário de 2018, percebe o potencial dos acervos, pois as obras são dotadas com conteúdo emancipatório e possuidoras de valor estético. Para Hans Robert Jauss (1994, p. 24),

> [...] antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores.

Conclui-se dessa maneira que, a obra possui discurso emancipatório e libertário, pois leva o leitor a refletir sobre o meio e a sociedade em que vive, assegura-se também a importância da obra para a constituição da memória, aquisição da cultura, compreensão da realidade, exposição de abuso sexual e questões relacionadas à mulher.

REFERÊNCIAS:

BOJUNGA, Lygia. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga. 2002.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: *Vários Escritos*. 4 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. p. 171-193.

COLLING, Ana Maria. *Tempos diferentes, discursos iguais*: a construção do corpo feminino na história. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005

FERREIRA, Eliane Ap. G. R. *Construindo histórias de leitura*: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma biblioteca vivida. Assis, 2009. 456 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

FERREIRA, Eliane Ap. G. R. Por uma piscadela de olhos: poesia e imagem no livro infantil. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (orgs.). *Poesia infantil e juvenil brasileira*: uma ciranda sem fim. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, v.1, p. 153-190.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. *In:* Bonnici, T & Zolina, L. *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EdVE, 2003, p. 33-56.

FRANÇA, Rejane Carvalho de. A imaginação é um país seguro. O Minas Gerais, n.679, 06 out. 1979. *Suplemento Literário*, p.7.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MARTHA, Alice Aurea Penteado. Narrativas de Língua Portuguesa: temas de fronteira para
crianças e jovens. *In:* Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa – A Língua Portuguesa: Ultrapassar fronteiras, juntas culturas, 2, 2009, Évora. *Anais* [...] Évora: Universidade de Évora, 2009. v. 1. p. 01-22.

POTHAKOS, Bernadete Patrus Ananias, SOUSA, Ilza Matias de. Lygia Bojunga

Nunes: Imagem (re)velada na página e no palco. *Releitura*, Belo Horizonte, v.11, p.29-34, out., 1998.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. Sob as Tramas do Tempo e da Paixão: Retratos de Carolina de Lygia Bojunga. *Revista Língua e Literatura*, Itapajé, v. 10, n. 14, p. 161-180, 2008. Semestral. Disponível em: http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/81. Acesso em: 22 out. 2019.

TELLES, Norma. Escritoras, escrita e escritura. *In*: DEL PRIORI, Mary (org.*). História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Edu-UNESP, 2002.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In:* BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (org.) Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. Maringá: *Eduern*, 2005. p. 275.

A voz literária feminina em uma coleção de livros didáticos de língua espanhola

VIANA, Vanessa Pansani (UNESP – FCL/Assis)
PANDOLFI, Maira Angélica (UNESP – FCL/Assis)

Considerações iniciais

O livro didático (LD) hoje em dia faz parte do cotidiano escolar, principalmente em escolas públicas, onde na maioria das vezes é a única fonte de contato do discente com os textos literários. O Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) foi o promotor do vasto acesso desse material devido ao seu caráter de universalização das políticas públicas para aquisição de coleções pedagógicas desde o ano de 1996.

Além de servir como fonte de consulta para docentes e discentes, auxiliando no planejamento e andamento das aulas, o LD pode ser estudado como um importante documento histórico (delimitando suas devidas proporções), visto que nele há uma seleção, adaptação de textos, elaboração de exercícios didáticos e que por isso tais manipulações podem denotar aspectos culturais, sociais e as correntes teórico-metodológicas mais utilizadas em sua contemporaneidade.

Nessa perspectiva, decidimos investigar como uma coleção de livros didáticos de língua espanhola (aprovada pelo PNLD de 2017), *corpus* de nosso projeto de pesquisa mais abrangente, representa a voz feminina nos textos literários. Nossa preocupação parte do pressuposto de que em pleno século XXI, o cânone literário ainda é representado majoritariamente pela voz masculina.

Representações perpetuadas

Tomando por base a introdução feita, é possível respaldar a nossa argumentação com a palavra de um historiador que se debruçou nos estudos dos objetos culturais como produtos das práticas e representações, Roger Chartier, que nos revela: “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao seu mundo” (CHARTIER, 2002a, p. 66).

Por esse viés, compreendemos que o LD é um objeto cultural passível de representação pelo seu público-alvo: os alunos.

A linha argumentativa de Chartier, mesmo inserida no campo historiográfico, não se envereda por um caminho positivista, o autor considera a possibilidade de que as representações não são absorvidas de forma automática: "Sua eficácia depende da percepção e do julgamento de seus destinatários, da adesão ou da distância ante mecanismos de apresentação e persuasão postos em ação" (CHARTIER, 2002a, p. 177-178).

Em consideração às afirmações de Chartier, mesmo que as representações emitidas pelo LD não sejam recepcionadas eficazmente, pois dependem da subjetividade de quem as recebe, elas não deixam de ser perpetuadas por dependerem de modelos fixos de compartilhamento, como ocorre sob o julgo do PNLD, que é o programa responsável pela avaliação dos materiais aprovados. Sendo assim, as elaborações seguem padrões rígidos e, dessa maneira, há que se considerar que "sempre há a possibilidade de rasura, de rompimento com certas representações, pois não são nem neutras, à medida que revelam os interesses e lugar que ocupam aqueles que as forjam, nem universais [...]" (ELISBON, 2018, p. 51). Como, por exemplo, no caso dos LDs, revelar ideologias como produtos da manipulação de textos e certas intenções comunicativas por trás de processos editoriais.

É no interior dessa tensão que ousamos afirmar que em se tratando do ambiente escolar, como espaço de utilização do LD, há um duplo reforço no que concerne a fixar os conteúdos desses materiais como representações autênticas do que deva ser aprendido. Apoiamos esses dizeres pelos preceitos de Foucault (1988) no que diz respeito à institucionalização dos discursos de acordo com os campos do saber. Para o filósofo, os espaços institucionalizados, como as escolas são facilitadores de uma maior subordinação do sujeito aos discursos que ali são produzidos, ainda sobre o assunto o autor discorre:

> Estamos sempre 'dentro' do poder, não há como escapar dele, não existe, relativamente a ele, nenhum exterior absoluto [...] Isso equivaleria a desconhecer o caráter estritamente relacional das correlações de poder. Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite apreensão. (FOUCAULT, 1988, p. 95).

Por meio da citação do filósofo, cabe percebermos que o seu pensamento não é contrário às articulações de Chartier (2002a) e Elisbon (2018), se consideramos ambas as

possibilidades somos capazes de reconhecer que os LDs são documentos históricos por transportarem representações culturais, visto que eles exercem uma relação de poder pelos "saberes" que disponibilizam aos alunos, estes aceitando ou não tais conteúdos. Quando aceitam, podem fazê-lo por subordinação aos discursos institucionais e quando não aceitam, podem fazê-lo por negação a tais discursos. Assim, aceitando ou rejeitando determinadas representações culturais dos conteúdos dos LDs, os sujeitos ainda estão condicionados a eles, como pode ocorrer com a recepção dos discursos formulados e emitidos sobre a desigualdade de gêneros.

Sobre gênero

Tanto Eudma Poliana Medeiros Elisbon (2018) em sua tese, como Regina Pahim Pinto (1981) em sua dissertação, apontam falhas na representação da condição feminina em livros didáticos. Mas, para demarcar tais falhas, elas pesquisaram como os discursos encontrados nos LDs foram construídos.

As autoras citadas demonstram que se instaurou como um consenso social para delimitação do gênero de uma pessoa, a concepção binária: homem ou mulher. Todavia, já na década de 1970, com o Movimento Social Feminista surgiu uma rejeição para esse tipo de julgamento, visto que ele foi baseado em um determinismo biológico. O movimento preferiu aproximar tal "classificação" à condição social. Nader e Rangel (2014, p. 12) assinalam que:

> No campo das ciências humanas, principalmente na área de estudos sobre as mulheres, o termo gênero foi tomado de empréstimo passando a designar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo, implicando, portanto, na rejeição do determinismo biológico implícito nessa categoria e estabelecendo o caráter relacional das identidades feminina e masculina. Ou seja, representando o aspecto social das relações entre homens e mulheres, gênero é um conceito que se distingue do conceito biológico de sexo.

Para tanto, constatou-se a necessidade de romper com o conceito embasado puramente no fator biológico e substituir o antigo determinismo por classificações mais flexíveis, como considerar a condição social do sujeito.

Elisbon (2018) tece considerações baseadas na perspectiva de Simone de Beauvoir, reconhecida por sua luta em prol da igualdade de gênero. A filósofa

(BEAUVOIR, 1982, p. 57) enfatiza qual é a sua ótica em relação à condição feminina: "[...] o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo". E ela completa a sua ideia sobre o corpo feminino: "Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade [...]". Como consequência dessas afirmações, nasce a célebre frase: "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Por conseguinte, notamos com tais tessituras que, pormenorizando os fatores biológicos e abarcando a construção social, o gênero não pode ser visto como um definidor fixo, binário ou delimitado, ele pode ser uma escolha. O que é enfatizado por Beauvoir (1967) quando ela explica que a sociedade condiciona o gênero a uma contínua teia de subordinações. Ao se pronunciar sobre o assunto, a pensadora profere:

> Desde que as meninas são pequenas que a sociedade fabrica as mulheres. As brincadeiras não são as mesmas, os brinquedos não são os mesmos, as leituras não são as mesmas. E, mais tarde, a formação profissional também não será a mesma. As mulheres são fabricadas de forma que elas sejam dedicadas e sirvam aos homens e aos seus filhos, seja na maternidade, seja nas tarefas domésticas. (BEAUVOIR, 1967, p. 54-55).

Desse modo, a autora delimita e reivindica posições femininas que a sociedade deixou enrijecidas, não dando muitas escolhas e voz à condição feminina. Que fique claro a nossa escolha pelo termo *condição*, pois conforme já elucidamos com os posicionamentos das autoras citadas, para nós o gênero não é pré-determinado biologicamente. Por isso, o sujeito pode ser percebido de acordo com as suas escolhas e não ao que a ele fora determinado. Ou seja, uma pessoa que nasceu com o perfil biológico masculino pode perfeitamente ser vista em uma condição feminina.

Essas reflexões precisam ser incorporadas pelo fato de que não apenas as mulheres, aquelas que se "enquadram" nessa classificação por seu perfil biológico, ainda hoje em dia, sofrem com as discriminações enraizadas ao longo da história, mas também as outras construções de gêneros que não se encaixam em uma classificação puramente binária e, que expande o conceito de gênero ainda calcado pelo prisma da heterossexualidade. Esses sujeitos que rompem com o padrão de imposição social não podem ser esquecidos, pois são os que mais sofrem com os efeitos negativos por promoverem uma dissonância:

> [...] um termo, que se difundiu aludindo às *diferenças* e *desigualdades* que afetam as mulheres, [e que] adquire outros sentidos. Continua referindo-se a diferenças e desigualdades e, portanto, continua tendo um caráter político.
> Entretanto, nas suas reformulações, o conceito de gênero requer pensar não apenas nas distinções entre homens e mulheres, entre masculino e feminino, mas em como as construções de *masculinidade* e *feminilidade* são criadas na articulação com outras diferenças, de raça, classe social, nacionalidade, idade; e como essas noções se embaralham e misturam no corpo de todas as pessoas, inclusive aquelas que, como intersexos, travestis e transexuais, não se deixam classificar de maneira linear como apenas homens ou mulheres (PISCITELLI, 2009, p. 146).

Trouxemos as discussões apresentadas para demonstrarmos que conceituar gênero é uma tarefa complicada e não foi esse o caminho que quisemos trilhar. Apenas determinadas proposições foram recortadas no intuito de defendermos neste trabalho que a voz literária feminina abordada aqui não precisa ser necessariamente a de um sujeito que nasceu com o sexo biológico determinado como feminino. De mesma forma que, se um sujeito "caracterizado" como mulher, homem, intersexo, travesti, transexual, entre outros, não optar por produzir uma escrita que denote um universo considerado do discurso feminino, a escolha é dele. Portanto, isso explica a nossa escolha em utilizar os termos: voz feminina e voz masculina.

A materialidade da voz feminina no livro didático

O objeto de nossa pesquisa, uma coleção de livros didáticos de língua espanhola, aprovada pelo PNLD de 2017, será chamada neste trabalho de *Coleção A*, convencionamos não divulgar o nome da coletânea devido ao fato de que esse texto pertence a um projeto maior, tese de doutorado que está em andamento.

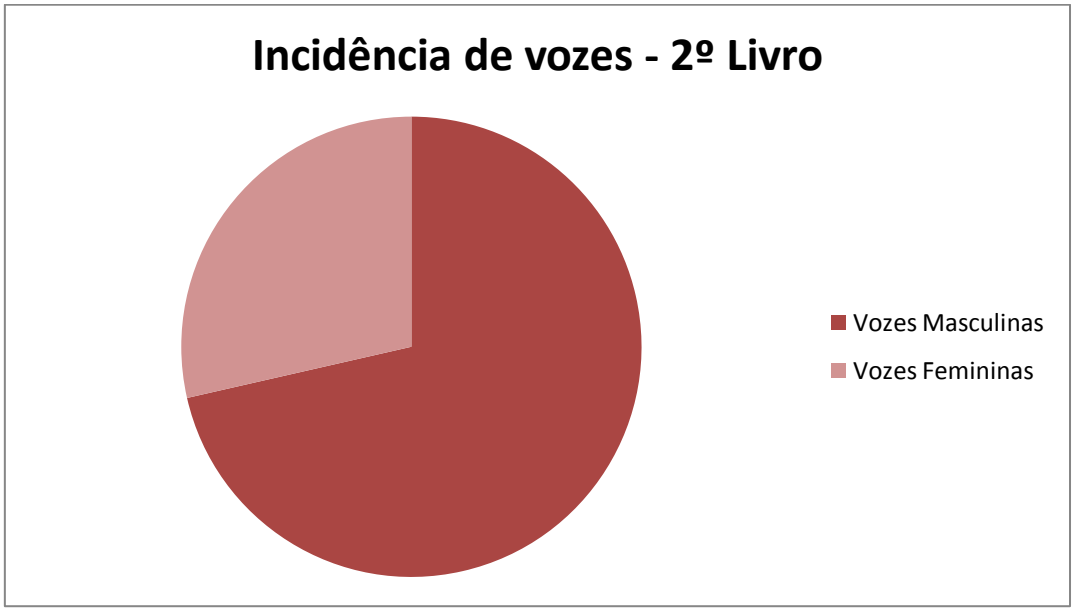
Os livros que compõem a coleção são destinados aos alunos do Ensino Médio (EM), por isso são três, um para cada série anual. Cada livro é composto por três capítulos, cada um contendo duas unidades subdivididas, somando-se seis unidades por exemplares. Todos os capítulos possuem a subdivisão que segue a ordem: "*Lectura*"; "*Almacén de ideas*"; "*Red (con)textual*"; "*Tejiendo la compresión*"; "*Después de ler*"; "*Vocabulario en contexto*"; "*Gramática en uso*"; "*Habla*"; "*lluvia de ideas*"; "*Gramática en uso*"; "*Vocabulario en contexto*"; "*Rueda viva: comunicándose" e "¡A concluir!*". A formatação da coleção já nos permite perceber o caráter fixo do *layout*, reforçando o que dissemos no início, que esses materiais seguem normas de avaliação do PNLD e também normas

editoriais. Outro dado importante sobre a *Coleção A* é a respeito de sua autoria, os livros possuem duas autoras e uma editora, com nomes femininos.

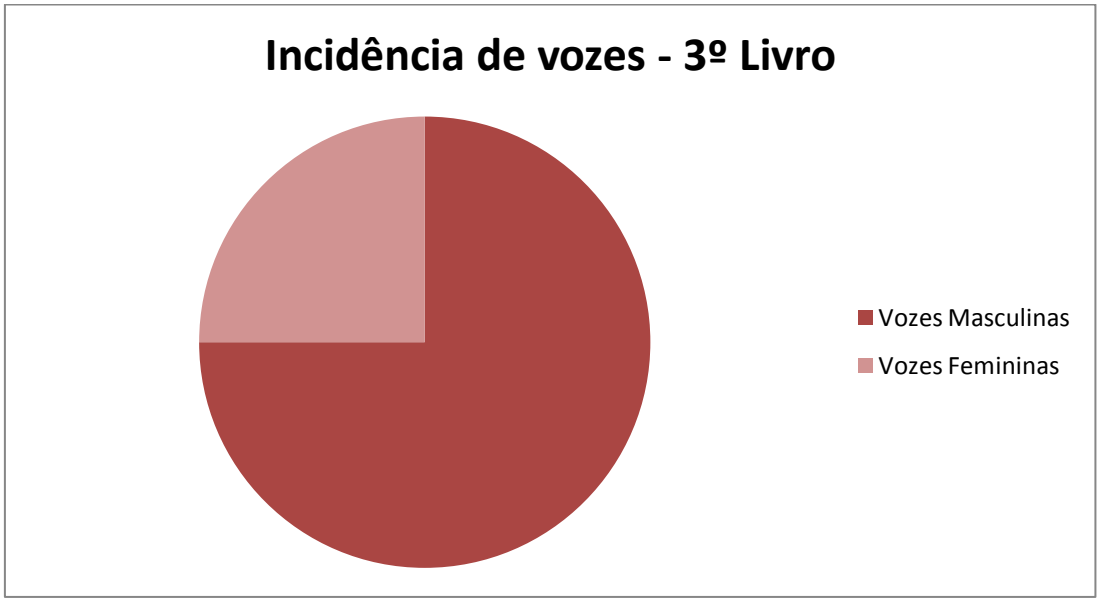
Para dar início à nossa explanação vamos esclarecer que adotamos como metodologia não apenas um viés quantitativo, mas na medida do possível, qualitativo. É de grande importância que os dois métodos se complementem, pois ao mostrarmos quantos textos e menções são atribuídos à voz feminina, podemos contrastar aos números denominados como voz masculina, para depois analisarmos como são exploradas tais aparições.

A respeito dos dados quantitativos, montamos quatro gráficos para exemplificar a incidência das aparições das vozes femininas e masculinas na *Coleção A*. Dessa forma, podemos comparar os números para depois analisá-los. Em um primeiro momento levantamos as vozes nos três livros de forma separada e o resultado foi o seguinte:

Fonte: Dados produzidos pelas autoras.



Fonte: Dados produzidos pelas autoras.

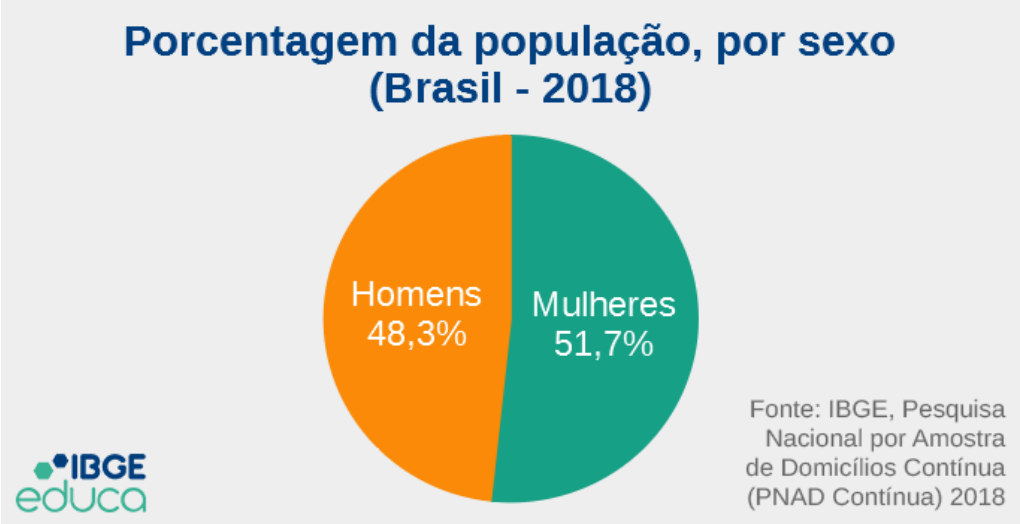


Fonte: Dados produzidos pelas autoras.

Como observado nos gráficos, a incidência de vozes masculinas nos LDs é bem mais expressiva que a de vozes femininas. As artes divulgam os seguintes resultados: no livro do 1° ano do EM, das seis vozes encontradas nenhuma era feminina; no livro do 2º ano, das quatorze vozes, quatro eram femininas; no livro do 3º ano, das doze vozes, apenas três eram femininas. Somando todos os resultados, das trinta e duas vozes, sete eram femininas, ou seja, um universo de 21% da totalidade.

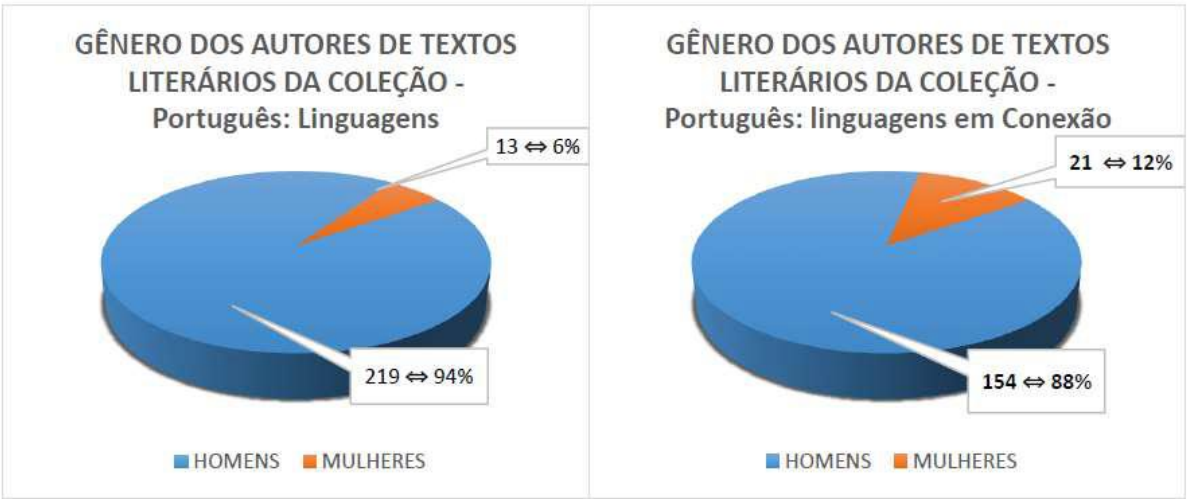
Esses números comprovam a mínima representação da voz feminina no universo literário dos LDs e, consequentemente, o lugar ainda relegado da mulher na sociedade.

Principalmente se cotejamos esse levantamento com a última pesquisa divulgada pelo IBGE:



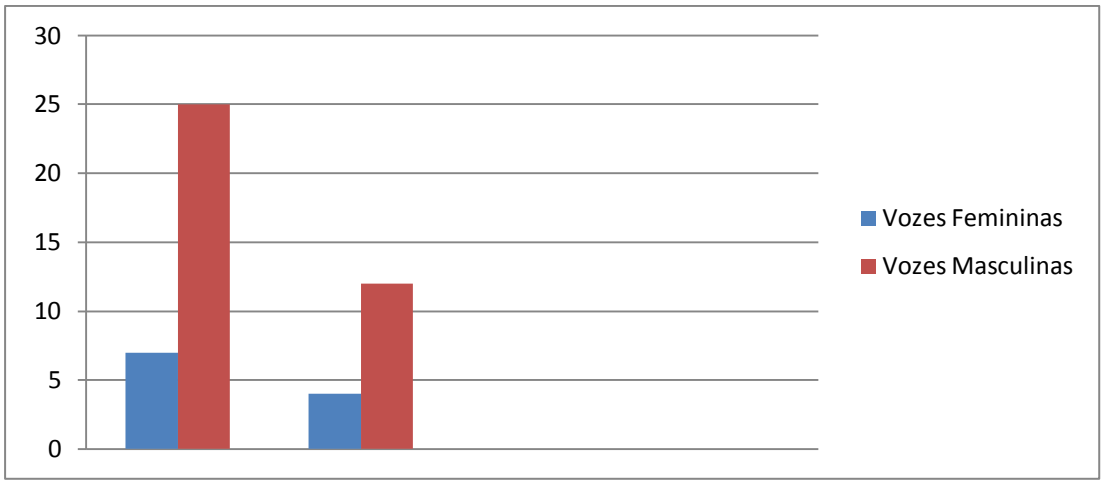
Verificamos que mesmo os sujeitos declarados como mulher constituindo a maioria da população brasileira, esse percentual se reduz abruptamente em relação à materialização das vozes literárias femininas na *Coleção A*.

O percentual levantado da coleção estudada é ainda maior que o das coleções de LDs de Língua Portuguesa abarcados pela pesquisa de Elisbon, a autora demonstrou o resultado com o seguinte gráfico:



Fonte: Dados produzidos por Elisbon (2018).

Com os números à mostra, agora traremos outro gráfico:



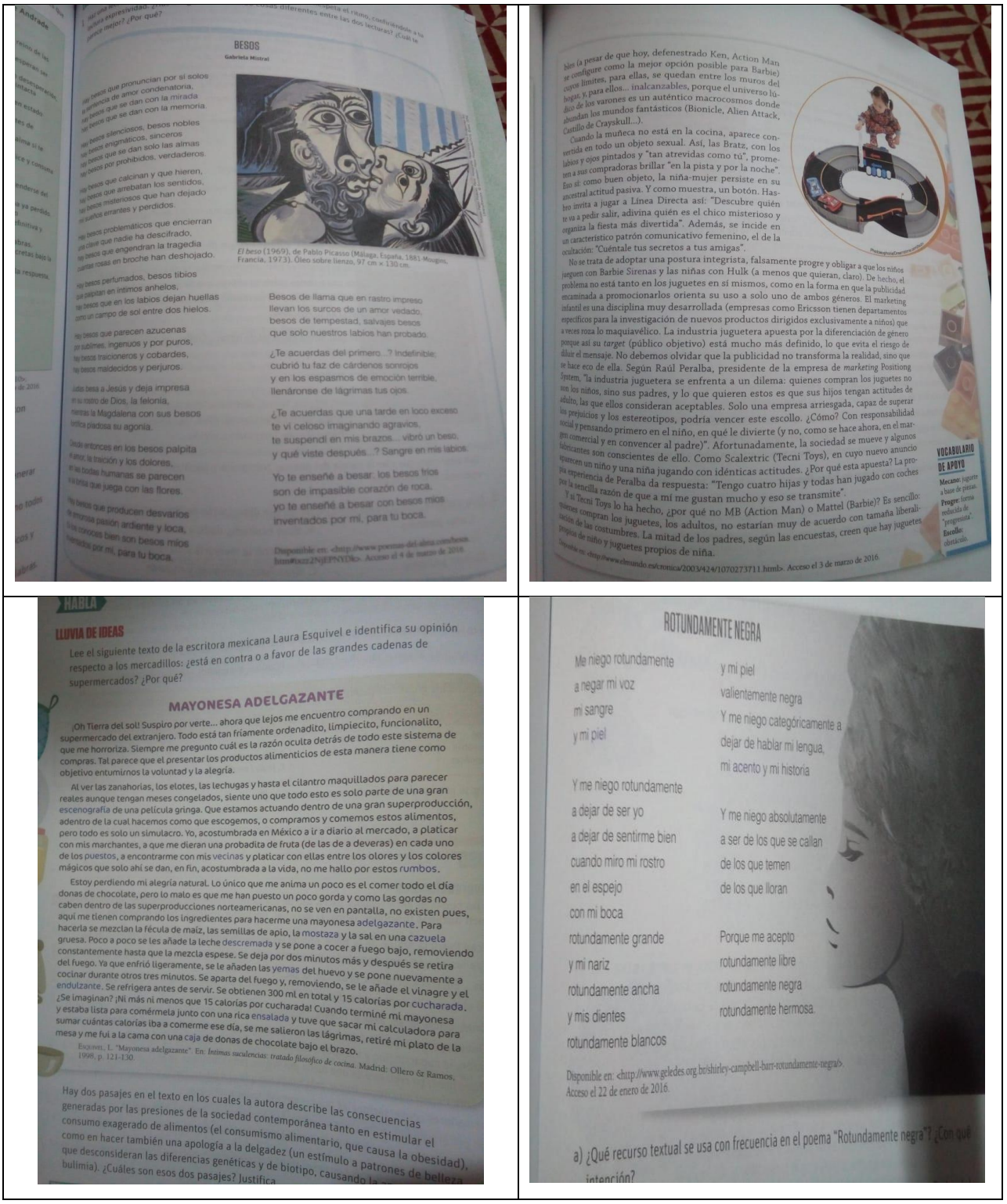
Fonte: Dados produzidos pelas autoras.

Esse último gráfico reúne em números a quantidade total de menções das vozes masculinas e femininas e a quantidade de menções com publicações de textos dessa(es) autor(a)es. Dividimos dessa forma, pois nem sempre as/os autor(a)es citadas(os) são incorporados ao material didático com um excerto de texto de sua autoria.

Das sete vozes femininas encontradas, mais da metade, ou seja, quatro delas tiveram seus textos publicados, das trinta e duas vozes masculinas, treze tiveram os seus textos publicados. Nesse quesito, a proporção dos textos de vozes masculinas publicados teve um percentual menor em relação ao total dos femininos, ou seja, 41% dos autores tiveram publicações e 57% das autoras tiveram. Mas, se colocados em números apenas, as publicações de textos de vozes femininas são quatro e de vozes masculinas são treze. Destarte, ainda as publicações de textos de vozes masculinas representam mais que o triplo das vozes femininas.

Alicerçados pelos números, partiremos à análise da materialidade dos textos das vozes femininas encontrados, conforme já foi observado, no livro do 1º do EM não houve a inclusão desses textos. No livro do 2º ano encontramos as seguintes vozes: Ana Alonso (Espanha); Magdalena Vela (Espanha); Shirley Campbell Barr (Costa Rica) e Laura Esquivel (México). No livro do 3º ano encontramos: Silvia Nieto (Espanha); Gabriela Mistral (Chile) e Carmen Conde (Espanha). Dessas sete escritoras, as que tiveram textos publicados no material foram: Shirley Campbell Barr; Laura Esquivel (México); Silvia Nieto (Espanha) e Gabriela Mistral (Chile).

Mostramos a partir de agora as imagens dessas publicações:



BESOS

Gabriela Mistral

Hay besos que pronuncian por sí solos
la sentencia de amor condenatoria,
hay besos que se dan con la mirada
hay besos que se dan con la memoria.

Hay besos silenciosos, besos nobles
hay besos enigmáticos, sinceros
hay besos que se dan solo las almas
hay besos por prohibidos, verdaderos.

Hay besos que calcinan y que hieren,
hay besos que arrebatan los sentidos,
hay besos misteriosos que han dejado
en sueños errantes y perdidos.

Hay besos problemáticos que encierran
una clave que nadie ha descifrado,
hay besos que engendran la tragedia
cuántas rosas en broche han deshojado.

Hay besos perfumados, besos tibios
que palpitan en íntimos anhelos,
hay besos que en los labios dejan huellas
como un campo de sol entre dos hielos.

Hay besos que parecen azucenas
por sublimes, ingenuos y por puros,
hay besos traicioneros y cobardes,
hay besos maldecidos y perjuros.

Judas besa a Jesús y deja impresa
en su rostro de Dios, la felonía,
mientras la Magdalena con sus besos
bíblica piadosa su agonía.

Desde entonces en los besos palpita
el amor, la traición y los dolores,
en las bodas humanas se parecen
a la lotería que juega con las flores.

Hay besos que producen desvaríos
de empecinada pasión ardiente y loca,
de los conozco bien son besos míos
bendecidos por mí, para tu boca.

El beso (1969), de Pablo Picasso (Málaga, España, 1881-Mougins, Francia, 1973). Óleo sobre lienzo, 97 cm × 130 cm.

Besos de llama que en rastro impreso
llevan los surcos de un amor vedado,
besos de tempestad, salvajes besos
que solo nuestros labios han probado.

¿Te acuerdas del primero...? Indefinible:
cubrió tu faz de cárdenos sonrojos
y en los espasmos de emoción terrible,
llenáronse de lágrimas tus ojos.

¿Te acuerdas que una tarde en loco exceso
te vi celoso imaginando agravios,
te suspendí en mis brazos... vibró un beso,
y qué viste después...? Sangre en mis labios.

Yo te enseñé a besar, los besos fríos
son de impasible corazón de roca,
yo te enseñé a besar con besos míos
inventados por mí, para tu boca.

Disponible en: <http://www.poemas-del-alma.com/besos.htm#ixzz2NjEPNYDk>. Acceso el 4 de marzo de 2016.

bles (a pesar de que hoy, defenestrado Ken, Action Man se configure como la mejor opción posible para Barbie) cuyos límites, para ellas, se quedan entre los muros del hogar, y, para ellos... inalcanzables, porque el universo lúdico de los varones es un auténtico macrocosmos donde abundan los mundos fantásticos (Bionicle, Alien Attack, Castillo de Crayskull...).

Cuando la muñeca no está en la cocina, aparece convertida en todo un objeto sexual. Así, las Bratz, con los labios y ojos pintados y "tan atrevidas como tú", prometen a sus compradoras brillar "en la pista y por la noche". Eso sí: como buen objeto, la niña-mujer persiste en su ancestral actitud pasiva. Y como muestra, un botón. Hasbro invita a jugar a Línea Directa así: "Descubre quién te va a pedir salir, adivina quién es el chico misterioso y organiza la fiesta más divertida". Además, se incide en un característico patrón comunicativo femenino, el de la ocultación: "Cuéntale tus secretos a tus amigas".

No se trata de adoptar una postura integrista, falsamente progre y obligar a que los niños jueguen con Barbie Sirenas y las niñas con Hulk (a menos que quieran, claro). De hecho, el problema no está tanto en los juguetes en sí mismos, como en la forma en que la publicidad encaminada a promocionarlos orienta su uso a solo uno de ambos géneros. El marketing infantil es una disciplina muy desarrollada (empresas como Ericsson tienen departamentos específicos para la investigación de nuevos productos dirigidos exclusivamente a niños) que a veces roza lo maquiavélico. La industria juguetera apuesta por la diferenciación de género porque así su *target* (público objetivo) está mucho más definido, lo que evita el riesgo de diluir el mensaje. No debemos olvidar que la publicidad no transforma la realidad, sino que se hace eco de ella. Según Raúl Peralba, presidente de la empresa de *marketing* Positiong System, "la industria juguetera se enfrenta a un dilema: quienes compran los juguetes no son los niños, sino sus padres, y lo que quieren estos es que sus hijos tengan actitudes de adultos, las que ellos consideran aceptables. Solo una empresa arriesgada, capaz de superar sus prejuicios y los estereotipos, podría vencer este escollo. ¿Cómo? Con responsabilidad social y pensando primero en el niño, en qué le divierte (y no, como se hace ahora, en el marketing comercial y en convencer al padre)". Afortunadamente, la sociedad se mueve y algunos fabricantes son conscientes de ello. Como Scalextric (Tecni Toys), en cuyo nuevo anuncio aparecen un niño y una niña jugando con idénticas actitudes. ¿Por qué esta apuesta? La propia experiencia de Peralba da respuesta: "Tengo cuatro hijas y todas han jugado con coches por la sencilla razón de que a mí me gustan mucho y eso se transmite".

Y si Tecni Toys lo ha hecho, ¿por qué no MB (Action Man) o Mattel (Barbie)? Es sencillo: quienes compran los juguetes, los adultos, no estarían muy de acuerdo con tamaña liberalización de las costumbres. La mitad de los padres, según las encuestas, creen que hay juguetes propios de niño y juguetes propios de niña.

Disponible en: <http://www.elmundo.es/cronica/2003/424/1070273711.html>. Acceso el 3 de marzo de 2016.

VOCABULARIO DE APOYO

Mecano: juguete a base de piezas.
Progre: forma reducida de "progresista".
Escollo: obstáculo.

HABLA

LLUVIA DE IDEAS

Lee el siguiente texto de la escritora mexicana Laura Esquivel e identifica su opinión respecto a los mercadillos: ¿está en contra o a favor de las grandes cadenas de supermercados? ¿Por qué?

MAYONESA ADELGAZANTE

¡Oh Tierra del sol! Suspiro por verte... ahora que lejos me encuentro comprando en un supermercado del extranjero. Todo está tan fríamente ordenadito, limpiecito, funcionalito, que me horroriza. Siempre me pregunto cuál es la razón oculta detrás de todo este sistema de compras. Tal parece que el presentar los productos alimenticios de esta manera tiene como objetivo entumirnos la voluntad y la alegría.

Al ver las zanahorias, los elotes, las lechugas y hasta el cilantro maquillados para parecer reales aunque tengan meses congelados, siento que todo esto es solo parte de una gran escenografía de una película gringa. Que estamos actuando dentro de una gran superproducción, adentro de la cual hacemos como que escogemos, o compramos y comemos estos alimentos, pero todo es solo un simulacro. Yo, acostumbrada en México a ir a diario al mercado, a platicar con mis marchantes, a que me dieran una probadita de fruta (de las de a deveras) en cada uno de los puestos, a encontrarme con mis vecinas y platicar con ellas entre los olores y los colores mágicos que solo ahí se dan, en fin, acostumbrada a la vida, no me hallo por estos rumbos.

Estoy perdiendo mi alegría natural. Lo único que me anima un poco es el comer todo el día donas de chocolate, pero lo malo es que me han puesto un poco gorda y como las gordas no caben dentro de las superproducciones norteamericanas, no se ven en pantalla, no existen pues, aquí me tienen comprando los ingredientes para hacerme una mayonesa adelgazante. Para hacerla se mezclan la fécula de maíz, las semillas de apio, la mostaza y la sal en una cazuela gruesa. Poco a poco se les añade la leche descremada y se pone a cocer a fuego bajo, removiendo constantemente hasta que la mezcla espese. Se deja por dos minutos más y después se retira del fuego. Ya que enfrió ligeramente, se le añaden las yemas del huevo y se pone nuevamente a cocinar durante otros tres minutos. Se aparta del fuego y, removiendo, se le añade el vinagre y el endulzante. Se refrigera antes de servir. Se obtienen 300 ml en total y 15 calorías por cucharada. ¿Se imaginan? ¡Ni más ni menos que 15 calorías por cucharada! Cuando terminé mi mayonesa y estaba lista para comérmela junto con una rica ensalada y tuve que sacar mi calculadora para sumar cuántas calorías iba a comerme ese día, se me salieron las lágrimas, retiré mi plato de la mesa y me fui a la cama con una caja de donas de chocolate bajo el brazo.

Esquivel, L. "Mayonesa adelgazante". En: *Íntimas suculencias: tratado filosófico de cocina*. Madrid: Ollero & Ramos, 1998, p. 121-130.

Hay dos pasajes en el texto en los cuales la autora describe las consecuencias generadas por las presiones de la sociedad contemporánea tanto en estimular el consumo exagerado de alimentos (el consumismo alimentario, que causa la obesidad), como en hacer también una apología a la delgadez (un estímulo a patrones de belleza que desconsideran las diferencias genéticas y de biotipo, causando la bulimia). ¿Cuáles son esos dos pasajes? Justifica

ROTUNDAMENTE NEGRA

Me niego rotundamente
a negar mi voz
mi sangre
y mi piel

Y me niego rotundamente
a dejar de ser yo
a dejar de sentirme bien
cuando miro mi rostro
en el espejo
con mi boca
rotundamente grande
y mi nariz
rotundamente ancha
y mis dientes
rotundamente blancos

y mi piel
valientemente negra
Y me niego categóricamente a
dejar de hablar mi lengua,
mi acento y mi historia

Y me niego absolutamente
a ser de los que se callan
de los que temen
de los que lloran

Porque me acepto
rotundamente libre
rotundamente negra
rotundamente hermosa.

Disponible en: <http://www.geledes.org.br/shirley-campbell-barr-rotundamente-negra/>. Acceso el 22 de enero de 2016.

a) ¿Qué recurso textual se usa con frecuencia en el poema "Rotundamente negra"? ¿Con qué intención?

Imagens retiradas da *Coleção A*.

Entre os quatro textos publicados, a metade é composta por narrativa e a outra metade por poesia. Dessa totalidade, apenas o texto de Laura Esquivel não foi

disponibilizado na íntegra, pois faz parte de um romance. O texto de Silvia Nieto é uma crônica e os outros são os poemas de Gabriela Mistral e Shirley Campbell Barr.

Apesar da pouca incidência de textos produzidos por vozes femininas, cremos que encontramos um caráter positivo quanto à exposição desses textos, uma vez que dos quatro, três foram publicados nos LDs de modo integral, fato que não é comum nesses suportes. Não estamos condenando as adaptações e introdução de fragmentos de textos literários nos materiais didáticos, às vezes essa é a única forma de abordar determinados assuntos por conta da quantidade de elementos que necessitam ser introduzidos em um espaço limitado, pelo contrário, consideramos que a forma como são feitas as adaptações e seleção de certos trechos de textos em detrimento de outros pode ofertar uma excelente oportunidade de análise do campo social, como ressalta Feijó (2010, p. 107):

> Ora, se toda narrativa é inevitavelmente parte integrante e inseparável de múltiplos processos culturais e sociais maiores do que ela, e se isso é aceito como válido para 'análises feministas', então as adaptações escolares devem de fato refletir certos aspectos da sociedade em que são produzidas e consumidas.

Pela ótica do autor, mesmo considerando os poucos textos de vozes femininas, podemos traçar um perfil do objetivo do livro do 2º ano, quando a unidade didática faz a introdução do poema de Shirley Campbell Barr e do excerto narrativo de Laura Esquivel, a sua intenção comunicativa é a de chamar atenção para questões do movimento afrodescendente, no caso da primeira autora, e para ressaltar a importância com os hábitos alimentares em se tratando da segunda. A escolha temática dos textos vai ao encontro dos dizeres de Feijó, visto que os dois assuntos abordados refletem preocupações em voga da nossa sociedade.

O poema "*Rotundamente Negra*" (Shirley Campbell Barr) faz um apelo pela aceitação da cor da pele negra, da origem ancestral, do tipo físico, da língua e história. A temática está principalmente centrada na aceitação de si, mas sem a negação da ancestralidade, os versos: "*Y me niego absolutamente*", "*a ser de los que se callan*" frisam a questão crucial de que a manifestação da voz está intrínseca à liberdade de se legitimar como uma pessoa afrodescendente. Outro fato relevante está na escolha da marcação do gênero feminino tanto no substantivo adjetivado *negra* do título, quanto na palavra *hermosa* presente no último verso. A voz nesse poema é inconfundivelmente feminina e essa marcação é feita de modo intencional.

A unidade à qual está alocado o poema possui um projeto de trabalho que é voltado para a exploração da literatura, como forma de reconhecimento de algumas personalidades literárias. E nesse projeto, o poema é utilizado para o estudo de advérbios, como "*rotundamente*", e para destacar a autora como uma ativista em prol da cultura afrodescendente.

O fragmento da narrativa de Laura Esquivel, intitulado como "*Mayonesa Adelgazante*" descreve o hábito adquirido por uma mulher em frequentar um supermercado. Mas, essa ida que deveria lhe trazer contentamento, causa um efeito oposto, a narradora se entristece ao entrar no mercado e ver os legumes e verduras todos bem organizados e até parecendo maquiados, a artificialidade é uma característica desses produtos e que lhe chama a atenção, tanto que a narradora compara essa ida a uma superprodução. Por estar em algum país do exterior, ela compara suas compras atuais às feitas em algum mercado do México (sua pátria), onde lá, ela podia falar com os vendedores, provar os alimentos e sentir os cheiros e cores dos produtos juntamente com as suas vizinhas. Tais descrições soam como um subterfúgio para expressar um tom melancólico pela saudade de sua pátria.

Para esse texto, a proposta pedagógica foi a de se trabalhar com a temática voltada à alimentação saudável. A pergunta feita sobre o texto foi: "*Según Laura Esquivel, en los mercados a que está acostumbrada a ir en México se dan olores y colores mágicos. ¿Sabías que el olor y el sabor de las frutas provienen fundamentalmente de esteres volátiles? Investiga con tu profesor de Química qué frutas tienen en su composición los elementos a continuación*". A exploração do texto ficou reduzida a essa pergunta. Complementando o fragmento houve a inserção de uma caixa de informações sobre a autora com poucos elementos sobre a sua carreira e publicações.

O livro elaborado para o 3° ano do EM aloca os textos das outras duas vozes femininas: Silvia Nieto e Gabriela Mistral. A crônica de Nieto está distribuída em duas páginas e foi publicada de forma integral, assim como o poema de Mistral.

O texto de Nieto "*Juguetes: más sexistas, imposible*" está disponível em uma unidade chamada: "*Educación contra el sexismo: que se acabe la violencia*", ele foi escrito para desmistificar pré-conceitos disseminados pela publicidade por meio das mídias, envoltos em um discurso que determina quais brinquedos e brincadeiras são apropriados para os meninos e para as meninas. O objetivo é o de alertar que tal prática reforça comportamentos culturalmente aceitos no passado e que permanecem no presente, prejudicando as escolhas das crianças no futuro. Há várias perguntas sobre o texto, muitas

sobre a sua estrutura, recursos de linguagem e verificação de leitura, mas as últimas formulações abordam questões de comportamento entre gêneros, como: "*¿Qué significa educar a las niñas y a los niños com igualdad?*" e "*¿Qué tipo de productos los educadores (família y escuela) y la sociedad em general deberían valorar y exigir a los medios de comunicación?*".

Em relação ao poema de Mistral "*Besos*" o tema se centra na troca de intimidade, relações afetuosas e suas consequências positivas ou negativas, o beijo representa a coroação desses enlaces. O LD disponibilizou também uma caixa de informação sobre a autora com dados bibliográficos e biográficos. As atividades didáticas foram formuladas para os alunos avaliarem o gênero textual e sua estrutura, recursos de linguagem e quais os tipos de amor que são abordados nos versos.

Considerações finais

Por meio das quatro abordagens feitas pelos LDs da *Coleção A* vislumbramos que duas das materializações textuais ("*Mayonesa Adelgazante*" e "*Besos*") foram empregadas apenas para simples verificação de conteúdo para aprendizagem da língua espanhola, cumprindo o objetivo para o qual esse material foi elaborado. No entanto, as outras duas propostas extrapolaram esse objetivo e se apropriaram de um discurso que busca romper com a desigualdade de gênero e em defesa das chamadas minorias étnicas, o que, de certa forma, até surpreende por estar em um livro didático de língua espanhola.

Contudo, se voltarmos nossa atenção aos números que levantamos com os gráficos que cotejam as vozes femininas em contraposição às vozes masculinas, reverbera o alerta que não pode deixar de ser mencionado: "[...] nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino". (BEAUVOIR, 1967, p. 9). Dando voz à Beauvoir fica evidente que a definição e a valorização da voz feminina são uma construção social. Conforme foi comentado no início deste artigo, as representações são indícios de um pensamento coletivo e o LD pode denotar esses sinais pela forma como disponibiliza e elabora determinados conteúdos, como consequência dessas materializações, ele pode também reforçar ou ajudar a disseminar pré-conceitos.

E, apesar de a *Coleção A* ter incorporado dois textos que abordem indireta/diretamente questões relacionadas à igualdade de gênero, os números levantados neste artigo demonstram que as vozes masculinas dominam os conteúdos dos LDs. Sendo assim, por considerarmos os LDs como documentos que traduzem facetas de seu período histórico, eles não deixam de revelar determinadas representações de sua época, portanto essa coleção ainda coaduna com manifestações que acentuam a desigualdade de gênero.

REFERÊNCIAS:

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1, 1982.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, v. 2, 1967.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: A história entre certezas e inquietude. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002a.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Miraflores/Portugal: Difel, 2002b.

ELISBON, Eudma Poliana Medeiros. *A mulher e o feminino nos livros didáticos contemporâneos de literatura para o ensino médio*. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2018.

FEIJÓ. Mário. *O prazer da leitura:* como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores. São Paulo: Ática, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

NADER, Maria Beatriz; RANGEL, Lívia de Azevedo Silveira (Orgs.). Mulher e gênero em debate [recurso eletrônico]: representações, poder e ideologia. Vitória: Edufes, 2014. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/handle/10/774/browse?type=title&sort_by=1&order=ASC&rpp=20&etal=-1&null=&offset=0>. Acesso em: 07 de out. 2015.

PINTO, Regina Pahim. *O livro didático e a democratização da escola*. 1981. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (Orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-149.

4

A MULHER NA FICÇÃO LATINO-AMERICANA: ESTEREÓTIPOS, MARGINALIZAÇÕES E SUBVERSÕES

Manuel Puig: manifestação do autor nas personagens femininas

TRENTIN, Ludiani Retka, (UTFPR)
FIORUCI, Wellington Ricardo (UTFPR)

Por muito tempo, a literatura manteve uma postura reservada em relação às demais artes, principalmente as de origem popular, e à representação de sujeitos marginais. Nesse sentido, a proposição das vanguardas do século XX não foi apenas fundamental para a reestruturação de normas estruturais, mas permitiu a abertura da discussão sobre as funções desempenhadas pela literatura e os sujeitos a que estava representando.

No contexto latino-americano, o evento editorial conhecido como *boom*, ocorrido na década de 1960, consolidou esses reclames vanguardistas, apoiando a produção e consumo de obras nacionais e regionais, nas quais fosse possível perceber a cor local desses países, o que resulta numa expansão comercial dessas obras.

No entanto, mais do que a tradição cultural nacional ou as histórias familiares, esse movimento expunha a descentralização do sujeito, geralmente branco, homem e heterossexual, em detrimento de sujeitos ex-cêntricos (HUTCHEON, 1991). Principalmente a partir da década de 1950, esses indivíduos principiaram a figurar em grandes obras evidenciando conflitos identitários e sociais, decorrentes da imposição de uma cultura soberana que tendia a valorizar modelos europeus enquanto compreendia a transgressão como um erro a ser corrigido.

Assim, em obras de muitos escritores dessa geração pode-se observar uma relocação de figuras marginais, assumindo espaços de maior significação, o que pode ser associado à experiência da diversidade cultural buscando seu reconhecimento como produto igualmente oficial.

Esse ato de descentralizar quer provar que a ideia de uma cultura única deve ser considerada um mito, desafiando a noção de centro, na qual determinadas experiências possam assumir um papel principal. Com o rápido crescimento da indústria de comunicação e a multiplicidade de informações a que as pessoas têm acesso, ocorre um fenômeno de fragmentação dos conceitos, compreendendo a falsidade de um modelo universal. Nesse sentido, a sociedade e o modo de vida contemporâneos, explorando o caos

perceptível a partir da década de 1960, leva o sujeito a buscar sua individualidade em meio a tantas identidades, o que acaba repercutindo também nos gêneros descritivos.

O afastamento de um modelo central teria como objetivo repensar as fronteiras, vinculando o conceito de centro a uma ficção, que perde assim sua força como um norte, enquanto questiona a abrangência de uma abordagem unilateral (HUTCHEON, 1991). Desse modo, a fragmentação mostra-se mais totalizante, pois consegue compreender a multiplicidades de histórias que compõe o todo, enquanto expõe a controvérsia de um sistema único de representação.

Nesse sentido, merece atenção o trânsito de influências que começa a ocorrer entre os diversos gêneros literários, principalmente no que se refere a cinema e literatura, cujos procedimentos sempre foram, se certa forma, compartilhados, salvo as especificidades de cada mídia. Muitas obras literárias passam a valer-se do procedimento de colagem, assim como definido por Lévi-Strauss (1989), que possibilita a proliferação de discursos proferidos pelos sujeitos sociais, não por intermédio de uma terceira pessoa parcial, mas por seus próprios atos de fala.

Além disso, esse rompimento de barreiras possibilita que a identificação possa ser estabelecida com quaisquer personagens, independente de uma semelhança sexual, racial ou territorial.

Partindo dessas premissas, a proposta desse artigo visa comparar dois romances da literatura argentina, produzidos por Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair* (1985) e *O beijo da mulher aranha* (1981), a fim de determinar de que modo o escritor projeta uma identidade pessoal em suas personagens femininas Gladys e Molina, desconstruindo a ideia de um limite entre gêneros biológicos, enquanto o faz também no nível narrativo.

Essas duas obras, estribadas na experimentação e subversão, buscam a "afirmação da identidade [...] por meio da diferença e da especificidade" (HUTCHEON, 1991, p. 86). *The Buenos Aires Affair* (1985), terceira obra publicada pelo autor, inicia um ciclo que busca identificar o erro argentino, tanto político quanto sexual, questionando os falsos moralismos e indagando as consequências das frustrações impostas pela sociedade (CORBATTA, 2009, p. 238-9). Essa obra, além de não ter recebido a aceitação do público, foi confiscada pela censura um ano após sua publicação, por supostamente conter pornografia, que culminou no exílio auto imposto pelo autor. Já em *O beijo da mulher aranha* (1981) há uma referência política mais explícita, com Valentín Arrengui, além de explorar as diversas teorias sobre a homossexualidade, contrapondo-as à figura de Molina.

Em ambos os casos, percebe-se que o conceito de identidade não é permanente, mas algo passível de deslocamento.

Essas histórias são narradas majoritariamente de seu interior, ou seja, a partir da voz de suas personagens, podendo recorrer a uma pluralidade de narradores e gêneros textuais cotidianos que reforçam a luta pela busca da identidade individual desde os muitos fragmentos de realidade. Esses romances vão além do escopo usual da fragmentação narrativa, questionam os limites da representação enquanto refletem sobre o processo de produção das obras contemporâneas.

O desafio da representação

Linda Hutcheon (1991), assim como outros teóricos do Pós-Modernismo, Julián Fuks (2017, 81), por exemplo, assinalam o caráter híbrido das obras como uma das principais características das produções a partir da década de 1960. Fuks ressalta que essa aproximação da obra literária com outros gêneros como o documental, o jornalístico e o cotidiano inauguram o que ele chama de Pós-Ficção, trabalhando com os resquícios do cotidiano para criar uma representação vívida da realidade.

Essas contribuições de Fuks podem ser relacionadas à escrita de Manuel Puig que, na década de 1960, em consonância com a crise do narrador proposta pelo *Nouveau Roman*, preza pelo apagamento do narrador em terceira pessoa. Suas obras, em especial as primeiras produções, são uma espécie de bricolagem, pois há uma seleção de materiais cotidianos que justapostos produzem o significado da obra (CORBATTA, 2009, p. 33).

Sua preocupação com a realidade social é percebida no trato que dá às personagens, principalmente femininas. Puig comenta que "Testemunhei, no começo dos anos 30 (sic) um sistema totalmente machista; não se questionavam certos valores, o que dava prestígio era explorar alguém, tem alguém embaixo da bota…" (PUIG CORBATTA, 2009, p. 40, tradução nossa).

A representação desse sistema machista será recorrente em suas obras não como uma reafirmação de valores, mas justamente a partir de sua subversão. O objetivo de Manuel Puig é demonstrar que esse sistema é falho, pois não divide os papéis por competências, mas por uma questão alheia, como o sexo biológico. Sua preocupação teve como exemplo a relação familiar em sua casa, onde percebera a elevação do homem, seu pai, mesmo sem ter os atributos necessários para assumir tal função, enquanto ocorre uma

diminuição da mulher, sua mãe, para que possa assumir um lugar de inferioridade, tal como exige a visão social heteronormativa.

A partir dessa observação social do autor argentino, suas personagens femininas são produtos de uma sociedade que as quer controlar, muitas vezes de maneira autoritária e repressiva. Devem obediência a seus maridos como deveram antes a seus pais, num ciclo interminável de manutenção do poder patriarcal, do qual o sentimento mais constante é a frustração.

Essa questão é perceptível ainda nos primeiros romances publicados, representado pela personagem do pai do protagonista Toto, uma figura abstrata até o último capítulo, quando o autor lhe dá a voz para que possa exprimir sua frustração em suas relações familiares, lutando para manter aparências. Também Juan Carlos no segundo Romance, espécie de Don Juan debilitado, que vem a óbito logo no início do romance e que, apesar de todas as suas conquistas, é deixado sozinho.

No que tange a sua biografia, Puig é filho de um homem medíocre e inseguro, cuja esposa era doutora em química, mas que precisou abandonar sua profissão para assumir o papel de mãe e esposa dentro dos moldes da sociedade argentina. Esse sistema de obrigações e submissão levou o autor, ainda menino, a buscar outras realidades nas quais as mulheres tivessem um papel mais ativo em suas próprias vidas. Tendo encontrado essa realidade nos filmes hollywoodianos que assistia nas salas de projeção, Puig decidiu que, para ele, a realidade seria essa ficção (CORBATTA, 2009, p. 40).

O conflito que teve com seu pai advinha da imposição dessa realidade com a qual não compactuava. Seu pai o queria ingresso nessa sociedade, representando os papéis do homem que deveria se tornar, jogando bola com os amigos ou andando de bicicleta, apesar de sua preferência estar nas tardes no cinema passadas com sua mãe (CORBATTA, 2009, p. 41).

A sensibilidade e beleza do cinema eram substitutos mais aprazíveis para Puig que abominava a ideia de exploração, da força e da submissão. Assim, encontrava na arte o escape da vida cotidiana e de todos os problemas que apareciam agregados a ela.

Essa questão biográfica do autor é pertinente, pois constitui um dos temas recorrentes nas primeiras obras do argentino. Seu primeiro livro, *A traição de Rita Hayworth* (1990), assumidamente autobiográfico em uns 95% (CORBATTA, 2009, p. 215), demonstra tanto o argumento da submissão feminina a um homem a quem caberia desempenhar o papel de figura dominante quanto o conflito familiar que tinha com seu pai.

Na obra, Toto é um menino que adora ir ao cinema com sua mãe e, nas horas da sesta do pai, quando era proibido de fazer barulho para não atrapalhar seu descanso, reconta os filmes assistidos por meio da confecção de cartões, atitude que se assemelha com o início de sua produção como roteirista, quando recriava as obras que assistira na infância.

A figura paterna é apagada quase completamente no romance, sendo referida apenas nos momentos em que está mandando na mulher e filho, sempre distante. A exceção é o último capítulo, que fecha um círculo temporal com o início da narrativa, no qual é possível conhecer as dúvidas e fraquezas dessa figura que precisa manter as aparências, mesmo apesar das dificuldades, o que quebra com a ideia de uma figura ideal.

A partir da segunda obra, a questão autobiográfica é posta de lado em favor de uma análise mais social. Todavia, é perceptível que a relação familiar de seus personagens possui uma semelhança significativa com a sua própria, ou seja, há o confronto com um dos progenitores e a afeição ao outro, como numa relação edipiana.

Já na terceira obra de Puig, observando sob o viés da proximidade entre autor e personagem, percebe-se em *The Buenos Aires Affair* (1985), que Gladys é uma jovem artista com problemas de convivência com sua mãe, com quem mora. Se identificava com seu pai pela proximidade da arte visual, mas este falecera enquanto a moça morava nos Estados Unidos. Além da questão biográfica, Gladys e Puig compartilham também a paixão pela sensibilidade artística e o desejo de trabalhar com materiais cotidianos, unindo-os pelo processo de colagem. Apesar de ter trabalhado com arte desde sua juventude, Gladys encontra sua expressão artística no trabalho com os materiais concretos que se tornaram lixo, transformando detritos em expressões de vida. A personagem define sua obra da seguinte maneira:

> Aquela noite me senti mais sozinha que nunca, tomada de desespero voltei ao chalé e tive, entre delírios, a inspiração. Não pude dormir, às cinco horas o amanhecer surpreendeu-me na praia, recolhendo pela primeira vez os detritos que a maré deixara na areia. A ressaca, atrevia-me só a amar a ressaca, outra coisa seria pretender demais. Voltei para casa e comecei a falar – em voz bem baixa para não acordar mamãe – com um chinelo esquecido, com uma touca de banho em frangalhos, com uma folha de jornal rasgada e comecei a tocá-los e escutar suas vozes. **A obra era essa, juntar objetos desprezados para compartilhar com eles um momento de vida, ou a própria vida.** Essa era a obra. (PUIG, 1985, p. 103, grifo nosso).

Desse modo, é concebível que há um compartilhamento ideológico entre a obra de Gladys e as produções puigianas, recolhendo objetos desprezados - no caso do autor os

gêneros cotidianos - e representando com eles esses momentos de vida, ou seja, os fragmentos de uma sociedade. Essa justaposição recria a vida, dando a ela um novo significado.

Ricardo Piglia, em seu livro *Las três vanguardias: Saer Puig, Walsh* (2016), define esse estilo de escrita como uma produção que precisa de um modelo em que se basear. Para ele "[...] o núcleo [da narrativa] de Puig é 'sem um modelo eu não sei desenhar'. Com essas palavras começa o monólogo de Toto em *A traição...* e sem modelo também tampouco Gladys sabe desenhar. A primeira vez que desenha o faz copiando um modelo da revista *Rico Tipo*." (PIGLIA, 2016, p. 138, tradução nossa)

Gladys e Puig são artistas que, apesar do talento, inicialmente estão muito presos aos modelos oferecidos por seus pais, valendo-se destes para principiar uma criação estética. Mesmo após o amadurecimento de suas produções, o trabalho com as matérias prontas ainda permanece como uma característica marcante, o que atrai a atenção dos críticos de maneira hostil.

No campo artístico, a subversão proposta no princípio do século XX, e alguns anos após, é vista por muitos críticos com desconfiança, relacionando-a, muitas vezes, à falta de talento, valorizando obras que fossem produtos do pensamento prévio e planejamento, a fim de criar uma obra com um significado pré-determinado. No romance em questão, *The Buenos Aires Affair* (1985), esse papel da crítica é representado pela personagem Leo, que, convenientemente, é um assassino. Piglia comenta que até mesmo a escolha do gênero textual do qual o romance se vale é um elemento representativo do trabalho da crítica.

> O gênero policial pode ser visto como uma ficcionalização da relação do artista com o crítico que o persegue, que busca o lugar do delito, que quer descobrir a transgressão, fazer ver o roubo. [...] Com naturalidade, então, Puig utiliza a novela policial para narrar a paranoia do artista porque aqui o crítico é o assassino e toda a tensão entre o artista e o mundo literário, o exercício do poder, a competência, estão postos em primeiro plano. (PIGLIA, 2016, 139).

A obra de Puig tem a mesma recepção dada por Leo aos quadros de Gladys. A naturalidade das composições da personagem impede seu reconhecimento como expressão artística legítima por parte da crítica, num universo onde a obra pensada e planejada teria preferência. Maria Ester como o contraponto, representa aqueles artistas cuja obra é pensada e planejada, produto de muito trabalho e organização, e, por isso, seria melhor aceito, pois é passível de explicação.

Por meios diversos, o quarto romance puigiano, *O beijo da mulher aranha* (1981), e a estética narrativa do autor se tocam em alguns momentos. A diegese pode ser dividida em pelo menos dois níveis fundamentais: o enredo ambientado na cela de prisão, em Buenos Aires, e os relatos de Molina, contando a Arrengui alguns filmes preferidos.

O plano central da narrativa versa sobre o cotidiano dos dois prisioneiros, abordando a repressão sofrida pela sociedade argentina, tanto na questão política quanto sexual (PIGLIA, 2016). O relacionamento que se constrói entre as personagens é fruto das artimanhas de Molina que, a princípio, aceitara a função delegada pelo estado de descobrir informações sobre a célula de Arrengui para trocar por sua liberdade.

O que se percebe é que Molina, enquanto entretém seu colega com o jogo da sedução pelas palavras, também se vê enredado por essa teia em que aprisionou Arrengui, sendo por ela também modificado. A narração de Molina, tido como um segundo nível da diegese, assume uma função diferente, haja vista o contexto em que é contada: para as personagens, as histórias representam um mundo alheio a esse onde estão, propondo uma realidade alternativa que possa distraí-los da situação de confinamento.

O estilo desse romance diz muito sobre o início do escritor na carreira cinematográfica, produzindo obras baseadas em produções consagradas; essa produção também trabalha com o material de outras películas, recontando-as pelos olhos de Molina, cinéfilo que, assim como o autor, frequentou muito as salas de projeção e extraiu daí seus referentes para a vida.

De acordo com Ricardo Piglia (2016, p. 149, tradução nossa), essa proximidade vai além dos referentes, pois a narração em ambos mantém a mesma poética:

> No modo como Molina narra seus filmes vocês descobrem muitos dos procedimentos da construção narrativa de Puig. Há uma diferença e um limite difuso entre comentar uma narração enquanto a narra e estar no limite de uma apropriação que se perde à distância. [...] O modo com que Molina se incorpora nessa narração preexistente é também um exemplo do modo com que o mesmo Puig se apropria das vozes estereotipadas, cristalizadas, da narração popular e incorpora sua voz dentro delas.

Recontar outras histórias, ou contar a história de outros, como é o caso de Arrengui, cujo material fora recolhido de uma entrevista que Puig fizera com um rapaz ativista (PIGLIA, 2016) é ainda a estética do "sem modelo eu não sei desenhar", já comentada acima. Puig não se arrisca a criar uma interpretação dos fatos, pois não quer correr o risco de ser injusto com eles, assim, precisa desses modelos que o auxiliarão na

escrita. Molina também não conta enredos que não tenha visto, suas histórias podem até conter partes inventadas, mas sempre partem de algo pronto.

Também Goldchluk (1994, p. 23) comenta a escolha do autor em partir de materiais reais. A estudiosa compreende que "na gênese da literatura de Puig subjaz um gesto vanguardista: o de unir a arte diretamente com a vida. Produzir um contínuo entre obra e experiência." É assim também que faz Molina dentro da cela de prisão, quando narra sua própria trajetória de transformação junto a Arrengui, por meio dos filmes escolhidos.

Retornando à questão biográfica, Molina vivia com sua mãe, doente do coração, por quem se sente responsável. Enquanto está preso, ela encontra-se na casa da irmã de seu antigo marido, para que possa ter a atenção necessária. Apesar de que apenas é possível conhecê-la pela voz de Molina, sabe-se que essa relação é muito forte, pois a mãe sempre o visita, levando mantimentos para amenizar sua estadia na prisão. Apesar disso, é perceptível a importância que seu crime assume naquele contexto histórico quando Molina fala que "Imagina a vergonha de ter um filho preso. E a causa." (PUIG, 1981, p. 34), referindo-se ao possível sentimento de sua mãe.

Sobre seu pai não há informações suficientes, mas o apagamento da figura também possui bastante significação. Em nota de rodapé, enquanto discorre sobre as teorias a respeito da sexualidade desenvolvidas no século XX, há a inserção da seguinte entrada: "Em *Três ensaios sobre a sexualidade*, Freud assinala que a repressão, em termos gerais, provém da imposição do domínio de um indivíduo sobre os outros, sendo esse primeiro indivíduo não outro que o pai" (PUIG, 1981, p. 127).

Essa repressão a que o excerto se refere é a mesma que afetou o autor durante sua infância, quando da imposição de um sistema de valores com o qual não compactuava. É também a crítica que o autor se propõe a fazer em seu terceiro romance, *The Buenos Aires Affair* (1985), entendendo que a frustração, principalmente sexual, é resultado dos diversos fatores sociais, inclusive a imposição de um moralismo religioso.

No caso de Puig, a narração assume a função de desmantelar as barreiras sobre a representação de gêneros, principalmente no que se refere à sexualidade, escancarando situações que a sociedade tanto se esforçou por encobrir durante muitos anos. A partir da supressão do narrador, a diegese assume o lugar de enunciação dos que foram silenciados, oportunizando que sejam também ouvidos em suas frustrações.

Entrelaçando sua própria vivência com a de seus personagens, Puig produz uma narrativa de deslocamento na qual trabalha principalmente com o sentimento de frustração.

Para isso, se vale de sua biografia como um meio de expor um sistema social que considerava falho, explorando através da ficção como isso afeta a vivência das pessoas e seu relacionamento interpessoal.

Identidades em choque

O olhar de Manuel Puig em relação às questões de gênero, tanto textuais quanto sexuais, é, de todo modo, uma das questões centrais encontradas em suas narrativas. O caminho trilhado pelo autor trabalha com a dissolução dos limites, entendendo-os como algo independente que, de algum modo, fora aproximado pela sociedade.

Jorgelina Corbatta, traz em seu capítulo "Ambos amamos tanto *las mujeres que quisiéramos ser una de ellas*: Manuel Puig/ Pedro Almodóvar", na terceira parte, como um epílogo, o seguinte dizer do autor: "Eu acredito que a homossexualidade não existe. Existe pessoas que praticam atos homossexuais. Mas como considero as atividades sexuais totalmente intranscendentes, não admito que a identidade passe pela sexualidade." (CORBATTA, 2009, p. 229, tradução nossa).

Esse posicionamento do autor revela muito sobre toda essa questão que se pretendeu discutir até agora. Uma das características que provoca a crítica e consagra o escritor argentino como pós-moderno é justamente o aspecto da identificação com as personagens, seja ela vinda do autor ou dos leitores (GOLDCHLUK, 1994). Quando se fala em representação e reconhecimento com as personagens da obra, a questão sexual não deve ser considerada um aspecto central, pois ela não pertence ao âmbito da definição do ser.

Essa tentativa inicia em *A traição de Rita Hayworth* (1990), com a personagem Toto que, apesar de ser um menino, possui muitas características femininas. Apesar dos modelos familiares que lhe são oferecidos, opta por identificar-se com as atrizes dos filmes hollywoodianos que assistia com sua mãe. Nesse sentido, esse romance seria uma:

> Novela de aprendizagem anticanônica, *A traicão* propagava o direito do jovem protagonista em deixar de lado o modelo que seu pai lhe impunha. Assim, um gênero literário pensado para a eclosão do personagem varão se via traindo as leis de gênero para vir a significar outra coisa: a possibilidade de escolher destino pessoal, ainda que este não concordasse com o que se esperava, onde o jogo do gênero literário se imbricava com o jogo linguístico do gênero sexual (AMÍCOLA, 2000, p. 304).

Esse jogo criado por Manuel Puig busca delatar um sistema de opressão sexual que tentava encaixar os indivíduos nos padrões sociais, definido pelo autor como o "erro argentino" que denunciava em suas obras.

Essa questão é muito relevante para a análise das obras de Puig, pois, de acordo com Paez (1994), nas obras do autor, o lugar, antes de ser um produto social, é sexual, consequência da organização familiar e social na diferenciação biológica. Assim, é possível afirmar que a escolha da sexualidade das personagens não é aleatória, assim como não é à toa a busca de sua autorrepresentação em personagens cuja sexualidade não esteja ligada aos padrões compreendidos como corretos: Gladys é masoquista, Molina é homossexual, duas formas de sentimento que podem ser relacionadas à ideia do erro que buscava representar.

A sexualidade ocupa um lugar fundamental como temática nas obras do argentino, principalmente no que tange às transgressões do comportamento sexual considerado normal (masturbação, sadismo, travestismo, por exemplo), estando, parcialmente, em consonância com os movimentos de liberação feminina e dos movimentos gay daquela época (CORBATTA, 2009). A palavra que salta aos olhos ao analisar o emprego que o autor confere à sexualidade é liberdade, seja ela no relacionamento, no qual o conceito de submissão e poder devem ser questionados, seja na expressão legítima de seus desejos sexuais sem a regulação social.

Apesar da referência de Jogelina Corbatta à homossexualidade do autor (2019, p. 217), esse aspecto não interfere na análise de suas obras, pois é necessário lembrar que a questão sexual não deve ter nenhum peso sobre a definição moral ou identitária do indivíduo. Quando realiza sua autorrepresentação nas obras que escreve, Puig não está buscando uma definição ou uma limitação de seu próprio ser, apenas projeta em suas criações sentimentos comuns seus e de seus semelhantes.

Conforme vimos, os aspectos biográficos e artísticos supracitados das personagens analisadas permitem a aproximação entre autor e personagem, possibilitando que se desenvolva a teoria de uma autorrepresentação do autor nas referidas personagens femininas. No entanto, elas não retratam com exclusividade as projeções do autor, pois este afirma que quando escreve e dá voz às suas personagens, sente como elas e, naquele momento, se transforma nelas (CORBATTA, 2009).

No caso de *The Buenos Aires Affair* (1985), Puig afirma que Leo e Gladys são "afinal de contas, duas possibilidades minhas: nele há uma exacerbação de sadismo e nela

de masoquismo. Por outro lado, essas possibilidades existem em todo mundo" (PUIG *apud* CORBATTA, 2009, p. 230, tradução nossa). Apesar de Gladys poder ser considerada como um duplo invertido do autor, sua imagem não se limita à identificação com o escritor, mas representa um grupo ainda maior que, assim como Puig, precisa reprimir seus sentimentos perante uma ordem dominante.

Também Molina, representado no espaço físico da inibição sexual, aprisionado por sentir de modo diverso e por amar fora dos limites da aceitação, é uma possibilidade de Puig. Encontra no cinema a realidade ideal, a beleza e a pureza que desejava encontrar na sociedade argentina, e, principalmente, a liberdade daquele jogo de exploração que entendia a masculinidade e a repressão como formas de manutenção da ordem.

Com base nisso, suas personagens não são planas nem estereotipadas. Não foram criadas para que pudessem ser encaixadas em outras mediações, mas querem representar a transitoriedade e o deslocamento do núcleo identitário, dependendo de suas relações sociais.

Molina, cujo interesse estético prevalecia às questões sociais, vê-se enredado pela verdade de Arrengui e já não pode mais ser imparcial, rompendo com o sistema repressivo em nome do amor; Gladys, que sempre esteve presa ao ideal de pertencimento e submissão só consegue se libertar ao se ver livre dessa força masculina coercitiva, representada por Leo. Ambas as personagens representam um sistema que busca se libertar da condenação de um estado, inclusive religioso, que condena as discrepantes formas de pensar como um modo de manter a dominação da minoria perante a maioria.

Embora ainda se acabe por fixar esses indivíduos dentro de arquétipos sexuais, é necessário lembrar que o autor não realiza essa delimitação em seu texto, valendo-se da fragmentação do discurso para traduzir a inconstância do ser. Todas essas interpretações devem surgir a partir da leitura justaposta desses fragmentos, somadas à associação com os indivíduos reais que conhecemos.

Destarte, tem-se a combinação da forma com o conteúdo, desconstruindo, primeiramente, o gênero textual, na busca da desestruturação de um sistema social de definição de valores, que ouve apenas uma minoria que se considera tradicional. O questionamento da identidade deve ser também desconstruído, de modo a compreender que não existem indivíduos sólidos e constantes, mas uma identidade que está constantemente em transformação, e que não deve ser ensamblada num termo de dicionário.

À vista disso, quando Manuel Puig deseja trabalhar os sentimentos e frustrações sociais, não deve se preocupar com a orientação sexual da personagem que escolhe, pois, como já citado anteriormente, a identidade do sujeito não deve passar por sua sexualidade.

Considerações finais

Apesar de serem narrativas bastante distintas entre si, os dois romances analisados alinham-se a uma vertente da narrativa contemporânea que rompe com a representação tradicional do sujeito, desviando o olhar do centro para encontrar vozes que foram, por muito tempo, silenciadas ideológica e fisicamente. Embora explorem uma sociedade predominantemente patriarcal, se desviam do tratamento usualmente dado a esse tema, pois sempre foram consideradas pelo autor como um sistema injusto de dominação.

Em *The Buenos Aires Affair* (1985), a autorrepresentação ocorre por meio de um duplo invertido do autor, a personagem Gladys, artista plástica que encontrou a definição de sua arte por meio do trabalho com os detritos deixados pela maré. Assim como o autor, suas obras são uma expressão sincera de seu ser, construídas por meio da justaposição de fragmentos que, assim, poderiam representar melhor a totalidade da vida. A repressão da sexualidade é um ponto fundamental do enredo, assim como a libertação só ocorre por meio da dissolução do sistema de dominação a que a personagem ficara, por muito tempo, aprisionada.

Com *O beijo da mulher aranha* (1981), a prisão de Molina e Arrengui explora, de maneira concreta, a coibição da tentativa de libertação de um sistema injusto e parcial. A própria identificação de Molina como uma mulher subverte as fronteiras do reconhecimento, empreendendo uma viagem de sedução que, ao final, é mais ideológica que carnal. Apesar da clausura, é naquele ambiente que as personagens finalmente conseguem a liberdade de se expressarem naturalmente, sem julgamentos ou imposições, numa relação de respeito e admiração mútuas.

Independente de questões mercantis, interessa ao autor questionar a prescrição de barreiras sociais, explorando os principais erros da sociedade argentina em narrativas subversivas, tanto na questão formal quanto temática. Essas obras de Puig revelam-se, portanto, como linhas de força que se iniciam no contexto argentino, mas que abrangem uma realidade mundial.

O que Puig nos mostra através de sua projeção pessoal nessas personagens é que a sexualidade não é fator determinante para o reconhecimento pessoal, não sendo ela responsável por definir identidades ou atitudes. Se autorreconhecer é um papel ideológico e, por isso mesmo, não deve estar aprisionado em parâmetros pré-estipulados biologicamente.

REFERÊNCIAS:

AMÍCOLA, José. La narración gana la partida. In. *Historia crítica de la literatura argentina* (en 12 tomos), dirigida por Noé Jitrik. Tomo 11. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. pp. 295-319.

CORBATTA, Jorgelina. *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción*. 1. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, p. 73 – 93, 2017. Disponível em: https://pt.scribd.com/read/405837437/Etica-e-pos-verdade. Acesso em 15 mar. 2019.

GOLDCHLUK, Graciela. Borges-Puig: el caso Buenos Aires. In: AMÍCOLA, José (org). *Homenaje a Manuel Puig*. n° 21. La Plata – Buenos Aires: Faculdad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994. p. 21 – 31.

GRILLO, María Esther. EmerGentes. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. In: CORBATA, Jorgelina. *Manuel Puig: Mito personal, historia y ficción*. 1. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção; tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

PAEZ, Roxana. Cuéntame tu vida: las novelas dichas de Puig. In: AMÍCOLA, José (org). *Homenaje a Manuel Puig*. n° 21. La Plata – Buenos Aires: Faculdad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1994. 33 – 63.

PIGLIA. Ricardo. *Las tres vanguardias*: Saer, Puig, Walsh. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1981.

PUIG, Manuel. *The Buenos Aires affair*. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1985.

PUIG, Manuel. *A traição de Rita Hayworth*. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo, Círculo do livro S.A., 1990.

Imagem e discurso: as representações do feminino em “Dos Palabras”, de Isabel Allende

AMARO, Luiz Eduardo Rodrigues (UFRR)
PANDOLFI, Maira Angélica (UNESP – FCL/Assis)

Duas características típicas da modernidade são os textos dialógicos e o tempo circular. É interessante observar que elas aparecem no presente conto, sintetizadas no nome da personagem protagonista. Esta é uma chave importante para destravar a significação do texto. O nome próprio Belisa Crepusculário aponta, ao mesmo tempo, para um diálogo com a autora (Belisa é um anagrama de Isabel) e a questão da “belicosidade”, de um confronto com o outro, que acontece na narrativa, e para a semântica do crepúsculo, que consiste na passagem de tempo entre o claro e o escuro e vice-versa. Tempo este que retorna, conforme o dia recomeça.

“*Dos Palabras*” é um dos vinte e três contos que compõem o livro *Cuentos de Eva Luna*, publicado por Isabel Allende em 1989. São narrativas que abordam a vida rural latino-americana, enfocando a intimidade de diversas personagens femininas. O título do livro tem origem em uma obra anterior, um romance em que a escritora chilena dá origem à sua contadora de histórias, Eva Luna, mesmo nome do romance, publicado em 1987.

Após perder a mãe, Eva Luna, ainda pequena, trabalha em várias casas e se destaca pelo dom da imaginação e a facilidade de contar histórias. Tanto no romance como nos *Cuentos de Eva Luna* a autora narra a história de uma mulher que se constrói através da palavra ou, dito de outro modo, que não se submete a uma vida totalmente dominada pelo patriarcado e se empodera por meio da escritura.

Nesse jogo de máscaras ficcionais, Allende constrói, de obra em obra, a memória de uma escritura feminina e sobre o feminino, com um engenhoso destaque à trajetória de mulheres-personagens. Desse modo, a autora de carne e osso ressurge transfigurada pelas palavras, como um reflexo no texto literário, expresso pelo anagrama “Bel/isa”. Esse artifício literário no qual o nome da heroína do conto reflete o nome da própria autora, Isabel, pode ser associado a um espelho côncavo, cuja superfície esférica apresenta na parte interna seu lado refletor. A imagem refletida por esse espelho pode ser bem variada dependendo da posição do objeto. É por isso que o espelho côncavo é muito utilizado pelos odontólogos e maquiadores, pois estando o objeto bem próximo a esse espelho a imagem

refletida por ele ganhará um significativo aumento em sua proporção, permitindo, assim, enxergar com maior nitidez os detalhes do objeto enfocado. Em sentido figurado, podemos associar a propriedade do espelho côncavo à escritura de Allende, capaz de deformar o objeto em foco ou dar maior ou menor proximidade a um de seus ângulos, criando uma imagem virtual. O caráter esférico do espelho também se assemelha ao tempo da narrativa, de caráter mítico, portanto, circular, além de se relacionar ao tema da completude, da união.

Há uma dupla alteridade em Belisa Crepusculário, essa mulher ambígua e misteriosa, que carrega em seu nome o "lusco-fusco" do crepúsculo e toda a magia que dele emana. Um lado dessa alteridade está direcionado à autora real, como uma espécie de metaficção, pensada segundo os postulados de Linda Hutcheon (1991). O outro lado se direciona ao antagonista de Belisa. Tais personagens se constituem na relação de alteridade, uma vez que o Coronel, assim que entrou em contato com Belisa, foi modificado por ela, de uma forma que criou nele a necessidade do retorno dela. Ele se construiu, renovado, por meio da protagonista.

Para Bakhtin, é na relação de alteridade que os indivíduos se constituem. O outro é o reflexo do eu, refratado. Há um processo de retroalimentação: ao se constituir pelo outro, o indivíduo altera a si mesmo e também a sua contraparte por meio das interações sociais e linguísticas. Essas relações são, inclusive, inerentes ao processo de interação verbal.

> Em realidade, a questão é bem mais complexa. Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação linguística. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra "resposta" no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2011, p.296-297).

Posto isso, pensemos em como se desenvolve a relação entre a protagonista e os outros personagens. Observe o que a narradora nos revela:

> A resposta deixou a moça atônita, mas não quis parecer atrevida, limitando-se a perguntar o significado das palavras de mosca desenhadas sobre o papel.

> - São palavras, menina. Diz aí que Fulgencio Barba derrubou Negro Tiznao no terceiro assalto.
> Nesse dia Belisa Crepusculario soube que as palavras andam soltas, sem dono, e que qualquer um com um pouco de manha pode pegá-las para as vender (ALLENDE, 1991, p.15).

Aqui há dois aspectos fundamentais. Um relacionado à questão de uma mudança, ocorrida na percepção de mundo de Belisa, que veio por meio do diálogo com o personagem que lia um jornal. O outro é o nascer da pícara, evidenciado pela ideia de que as palavras, sem dono, podem ser apropriadas para vender por aqueles que têm astúcia para convencer. E não são assim as palavras do jornal? Pois assim também é a linguagem, que somente no processo de interação verbal se torna expressiva.

O pícaro, tradicionalmente, cria um mundo em redor de si, do qual ele se beneficia, aplicando a sua capacidade de enganar e convencer o outro. Belisa utilizará este poder das palavras para moldar o seu – e o do Coronel. Vejamos o que Bakhtin nos ensina sobre essa questão:

> Na Idade Média, simultaneamente às formas da grande literatura, desenvolveram-se formas folclóricas e semifolclóricas, de caráter satírico e paródico. Essas formas tendem em parte a formar ciclos e assim tornam possível o surgimento do epos paródico-satírico. Na literatura medieval das baixas camadas sociais, destacam-se três figuras que terão grande significado para o desenvolvimento posterior do romance europeu. Essas três figuras são: o trapaceiro, o bufão e o bobo. (BAKHTIN, 2014, p.275).

> O trapaceiro, o bufão e o bobo criam em volta de si um microcosmos e cronotopos especiais. [...] a própria existência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas figurado: a própria aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido. [...] a existência delas é o reflexo de alguma outra existência; reflexo indireto, por sinal. Elas são os saltimbancos da vida, sua existência coincide com o seu papel; aliás, fora desse papel, elas não existiriam. (BAKHTIN, 2014, p.275-276).

Esse sentido figurado, como já mencionamos, está no nome de Belisa Crepusculario. Inclusive, o tempo, uma parte essencial na construção da existência, torna-se uma importante peça significativa aqui.

O crepúsculo é uma luminosidade que cresce ao amanhecer, trazendo o dia, e decresce ao anoitecer, trazendo a noite. Essa dicotomia entre o dia e noite tem, em si, a noção de passagem temporal. Assim acontece no conto: é um tempo circular, que se repete, como o dia e a noite. A noite está associada à melancolia, cujas palavras mágicas de Belisa têm o dom de espantar, assim como o dia espanta a noite e vice-versa.

Observe o momento em que Belisa traz a iluminação ao Coronel, seu "outro":

> Ela leu em voz alta o discurso. Leu-o três vezes, para que o cliente pudesse gravá-lo na memória. Quando terminou, viu a emoção no rosto dos homens da tropa que se haviam juntado para escutá-la e notou que os olhos amarelos do Coronel brilhavam de entusiasmo, certo de que, com essas palavras, a cadeia presidencial seria sua (ALLENDE, 1991, p.18).

É inconfundível a construção do discurso que coloca as duas personagens como alteridades: uma letrada, possuidora dos meios, da luz, que conduzirá a outra, analfabeta, belicosa e sedenta pela ascensão, ao seu objetivo: a presidência. A forma como as palavras de Belisa atuam nos mostram como ela centraliza as ações, construindo e controlando aquela situação. Ao final, ela ainda presenteia-o com duas palavras, sussurradas em seu ouvido, que ele poderia usar como quisesse. Elas o guiarão e moldarão a sua existência. Belisa "ludibriou" o ser humano mais arredio que ela até então conhecera.

> Mas o candidato não o ouviu. Estava repetindo suas duas palavras secretas, como fazia, cada vez com mais frequência. Dizia-as quando abrandava-o a nostalgia, murmurava-as adormecido, levava-as consigo no cavalo, pensava-as antes de pronunciar seu célebre discurso e se surpreendia saboreando-as nos momentos descuidados. E, em todas as ocasiões em que essas duas palavras lhe vinham à mente, evocava a presença de Belisa Crepusculario, e excitavam-se-lhe os sentidos com a recordação do cheiro montês, o calor do incêndio, o roçar terrível e o perfume de hortelã-pimenta, até que começou a andar como um sonâmbulo, e seus homens compreenderam que se lhe tinha acabado a vida antes de alcançar a cadeira dos presidentes.
> - O que está havendo, Coronel?- perguntava-lhe muitas vezes o Mulato, até que por fim, um dia, o chefe não aguentou mais e confessou-lhe que a razão do seu ânimo eram as duas palavras que trazia cravadas no ventre (ALLENDE, 1991, p.20-21).

Percebendo que o Coronel estava diferente depois do encontro com a vendedora de palavras, pois o eco de Belisa fazia o Coronel responder ao mundo de forma diferente, não coincidente consigo mesmo, o Mulato foi buscá-la, para que ela desfizesse o "feitiço" que lançou em seu chefe. No entanto, seus planos foram em vão, pois os dois eram faces da mesma moeda, Belisa e o Belicoso eram contrapartes um do outro.

> - Coronel, trouxe esta bruxa para que lhe devolva as suas palavras e para que ela lhe devolva a hombridade – disse, apontando o cano da espingarda para a nuca da mulher.
> O Coronel e Belisa Crepusculario olharam-se longamente, medindo-se a distância. Os homens compreenderam, então, que seu chefe já não podia

> desfazer do feitiço das palavras endemoninhadas, porque todos puderam ver os olhos carnívoros do puma tornarem-se mansos quando ele avançou e lhe pegou a mão (ALLENDE, 1991, p.21).

As palavras que a vendedora deu ao seu cliente nunca foram reveladas na trama. Porém, percebemos duas coisas importantes: elas agiram nele, levando um pouco do mundo da nossa pícara para dentro do outro, e elas foram dadas para que ele as utilizasse como quisesse, pois o destinatário é quem faz uso da palavra que recebe, estabelecendo esta relação dialógica e a consequente resposta.

> A relação com a palavra alheia nunca é uma relação 'de equivalência', porque ela é concebida para um terceiro: o destinatário. Existem pelo menos outros dois com quem nos relacionamos ao falar: a pessoa de quem tomo as palavras e a pessoa a quem me dirijo: a relação básica é, portanto, triangular. O plano da relação com a palavra manipulada situa-se na perspectiva de um destinatário: o triângulo tem o vértice no ponto de vista deste último e os outros dois ângulos coincidem com o ponto de vista do falante e com o ponto de vista que os demais têm da palavra a que o falante recorre e utiliza nesse momento (PONZIO, 2015, p.103).

A síntese escritora e maga encontra-se prefigurada em Belisa, que não reflete apenas a imagem das mulheres de papel criadas por Allende, mas a própria autora, de carne e osso, que por meio de seu jogo de máscaras funde criador e criaturas. Assim, o elemento mágico, as palavras empregadas por Belisa, não se limita à esfera do conteúdo, dos temas e imagens construídas, mas estendem-se à materialidade e poeticidade de seu texto plurissignificativo, labirinto e simulacro do real. A heroína desse conto está permeada e protegida pelas águas, ela surge da aridez e da seca, perdendo seus entes e seguindo o caminho das águas. É nesse caminho que ela se depara com o jornal, que contém a magia das palavras, e também é nas águas que ela joga o dicionário, após aprender o que considerava suficiente à sua sobrevivência. É, portanto, nas águas e no caminho das águas que se encontra a sua "fortuna" (sorte). Ela renasce das águas, como denota a simbologia cristã do batismo. As águas contornam facilmente qualquer obstáculo; o caminho das águas é o caminho mais fácil e é o caminho escolhido pela pícara Belisa. A imagem das águas encontra-se consolidada à imagem do pícaro, desde o Prólogo da obra *Lazarillo de Tormes* (anônima,1554). Lembremo-nos dessa passagem em que o pícaro escritor menciona: "E também para que considerem os que herdaram uma nobre situação quão pouco se lhes deve, já que a Fortuna foi com eles parcial, e quanto mais fizeram aqueles que, sendo-lhes

ela contrária, remando com força e manha contra a maré, chegaram a bom porto" (2005, p.25).

A relação com a picaresca é evidente nesse conto de Allende, já que por meio de várias palavras e imagens o relato de Eva Luna insere Belisa nessa tradição. De forma astuta, Lazarillo de Tormes também deixa de relatar o desonroso caso de que era acusado para, por meio das palavras, salvar a sua honra, desviando-se como as águas astutas daquilo que deveria relatar para converter-se em autor-escritor de sua própria biografia. Assim como o pícaro, Eva Luna é uma personagem autora que conta a história de Belisa. A menção à "Fortuna", no Prólogo de *Lazarillo de Tormes*, remete à deusa latina que com os poderosos foi parcial, mas com os pobres foi implacável. Eis que o destino de Lazarillo e de Belisa tem a mesma origem, ambos renegados pela deusa Fortuna, seres marginalizados, entregues à própria sorte, portanto, sem nomes. Para que ganhem uma identidade precisam, primeiramente, dar-se um nome e "remar com força e manha" contra a fortuna (sorte) que com eles foi adversa, a fim de chegarem a bom porto: "Tinha o nome de Belisa Crepusculario, não por fé de batismo ou escolha de sua mãe, mas porque ela própria o procurou até o encontrar e com ele se ataviou" (ALLENDE, 1991, p.13)

Foi também à maneira picaresca que Belisa, ao final, após seduzir o temível e poderoso coronel com suas palavras enfeitiçadas, se junta a ele ou, como fez a mãe de Lazarillo, "*se arrima a los buenos*". No conto, a trajetória de Belisa se assemelha, a princípio, à trajetória da mãe de Lazarillo de Tormes, que tem que trabalhar como prostituta e também servindo mesa para sobreviver. Logo, Belisa, descobre meio mais honroso de ascender socialmente, por meio das palavras. A expressão "*arrimarse a los buen*os", na picaresca clássica, traduz o sentido final dessa heroína, pois os "*buenos*" são os poderosos aos quais o pícaro astutamente procura se juntar para ser reconhecido na sociedade como pessoa aparentemente "honrada". O pícaro é quem forja uma aparência bem aceita pela sociedade. Belisa, assim, constrói sua trajetória, escolhendo as palavras que as pessoas querem ouvir. Ela forja uma imagem para si e para o coronel que após ser refletido pelo espelho côncavo de Belisa, sua escritura, torna-se empático aos olhos da sociedade que outrora o rejeitara. Mulher, escritura e imagem; uma sequência mágica que a palavra empoderada de Belisa transforma em espelho côncavo, refletindo um jogo de representações distorcidas. Tanto Belisa é transformada pelas palavras de Eva Luna, capaz de conquistar a empatia do leitor pela heroína pícara, como também o coronel que, transformado pelas palavras de Belisa, se constrói como um sujeito. Assim, dois sujeitos,

"duas palavras", duas imagens de um único ser fissurado são construídas aos olhos do leitor e das demais personagens, dialogicamente.

É quase impossível não associar Belisa a uma linhagem picaresca, uma vez que a narrativa de Allende apresenta uma profusão de elementos que permitem sua conexão ao arquétipo criado em *Lazarillo de Tormes*. No entanto, sendo a personagem feminina, não se pode deixar de considerar, ainda, sua filiação às pícaras literárias que descendem de Justina. A variante feminina do pícaro nasce também no Século de Ouro Espanhol (período que abrange os séculos XVI e XVII), com *La pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda, publicada em 1605. A ascendência marginal, a ambição e a astúcia são as principais características que a pícara compartilha com o arquétipo picaresco masculino que surgiu com *Lazarillo de Tormes*. Desde Justina a mulher pícara se destaca pelos seus dotes físicos e intelectuais, tornando-se o centro da narrativa em uma sociedade em que a mulher é vista sempre como um ser inferior. Ainda que descrita a partir de uma voz masculina, a pícara ganha destaque por seu protagonismo em algumas obras, seja por meio de traços positivos e também negativos como a arte de enganar, de se prostituir, de envolver os homens por meio de feitiços pelo simples desejo de ascender socialmente. A veia erótica é dominante nessa linhagem feminina da picaresca e se desenvolve de forma plena na narrativa de Isabel Allende:

> Ela se aproximou sem pressa da cadeira de couro em que ele estava sentado e inclinou-se para lhe dar seu presente. Então o homem sentiu o cheiro de animal montês que saía daquela mulher, o calor de incêndio irradiado pelos quadris, o roçar terrível dos seus cabelos, o perfume de hortelã-pimenta sussurrando-lhe ao ouvido as duas palavras secretas a que tinha direito (ALLENDE, 1991, p.19)

A pícara, assim como Belisa, é uma personagem dominadora. Ela não se deixa levar pelos sentimentos, pois é uma burladora, que goza e preza por sua total liberdade. Quando a pícara Justina decide se casar não é por amor, mas por puro pragmatismo e interesse. Há, contudo, um aspecto extremamente diferente e, para ser mais preciso, paródico, entre a pícara de Allende e a pícara de Úbeda, ambas como reflexo de duas formas de pensar completamente opostas: o empoderamento feminino que Allende atribui às personagens por meio da palavra em contraposição ao pensamento patriarcal/misógino que caracteriza o autor e o contexto em que nasce a pícara Justina. Embora esta última seja a autora ficcional do relato, ocupando a instância narrativa em Úbeda, há uma

sobreposição/intromissão da voz masculina do autor que oprime e descaracteriza a voz narrativa de Justina, fazendo-a depor contra si e contra todas as mulheres:

> *Las mujeres, por qué pensáis que hablan delgado y sutil y escriben gordo, tarde y malo? Yo os lo diré: es porque lo que se habla es de repente y, para de repente, son agudas y subtiles, por esto es su voz apacible, sutil y delgada. Mas porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes, y el escribir es cosa de pensado, por eso escriben tardo, malo y pesado* (LÓPEZ DE ÚBEDA, 1982, p.205).

Aqui Justina reproduz o pensamento misógino de seu autor, inferiorizando a mulher escritora, ao passo que a narrativa de Allende faz a total inversão desses valores, mudando as posições entre masculino e feminino, já que é o discurso feito por Belisa, na boca do coronel, que o eleva à condição presidencial:

> Imediatamente o Coronel se tornou o político mais popular. Era um fenômeno nunca visto, aquele homem surgido da guerra civil, cheio de cicatrizes, falando como um catedrático, cujo prestígio se espalhava pelo território nacional, comovendo o coração da pátria. A imprensa ocupava-se dele. Os jornalistas viajavam de longe para entrevistá-lo e repetir suas frases, e assim cresceu o número de seus seguidores e inimigos (ALLENDE, 1991, p.20).

Como podemos comprovar, há uma intencionalidade paródica de Allende nesse diálogo implícito que seu relato mantém com a obra de Úbeda, posto que sua escritura tem aqui a função de reescrever e redesenhar a figura da pícara, revestindo-a de uma nova roupagem, iluminando-a em todos os seus aspectos, como exímia comunicadora, verdadeira maga da comunicação oral, escrita e corporal, unindo inteligência e sensualidade.

A representação da pícara Belisa nesse conto também permite estabelecer um paralelo com outras "Belisas de carne e osso" que tiveram, nos bastidores da política latino-americana, um papel preponderante e decisivo na projeção da imagem masculina de poder. É o caso de Evita Perón na Argentina, peça fundamental na mediação política entre o governo de seu marido, Juan Domingo Perón, e os opositores deste. Foi Evita quem se aproximou dos trabalhadores, popularizando a imagem do Estado peronista como um Estado voltado aos pobres. Essa relação, mediada por Evita, possibilitou uma política que neutralizou os opositores ao governo peronista. No jogo dialético de forças belicosas, a figura feminina se posiciona a serviço da projeção masculina no centro do poder e no controle populista das massas. Nesse sentido, a escritura de Allende nos leva a uma

reflexão crítica sobre a ausência feminina nesses espaços de poder, ainda ocupados predominantemente pelos homens. Ao mesmo tempo, questiona o discurso patriarcal que coloca a figura feminina à margem desses postos de comando por considerá-la politicamente incapaz de ocupar esses espaços públicos. Paira sobre ela, ainda, uma sombra crepuscular opressora quando esta decide ir além do espaço doméstico e privado de seu lar. A figura da pícara, portanto, parece instaurar-se como personagem apropriada a essa escritura de resistência, onde a mulher busca a fuga desses padrões patriarcais que insistem na restrição de seus passos. A isso se deve a semântica belicosa e crepuscular que envolve a protagonista do conto; uma personagem cuja trajetória de ascensão social se realiza por meio da burla, reproduzindo muitos vícios próprios do sistema social/econômico em que está inserida. Contudo, é por meio da astúcia e do domínio do discurso que ela rompe com a cadeia reprodutiva das personagens femininas servis, construindo para si uma ampla zona de domínio, prestígio e reconhecimento social que gera fissuras na herança patriarcal e atribui à personagem feminina picaresca um novo matiz, incutindo nelas um desejo altruísta, opondo-se ao pragmatismo e individualismo próprios do pícaro.

Em uma entrevista realizada por María Teresa Cárdenas (2000) para o periódico chileno *El Mercurio*, Isabel Allende comenta que cada livro que escreve corresponde a uma necessidade diferente, mas que toda escritura é, no fundo, uma viagem introspectiva à memória e ao passado e nessa viagem são inúmeros os temas que se repetem em suas obras: pais mortos, ausentes ou autoritários; mulheres fortes, independentes e rebeldes que sofrem e lutam por autonomia; problemas sociais e políticos; protagonistas marginais; personagens sempre retomados em outras obras e com diferentes disfarces. Desde seu clássico *A Casa dos Espíritos* (1982) e também *De amor e de sombra* (1984) a autora chilena tem se preocupado em retratar a mulher a partir da tomada de consciência sobre sua condição de subordinação em uma sociedade dominada pela ideologia patriarcal, bem como as estratégias utilizadas por ela em busca de emancipação, principalmente por meio de uma conscientização política. Em diversos momentos de sua obra nos recordamos também da opressão e discriminação sofrida pela mulher nas sociedades patriarcais como temas recorrentes nas obras da escritora espanhola e feminista Emília Pardo Bazán (1851-1921). Nas obras de Isabel Allende, além da presença da tomada de consciência feminina sobre a sua condição de subalternidade e também da denúncia acerca da opressão enfrentada pelas mulheres, há uma clara intenção de vincular individualidades a um coletivo feminino onde uma voz individual alude sempre à representação de um coro surgido a partir de uma linha

sucessória que delineia toda a memória de uma geração de mulheres, como ocorre em *A casa dos espíritos* ou que a vincula a uma rede de narradoras, como é o caso de Eva, do romance *Eva Luna*, cuja potência de seu nome remete à primeira mulher bíblica, associada à força da lua que a filia à cultura indígena de ascendência paterna, compondo a miscigenação característica da mulher latino-americana. Eva possui o dom da imaginação próprio das gerações scheherazadeanas, que ela herdou de sua mãe Consuelo. A condição miserável de Eva, que perde muito cedo sua mãe e se transforma em empregada doméstica aos oito anos de idade, aprendendo a ler apenas em sua adolescência, não interrompe o ciclo das contadoras de histórias, ao contrário, é dessa mesma condição precária que nasce a sua força inventiva e sua resistência. A palavra é o anjo libertador, é a conscientização feminina e somente por meio dela é que se constroem e se desconstroem as identidades. A força do nome que garante um nascimento mítico às personagens de Allende volta a ser retomada em *Cuentos de Eva Luna* por meio de Belisa Crespusculario. São esses lugares comuns de sua narrativa que mostram a existência de fissuras na rede patriarcal que envolve o feminino, provocando nesta muitos choques e rupturas, mas também, paradoxalmente, configuram espaços de belicosidade onde ainda vigora a alienação, a aceitação passiva e a reprodução da violência simbólica perpetuadas, não raras vezes, pelas próprias personagens femininas. Além desse jogo dialético que emana de sua escritura, Allende, em "Duas palavras", revisita uma linhagem de narradoras de origem marginal, as pícaras, desconstruindo discursos antifeministas como o da Pícara Justina, de Úbeda, cuja voz é roubada pelo autor que coloca na boca da personagem um discurso misógino predominante na sociedade de seu tempo. Essa voz é devolvida por Allende à personagem pícara por meio de Belisa Crepusculario, que em vez de oprimir o outro masculino realiza percurso contrário, libertando-o do obscurantismo a que estava submetido. Nesse caso, não é mais o homem que fala por meio da mulher, mas a mulher que fala por meio do homem, ou seja, é o discurso político feminino pronunciado por meio do Coronel, ainda que intencionalmente populista:

> Retirou as palavras ásperas e secas, as demasiado floridas, as que estavam descoloridas pelo abuso, as que ofereciam promessas improváveis, as que careciam de verdade e as confusas, para ficar apenas com aquelas capazes de tocar com certeza o pensamento dos homens e a intuição das mulheres (ALLENDE, 1991, p.18).

O sucesso da representação performática do coronel por meio da reprodução do discurso político escrito por Belisa tem a função de desmistificar um preconceito muito corriqueiro que tende a afastar a presença feminina desses espaços de poder, além de denunciar que eles ainda constituem um vazio a ser preenchido a partir do protagonismo feminino, pois os espaços da política na América Latina ainda são territórios predominantemente masculinos e machistas. Em *Eva Luna*, quando rememora seu primeiro amor, a narradora alude a essa conscientização da discriminação política imputada à mulher e de como os homens as enxergam a partir de uma perspectiva distorcida, considerando-as como seres totalmente dependentes e que devem ser excluídos das decisões de poder. Ainda no âmbito da "objetificação" da mulher, comumente reduzida a um brinquedo erótico manipulado pelos homens, o conto em questão desestabiliza esse lugar-comum, invertendo as posições, pois é Belisa quem tem o poder, racionalmente inexplicável, de incutir ou de afastar o desejo carnal nos homens em relação a ela. É o que ocorre quando ela se incomoda com o assédio de Mulato que a acompanha até a beira do caminho e tenta tocá-la: "[...] ela o deteve com um jorro de palavras inventadas que tiveram a virtude de lhe espantar o desejo, porque julgou tratar-se de alguma maldição irrevogável" (ALLENDE, 1991, p.19).

A ideia final do conto que une Belisa ao Coronel por meio do feitiço das palavras que ela o presenteia é o desenlace romântico do relato, também característico da narrativa de linhagem picaresca feminina. O casamento, contudo, não configura uma relação pragmática com base em interesses, como ocorre em *Lazarillo de Tormes*, que culmina com o triângulo "arcipreste, amante e pícaro" sendo, este último, um parasita e também um disfarce burlesco do eclesiástico. A ideia que prevalece no conto de Allende é a de que a ascensão social feminina ocorre por meio da luta e do engenho da personagem, que toma as palavras como armas de luta contra a fortuna que lhe foi adversa, aprendendo a usá-las em seu próprio benefício. Também denuncia a artificialidade do discurso na construção de falsas identidades e como arma de burla, principalmente o discurso político. Evidencia, além disso, o desejo feminino de assumir o lugar de domínio no terreno da sedução; um território muito sedimentado pela ideia enviesada de que o homem é o sedutor e a mulher sua vítima. Com as duas palavras que conquistam o coração do coronel prova-se que a sedução também é arma que a mulher sabe e pode manejar a seu favor.

REFERÊNCIAS:

ALLENDE, Isabel. *Contos de Eva Luna*. Tradução de Rosemary Moraes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética:* a teoria do Romance. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

CÁRDENAS, Maria Teresa. Los espíritus de Isabel Allende. *El Mercurio*. Santiago: Talleres El Mercurio, 9 de diciembre de 2000, p.8-9 (entrevista).

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAZARILLO DE TORMES. Tradução de Heloisa Costa Milton e Antonio Roberto Esteves. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco. *La pícara Justina*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.

PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana*: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015.

Feminismo e luta em *A mulher habitada*, de Gioconda Belli

Maisa Barbosa da Silva CORDEIRO (CPTL – UFMS)

Considerações iniciais

> *Quando as mulheres entraram para o Exército pela primeira vez na história?*
> *(Svetlana Alexijevich, A guerra não tem rosto de mulher).*

A mulher habitada, romance da nicaraguense Gioconda Belli (2000), tem Lavínia e Itzá como protagonistas. Cada uma delas vivera revoluções distintas em seu tempo: Itzá, gota de orvalho, viveu na época da invasão de Fáguas, e, por participar da resistência contra os espanhóis, teve que enfrentar, também, os costumes de sua família e de sua tribo. Já Lavínia participa da revolução sandinista contra a ditadura somozista, metaforizada, na diegese, por meio da luta contra o Grão General, ditador de Fáguas. A história das duas se cruza quando o espírito de Itzá, presente em uma laranjeira no quintal da casa de Lavínia, desperta e a influencia a ser mais ativa na luta pelo país. A narrativa, então, acontece no tempo presente da trajetória de Lavínia, com analepses que retomam história de Itzá.

A diegese promove a valorização da participação da mulher nos momentos históricos de resistência, assim como em *A guerra não tem rosto de mulher*, na qual a jornalista bielorrussa Svetlana Alexijevich ([1985] 2016) aponta que a história das guerras é contada e representada pelo discurso do homem, e não considera a participação e a resistência das mulheres. Já *A mulher habitada* (BELLI, 2000) resgata a importância da mulher em tempos de luta ao mesmo tempo em que evidencia as relações e aproximações entre mulheres.

A obra aborda, metaforicamente, que a trajetória de enfrentamento à sujeição por parte das mulheres se frutificou ao longo da história, permitindo compreender que as lutas das mulheres não se iniciaram quando começou o movimento feminista, mas que elas são sujeitos de resistência desde quando habitam o mundo. Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é analisar os modos de representação da mulher em espaços de guerra a partir da obra *A mulher habitada* (BELLI, 2000), e como esses modos de representação evidenciam as relações da mulher com a própria luta feminista.

Este trabalho circunscreve-se na crítica literária feminista e almeja contribuir com a ampliação das vozes que falam sobre o feminismo, e, também, mostrar que o percurso do feminismo não é linear, mas tecido através das relações históricas entre mulheres. A chamada para a obra de Simone de Beauvoir ([1949] 2009), *O segundo sexo*, no título, é feita porque, em *A mulher habitada* (BELLI, 2000), as mulheres tornam-se mulheres na medida em que veem seus direitos suprimidos.

O diálogo entre crítica literária feminista e a obra aqui analisada permite entender, portanto, que a mulher está em confronto com um inimigo duplo: o patriarcado e a sua falsa proteção afetiva à fragilidade feminina; as guerras pela dominação dos espaços, das vozes políticas e dos grupos minorizados. A diegese mostra, assim, conforme já atestou Carol Hanisch, em 1969, que o pessoal é político.

Fáguas e as revoluções das mulheres latino-americanas

> Vivíamos numa época de escasso otimismo quando o sandinismo derrocou Somoza. E tudo começou a ser diferente. Um pouco de luz aparecendo entre as nuvens. E isso fez com que milhares de homens e mulheres, influenciados pelos mesmos acontecimentos, mas de ideias e crenças diferentes, se unissem numa empreitada comum (PERALES apud Ana Sarria, 2009, p. 325, tradução nossa).

Gioconda Belli nasceu em Manágua, capital da Nicarágua, em 1948, em uma família abastada. Dada a sua posição social, conseguiu estudar e formar-se fora do país. Casou-se jovem, com dezoito anos. Trabalhando fora, mesmo depois de casada e sendo mãe, o que não era habitual para a época, ela entra em contato com o círculo social da esquerda intelectual nicaraguense. De início, Belli resiste ao envolvimento com a luta armada, mas, com o tempo, ao perceber que era essencial para a libertação do país, se envolve: "É, então, no início dos anos 1970, o momento que Gioconda Belli define como o marco da sua entrada na militância política, oficializando sua adesão à FSLN em 1972, quando estava grávida de sua segunda filha, Melissa" (GONTIJO, 2019, p. 34).

A descrição, em *A mulher habitada* (BELLI, 2000), tanto dos espaços quanto do desenvolvimento da repressão e do movimento revolucionário permitem que a narrativa, desde o princípio, seja aproximada da ditadura nicaraguense, inclusive, pela história da própria autora. Gioconda Belli, nascida em 1948, é uma poeta, escritora e ativista política nicaraguense. Participou, desde muito jovem, da Revolução da Nicarágua, e deixou o Partido Sandinista em 1993. Ganhou o Prêmio Casa de las Americas, em 1978, pelo livro

de poesias *Line of fire* e o prêmio Melhor novela política do ano, em 1989, por *A mulher habitada* (BELLI, 2000). Foi traduzida para vinte idiomas. Em espanhol, publicou oito livros de poesia e oito romances, entre outros. Atualmente, é presidente da PEN Internacional, Nicarágua, é membro da Academia Real Espanhola de Letras e Chevalier des Arts et des Lettres, da França (as informações sobre vida e obra de Gioconda Belli foram obtidas em seu site, disponível em em: https://giocondabelli.org/).

No Brasil, há dois trabalhos acadêmicos que fazem uma leitura da relação da mulher com as guerras nas obras de Belli: "A constituição da identidade feminina em *A mulher habitada*", tese de doutorado de Cecil Jeanine Albert Zinani (2003), que analisa, especificamente, o romance *A mulher habitada* e ""Hasta que seamos libres": feminismo e Revolução Sandinista nas obras de Gioconda Belli (1972-1993)", dissertação de mestrado de Stella Ferreia Gontijo (2019), que analisa o feminismo e a Revolução Sandinista em um conjunto de obras da autora.

A Revolução Sandinista, ou Nicaraguense foi um movimento de insurgência popular liderado pela Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), responsável por derrubar a ditadura somozista, a mais longa da América Latina, e, na sequência, reconstruir o país que estava em ruínas após a ditadura. Dividiu-se, historicamente, em dois momentos. O primeiro foi caracterizado pelas guerrilhas, e, o segundo, no qual se constrói a revolução, ou seja, o momento no qual, finalmente, promovem-se mudanças na sociedade nicaraguense.

Como descreve Adriane Costa (2009), a Revolução Sandinista tem sua gênese em 1961, no momento em que três líderes estudantis Carlos Fonseca, Tomás Borge e Silvia Mayorga fundam, inspirados na Revolução Cubana, uma organização intitulada Movimento Nova Nicarágua (MNN) com o propósito de derrubar a ditadura Somoza e romper com o imperialismo norte-americano. Essa primeira organização passou a ser chamada de Frente de Libertação Nacional (FLN), sob a inspiração do grupo armado responsável por ter derrubado o colonialismo francês da Argélia.

Já o termo sandinista foi acrescentado, como aponta Costa (2009), como sugestão de Carlos Fonseca, que, após ter vivido em Cuba em 1960, conheceu a história de Augusto César Sandino, líder guerrilheiro nas décadas de 20 e 30 do século XX. A história de Sandino foi inspiradora não somente pelo empenho dele na resistência contra o imperialismo estadunidense, mas, também, foi onde Fonseca buscou construir o modelo estratégico para revolução na Nicarágua.

Trata-se de uma revolução bastante importante aos processos de luta e de emancipação não somente da Nicarágua, mas de toda a América Latina, pois deu novo fôlego aos revolucionários, já que aconteceu um pouco depois da revolução cubana. Um dos seus intelectuais militantes mais atuantes foi Júlio Cortázar, que viu, na revolução sandinista, um modelo ideal, tanto que participou incessantemente do processo de fortalecimento da imagem da revolução sandinista no exterior:

> Após o triunfo revolucionário, uma das principais ações de Cortázar foi tornar a experiência sandinista conhecida no mundo inteiro e fomentar a solidariedade internacional em torno da "nova Nicarágua". Ele acreditava que a cultura deveria ser a arma principal na defesa do projeto sandinista no cenário internacional. (COSTA, 2009, p. 480).

Cortázar publicou diversos artigos analisando a revolução sandinista, e boa parte deles está reunida em *Nicarágua tão violentamente doce*, que relatada as experiências do autor ao longo de oito anos, 1976 a 1983, na Nicarágua.

Segundo Costa (2009), a FNLS lutou contra a ditadura Somoza e a Guarda Nacional durante dezoito anos. Nesse tempo, solidificaram apoio rural e urbano; promoveram assaltos e sequestros; atuaram conscientizando as massas e fortalecendo a guerrilha; estudaram outras experiências revolucionárias. Foi em 1978 que a FNLS tomou o Palácio Nacional, desmoralizando a Guarda Nacional. No ano seguinte, ocuparam Manágua, encerrando a ditadura da família Somoza, que estava no poder desde 1934.

A mulher habitada (BELLI, 2000) metaforiza a revolução sandinista por meio de uma revolução em Fáguas, país ficcionalizado no romance. Na diegese, no início, há uma revolução contra a ditadura acontecendo de modo bastante pacífico, mas, após a repressão violenta da polícia, começa a se modificar e ganhar aspectos de uma luta armada, que se intensifica após um ataque da polícia a uma manifestação que resultou na morte de muitos militantes.

Fáguas é dominada por um ditador, chamado de Grão-General. Há, como em uma ditadura comum, repressão às liberdades individuais e aos discursos contrários. Ao longo da narrativa, a repressão vai se intensificando na medida em que se intensificam, também, as forças combatentes. Lavínia, que inicia sua trajetória profissional sem qualquer envolvimento com a militância, ao final, está participando da luta armada. Sua contrariedade à ditadura e o desejo de contribuir com seu país estão expressos desde o

início da diegese, mas, por razões pessoais, ela vai aproximando seus laços com a revolução.

Os efeitos da ditadura em Fáguas são apontados ao longo de toda a diegese. No início, há breves referências à desigualdade social promovida pela concentração do poder em poucas mãos, a uma notícia de uma tentativa de ataque à uma base militar que Lavínia houve no rádio, à presença constante dos militares nas ruas, ao cotidiano que, de modo constante, sofre os impactos das decisões tomadas pelos que estão no poder. Lavínia pouco questiona esses efeitos, mesmo que os perceba, pois é cercada de privilégios. Sua perspectiva começa a se alterar quando descobre que uma construção da empresa de arquitetura na qual trabalha irá ser responsável pelo despejo de mais de cinco mil famílias.

Sua aproximação à luta armada resulta na transformação de seu modo de pensar e de agir, o que, em consequência, faz com que ela se afaste de seu universo anterior, cerceado de privilégios, e se aproxime não somente no movimento de resistência, mas das mulheres menos favorecidas.

Paralelamente à revolução em Fáguas, outra revolução vai sendo narrada: a enfrentada por Itzá no momento da "chegada dos loiros", ou, da invasão dos espanhóis à Nicarágua no momento da colonização, no início dos anos 1500, e que durou até 1838, momento em que a Nicarágua foi declarada um estado soberano e independente.

Itzá vive o auge de seu amor com Yarince no momento da chegada dos espanhóis a sua tribo. Ele, um guerreiro, logo decide partir para enfrentar os invasores, mas, a Itzá, mulher, não cabia o mesmo direito. Ela, contudo, desejava, além de estar com Yarince, lutar pelos seus, e precisa, então, convencer sua mãe a não a amaldiçoar no momento de sua saída.

Itzá, ao se incorporar ao pé de laranjeira que está no quintal de Lavínia, consegue ir recontando sua história, porque é uma das vozes narrativas da diegese, mas, também, fazer parte da existência de Lavínia, pois, quando esta começa a beber o suco de seus frutos, passa a tê-la em seu próprio corpo, e, assim, Itzá a impele a participar ativamente da revolução.

A junção das histórias de Itzá e Lavínia é elaborada por meio do realismo maravilhoso, termo que não revisaremos exaustivamente, mas ao qual cabe esclarecimentos dado que sustenta a presença do maravilhoso no romance em questão. Um dos estudiosos a tratar do conceito de realismo maravilhoso é o cubano Alejo Carpentier. Segundo ele:

> O realismo maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de "estado limite". (CARPENTIER, 1987, p. 140-141).

Como mostra Carpentier (1987), o realismo maravilhoso propõe uma alteração do real, cuja alteração precisa ser assimilada e aceita pelo receptor para que possa haver verossimilhança. Em *A mulher habitada* (BELLI, 2000), a alteração do real vai se intensificando ao longo da narrativa, pois começa com Itzá incorporando-se ao pé de laranjeira após seu espírito ter passado vários séculos sob a terra, e, ao longo da narrativa, vai influenciando Lavínia, sem que esta saiba, e sendo crucial em sua aproximação da resistência contra a ditadura. Vejamos uma passagem na qual fica evidente o cruzamento das histórias das duas por meio do realismo maravilhoso:

> A noite envolve meus galhos e os grilos cantam seu canto monótono no meio do cortejo dos pirilampos. Apenas pude alcançá-la no sonho. Marquei meu nome, Itzá, gota de orvalho, em suas visões de flores e vôos. Eu também sonhava em voar quando via os pássaros levantarem-se em bandos na chegada das bestas e os tropéis de homens hediondos e hirsutos. Tão pequenos os pássaros e com tanta vantagem sobre nós!
> Estou confusa com tantos acontecimentos. Estar em seu sangue foi como estar dentro de mim mesma. (BELLI, 2000, p. 59).

Na citação, Itzá, já em forma de árvore, alcança os sonhos de Lavínia para influenciar suas decisões. Ao mesmo tempo, relembra os tempos de crueldade em que, em sua forma humana, enfrentou a chegada dos espanhóis. Ao final, ainda avalia as dificuldades que está enfrentando agora, ao mesmo tempo em que é árvore, mas parte do sangue de Lavínia.

Carpentier (1969) destaca, ainda, que toda a América é um acervo de cosmogonias, e realismo maravilhoso não está presente somente nas artes, mas no cotidiano dos sujeitos, nas tradições e nas histórias familiares. Voltando-nos à Carpentier (1969, p. 78-79):

> Sempre me pareceu significativo o fato de, em 1780, uns cordatos espanhóis, saídos de Angostura, se lançarem ainda à procura do El Dorado, e de, nos dias da Revolução Francesa [...], o compostelano Francisco Menéndez andar por terras da Patagônia procurando a cidade encantada dos Césares. [...] E é que, pela virgindade da paisagem, pela

> formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que constituiu a sua recente descoberta, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado o seu caudal de mitologias. Mas que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso?

Assim, as lutas e combates importantes não somente na história da Nicarágua, mas em toda a América Latina, são metaforizadas em *A mulher habitada* (BELLI, 2000), que traz para o centro a mulher como personagem e como narradora de sua própria história. O romance contribui, desse modo, para uma reinvenção nos modos tradicionais de se representarem as guerras, ao enfocar na atuação da mulher em momentos decisivos, e o faz por meio do resgate mitológico que fundamenta a América Latina. Assim, como aponta (ALEKSIÉVITCH, 2016), em seu livro *A guerra não tem rosto de mulher*, no qual ela apresenta relatos de mulheres combatentes soviéticas na Segunda Guerra Mundial:

> Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma 'voz masculina'. Somos todos prisioneiros de representações e sensações 'masculinas' da guerra. Das palavras 'masculinas'. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra 'feminina', mas a 'masculina'. Seguem o cânone. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12).

A mulher habitada (BELLI, 2000) trata-se, assim, de uma narrativa que promove uma metaficção historiográfica, termo criado pela teórica canadense Linda Hutcheon (1991) para explicar os novos modelos de narrativa histórica. O conceito metaficção histórica problematiza o fato histórico entendido como uma verdade inquestionável e absoluta. Para Hutcheon (1991), história e ficção partem de um ponto em comum: a verossimilhança. A autora também destaca que história e ficção são atravessadas por múltiplos discursos e que, por isso, "[...] só existem verdades no plural e jamais uma só Verdade [...]." (HUTCHEON, 1991, p. 146).

Assim, a atuação de Belli na escrita literária promove a revalorização de um grupo fundamental, mas relegado na narrativa dos fatos históricos: as mulheres. Alexijevich (2016), em sua experiência de ouvir as histórias das soldadas soviéticas quarenta anos após a guerra, se deparou com um cenário no qual os homens receavam sobre a capacidade das mulheres em narrar a guerra. Para eles, elas seriam sentimentalistas demais. Como a jornalista e escritora relata, as próprias mulheres ficavam surpresas com o interesse de alguém em suas histórias e dores.

A metaficção historiográfica, portanto, não tem por objetivo ser um retrato fiel dos fatos, e, sim, ressignificá-los. Em *A mulher habitada* (BELLI, 2000), a metaficção historiográfica ressignifica a participação das mulheres na revolução sandinista.

Compactuamos com Hutcheon (1991) e Alexijevich (2016) quando afirmam que as mulheres não foram protegidas da guerra, ou ficaram passivas. Se a sua pouca presença nos relatos históricos permite que se subentenda que as mulheres foram pouco decisivas na guerra, a crítica feminista e o resgate histórico da participação das mulheres nas guerras vêm contribuindo significativamente para a revalorização da participação das mulheres na própria história.

As histórias das guerras recontadas por Belli (2000) põem luz sobre um aspecto relevante à história do feminismo e da resistência feminina: a importância da cooperação entre mulheres para a revolução feminista. Há diversas personagens mulheres essenciais à independência de Lavínia: primeiro, é sua tia Inês quem insiste com o pai dela para que ela faça ensino superior fora do país, e não apenas um curso, como era comum à época; há mulheres no movimento sandinista que, pouco a pouco, contribuem para que ela se sinta acolhida e familiarizada com o movimento; e, por fim, há, a árvore-Itzá, que, por meio de seu suco, passa a habitar o corpo de Lavínia e influenciar em suas decisões. O parceiro de Lavínia, também militante, por sua vez, tenta dissuadi-la de participar no movimento, por ela ser mulher, e ela, influenciada pelas outras, continua e tem um papel decisivo na ação contra a ditadura.

Já Itzá, mesmo tendo vivido em outras épocas, e, principalmente, em outro modo de organização social, enfrentou suas próprias dificuldades quando decidiu participar da ação contra os espanhóis. Porém, quando chega o momento crucial de sua saída da tribo, é à mãe a quem ela vai pedir a permissão e a benção.

Mulheres entre conflitos, confrontos e emancipações

> *Levanta-te moça,*
> *que já soaram as trombetas de Jericó*
> *e hão de cair teus muros, surdamente levantando*
> *uma poeirada de lembranças,*
> *para que se liberte tua recôndita cidade*
> *e haja ruído de domingo outra vez e festa em teu coração;*
>
> *levanta-te e não temas o fogo ou a guerra;*
> *assim como de ruínas o canto se levanta a prumo*
> *assim como de ruínas reverdece hoje teu sorriso sob*

> *novas alamedas;*
> *assim esta nova ameaçada, esta estrela*
> *romperá os cercos dos inimigos, atravessará o tempo*
> *e viajará para sempre*
> *na eternidade do olhar primordial dos heróis.*
> (Gioconda Belli, "*Saudação ao eclipse em tempo de guerra*" (2012, p. 32).

O poema da epígrafe deste subtítulo evidencia que *A mulher habitada* (BELLI, 2000) não é a única obra da autora na qual a guerra é tematizada. Além de outros romances, como *O país das mulheres* (BELLI, 2011), há diversos poemas de Belli que versem sobre a guerra, e sobre a participação da mulher. No poema, há uma espécie de canto no qual as mulheres são chamadas para se levantarem, pois, sem elas, não haverá liberdade. Assim, mais do que versar sobre as guerras, as ditaduras e seus sofrimentos e prejuízos, a obra de Belli sobre a temática é uma apologia à liberdade, à oposição e à resistência da mulher.

A mulher habitada (BELLI, 2000) tem seu início marcado pelo monólogo interior de Itzá no seu processo de incorporar-se em uma árvore. Ela havia morrido já há muitos anos, no momento da invasão da Nicarágua pelos espanhóis, e retoma a violência dessa invasão, bem como a tristeza sofrida pela perda de seus familiares, e, especialmente, de seu companheiro Yarince. Este, que havia sido um forte combatente contra as invasões, é assassinado, pelos espanhóis, no rio que banhava a tribo. No monólogo interior de Itzá, ela relata:

> Emergi ao amanhecer. É estranho tudo o que aconteceu a partir daquele dia na água, a última vez que vi Yarince. Os anciãos diziam na cerimônia que viajaria para Tlalocan, os mornos jardins orientais – país do verdor e das flores acariciadas pela tênue chuva –, mas me encontrei durante séculos sozinha em uma moradia de terras e raízes, assombrada observadora de meu corpo desfazendo-se em húmus e vegetação. Tanto tempo mantendo lembranças, vivendo da memória de maracas, estrondo de cavalos, os motins, as lanças, a angústia da perda. Yarince e os músculos fortes de suas costas.
> [...] Vi as raízes. As mãos estendidas, chamando-me. E a força do pedido me atraiu irremediavelmente. Penetrei na árvore, em seu sistema sanguíneo, percorri-o como uma longa carícia de seiva e vida, um abrir de pétalas, um estremecimento de folhas. (BELLI, 2000, p. 7).

O início da diegese acompanha a angústia de Itzá desde o momento em que morreu com o companheiro, na guerra contra os invasores de sua tribo, passando pelos séculos nos quais esteve presa em terra e húmus, até o tempo em que se sente ter alterada a

sua estabilidade, e é chamada para mergulhar no corpo da árvore, que será sua nova habitação.

De sua nova morada, Itzá acompanhará novas revoluções, as de Lavínia. A árvore em que habita fica no quintal da casa de Lavínia, uma arquiteta recém-formada, que está em busca de seu primeiro emprego. Itzá estranha esse novo lugar, cerceado por muros, que, como lembra, era semelhante aos que os espanhóis faziam seu povo construir. Na tentativa de se adaptar e entender esse novo lugar, ela revela as diferenças de quando possuía uma forma carnal:

> Ninguém sofreu este nascimento, como aconteceu quando despontei a cabeça entre as pernas de minha mãe. A parteira não enterrou meu xicmetayortl, meu umbigo, no canto escuro da casa; nem me pegou entre seus braços para me dizer 'Estarás dentro da casa como o coração dentro do corpo..., serás a cinza que cobre o fogo da lareira'. Ninguém chorou ao me pôr nome, como teve de fazer minha mãe, porque desde o surgimento longínquo dos loiros, dos homens com pelos no rosto, todos os augúrios eram tristes e até temiam chamar o adivinho para que me desse nome, me desse meu tonalli. Temiam conhecer meu destino. (BELLI, 2000, p. 8).

O monólogo interior de Itzá é marcado pelo uso de expressões em língua ancestral, bem como na explanação sobre a sua religião, e em como esta explica a morte. A crueldade das invasões espanholas fica evidente nas elucubrações de Itzá. Sua tribo teve todo seu comportamento alterado porque os acontecimentos ficavam marcados pela presença dos espanhóis.

A narrativa, então, vai promovendo um encontro entre o tempo presente da narrativa e o tempo em que Itzá viveu. Desse encontro, que vai promovendo atravessamentos na vida das duas personagens, Itzá e Lavínia, é que se vão revelando os encontros entre mulheres tão distintas, mas tão semelhantes no desejo de combater injustiças.

Assim que emerge na árvore, Itzá percebe que está em uma habitação, e que, nela, vive uma única mulher, Lavínia. Itzá tentava reconhecer quem ela é: sabia que não mexia com a terra, devido as suas mãos finas, mas que também tinha um modo de andar semelhante ao das mulheres da tribo:

> Pergunto-me se ela trabalhará para os espanhóis.
> [...]
> Tudo ficou em silêncio quando se foi; não escutei sons de templo, movimento de sacerdotes. Só a mulher habita esta moradia e seu jardim.

> Não tem família, nem senhor, e não é deusa porque teme: trancou portas e cadeados antes de ir embora (BELLI, 2000, p. 9).

A mulher habitada (BELLI, 2000), então, se divide entre dois tempos: o tempo da narrativa, que se centra, historicamente, no momento da revolução sandinista contra a ditadura somozista, da qual a própria Belli foi militante; e quatro séculos antes, no momento em que Itzá saiu de sua tribo rumo à guerra contra os colonizadores espanhóis.

Há dois focos narrativos: Itzá é a narradora de sua própria história, e a trajetória de Lavínia é contada por um narrador heterodiegético e onisciente. O foco narrativo se altera ao longo de toda a diegese, e cada uma narra, a seu modo, as revoluções das quais participaram e das que participam durante o enredo.

O primeiro momento em que o foco narrativo se altera é quando apresenta Lavínia e o instante em que ela olha para a árvore, agora habitada por Itzá:

> O dia em que a laranjeira floresceu, Lavínia acordou cedo para ir trabalhar pela primeira vez em sua vida.
> Desligou o despertador, sonolenta. Odiou seu mugido de sirene de barco desordenando a paz da manhã. Esfregou os olhos e espreguiçou.
> O aroma entrava por todas as partes. A essência das flores da laranjeira a sitiava com insistência, vinda do jardim. Olhou pela janela, ajoelhando-se sobre a cama, e dali olhou a laranjeira florida.
> Era uma árvore velha, localizada bem na frente da janela do quarto. (BELLI, 2000, p. 9).

Lavínia começa, no início da narrativa, sua vida profissional. Daí em diante, a narrativa irá acompanhar duas revoluções: a pessoal e feminista de Lavínia; e a revolução sandinista contra a ditadura em Fáguas, da qual ela também participa. Lavínia é uma arquiteta de vinte e três anos oriunda de uma família privilegiada socialmente, que se encaixa nos padrões sociais e estéticos de seu tempo, mas que é julgada como subversiva devido a seu modo de pensar a independência feminina na fictícia República de Fáguas de 1970. Quando volta da Europa na qual havia se formado "[...] como era o estilo entre gente fina nesse tempo" (BELLI, 2000, p. 10), tem uma nova visão sobre aquele lugar, e começa a se envolver, gradativamente, com o movimento revolucionário.

O espaço em que a narrativa se desenrola é, então, o de Fáguas de 1970, marcada pela desigualdade social e por contradições concernentes à economia do lugar. Essas divergências vão sendo apresentadas pelo ponto de vista de Lavínia, apresentado pela voz narrativa:

> Dessa região alta, via-se a cidade, a silhueta longínqua de vulcões pastanto às margens do lago. A paisagem era linda. Tão bela quanto imperdoável o fato de que tivessem dado ao lago a função de esgoto. Imaginou-se como seria esta manhã se a cidade não desse as costas para a paisagem lacustre, se existisse um calçadão às margens do lago, onde pelas tardes passeariam os apaixonados e a babá com carrinhos de bebê azuis. Mas os grandes generais nunca estiveram interessados na estética. A cidade era uma série de contrastes: mansões amuralhadas e casas caindo aos pedaços. (BELLI, 2000, p. 13).

A vida de Lavínia e Itzá começa a se cruzar, como aponta a narrativa, por meio de interferência do destino: "Lavínia terminou de se vestir, aspirando profundamente a fragrância em pleno janeiro, sem dar-se conta do calendário alterado da natureza, sem suspeitar do destino marcando-a com seu dedo longo e invisível" (BELLI, 2000, p. 11).

No escritório em que Lavínia começa a trabalhar, ela percebe as assimetrias de gênero. Há dois homens que são responsáveis pelas obras, e é com eles que ela irá trabalhar. Ela é inserida naquele espaço para ser uma voz com as mulheres da elite que procuravam os serviços do escritório para construir suas mansões, mas que se inspiravam em construções europeias ou norte-americanas. Lavínia, então, contribuiria para convencê-las de escolher construções que dialogassem com o clima e estilo de Fáguas, já que, como defende o arquiteto responsável pelo escritório, mulheres se entendem. Lavínia, de fato, consegue sucesso com os projetos junto às mulheres dos generais, mas, as obras são assinadas pelos homens do escritório, não por ela.

A narrativa acompanha a revolução e explica, ainda que brevemente, pelo olhar de Lavínia, o desenrolar histórico que culminou na ditadura, em um movimento, como aponta Hutcheon (1991), de resgate da voz da mulher sobre os acontecimentos históricos. Ela tinha dezoito anos e se deparou com os primeiros movimentos contra a ditadura. Viu os primeiros movimentos pacíficos pedindo a saída da família governante, sob a liderança de líderes opositores:

> Resistência pacífica contra a tirania. Até que os soldados começaram a descer pela avenida com seus capacetes de combate em direção ao grupo multicor que se agitava estimulado pelos discursos. Não houve quem pudesse contar depois quando começaram os tiros, nem como apareceram as centenas de sapatos que Lavínia viu dispersos pelo chão enquanto corria em um estouro de cavalos desenfreados para onde sua tia Inês agitava as mãos e a chamava (BELLI, 2000, p. 23).

Ao longo da participação de Lavínia no movimento, vão se evidenciando as assimetrias de gênero, especialmente, na forma como ela está internalizada na maneira

como homens e mulheres se identificam. O namorado de Lavínia, Felipe, mostra como na organização das tarefas as mulheres assumem para si atividades tipicamente classificadas como femininas. Já Flor, companheira de Lavínia na organização dos confrontos, explana como as mulheres têm dificuldade para participar da resistência porque foram convencidas, historicamente, de que a guerra não é um espaço para mulheres:

> Você vai se confrontando com estas debilidades cada vez mais sozinho, embora o medo seja o mesmo. Eu queria isto. E uma vitória por si própria. Não há muitas mulheres clandestinas, sabe? E um reconhecimento de que podemos partilhar e assumir responsabilidades, da mesma forma que qualquer um. Mas como mulher, quando você enfrenta novas tarefas, sabe que também deve enfrentar uma luta interna; uma luta para se convencer internamente das próprias capacidades. Teoricamente sabe que deve lutar por iguais posições de responsabilidade; quando você já tem responsabilidade, deve perder o medo de exercê-la..., e, também, cuidar muito bem para não mostrar, pelo fato de ser mulher, o outro medo (BELLI, 2000, p. 240-241).

Lavínia precisa se desfazer, mesmo que temporariamente, de suas relações pessoais anteriores, pois seus amigos, como Sara, ou consideram perigoso estar com ela, ou discordam de seus posicionamentos políticos. Mesmo Felipe, militante e seu namorado, é contrário à sua participação, pois julga que aquele espaço não é para mulheres, e, especialmente, para a sua mulher. Aleksiévitch (2016), sobre a participação das mulheres nas guerras, discorre:

> Os homens... A contragosto eles deixam as mulheres entrar em sua guerra, em seu território. Fui procurar uma mulher na fábrica de tratores de Minsk; ela tinha sido francoatiradora. E famosa. Apareceu mais de uma vez em manchetes de jornal. As amigas dela me deram o número o telefone de sua casa em Moscou, mas era antigo. Sobrenome também, eu só tinha o de solteira. Fui à fábrica onde, como eu sabia, ela trabalhava, e no departamento pessoal escutei dos homens (do diretor da fábrica e do chefe do departamento): "Por acaso falta homem para isso? Para que você quer essas histórias de mulher? Fantasias de mulher...". Os homens tinham medo de que elas não contassem direito a guerra. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 21).

Assim, nota-se a tentativa masculina de silenciamento de uma voz que, para eles, será carregada de sentimentalidades, e que se focará em eventos pouco relevantes: fantasias de mulher. Belli, assim, contribui para mostrar que, se a participação das mulheres, foi constante, a sua revalorização contribui para inseri-las na história.

O clímax da narrativa foi a operação Eureka, que, na história real de Nicarágua, se tratou da ação da FSLN para atacar cada general importante para o regime, e que trabalhava diretamente para Somoza. Na festa em questão, como aponta Emir Sader (1992), havia um embaixador dos EUA, além de embaixadores de outros países. Com a tomada da casa, a FSLN conseguiu poder de negociação: libertou dirigentes presos, conseguiu um milhão de dólares e a publicação de um comunicado da FSLN. Foi a primeira grande ação da resistência somozista.

Em *A mulher habitada* (BELLI, 2000) esse episódio é recriado. Como Lavínia havia sido designada para projetar a casa do General Vela, na casa, havia um quarto de armas, e foi por meio de Lavínia que o grupo conseguiu planejar um ataque, já que, graças a ela, conheciam todos os cômodos da casa gigantesca e conseguiram planejar um ataque bem-sucedido para o grupo, mas com uma consequência: a morte de Felipe, namorado de Lavínia.

Assim, a narrativa é finalizada com a reorganização de um dos eventos essenciais à Revolução Sandinista, e, na obra, a revolução pela liberdade de Fáguas, mas ressignifica a participação da mulher: Lavínia, como arquiteta responsável pela casa, é decisiva para o sucesso do ataque. Há, também, outras transformações. Lavínia finalmente percebe seu papel na independência do país, e tem sua visão transformada a respeito do próprio feminismo: se, antes, considerava justa a liberdade da mulher, agora, quer mais do que lutar por uma causa individual, e, sim, ser integrante de uma luta por justiça que extrapola suas necessidades imediatas, enquanto indivíduos. Confirmamos, assim, a defesa de Hanisch sobre o fato de que as lutas que parecem individuais são partes de lutas também políticas.

REFERÊNCIAS:

BELLI, Gioconda. *A mulher habitada*. Tradução Enrique Boero Baby. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BELLI, Gioconda. *O país das mulheres*. Tradução Verus Editora. Campinas: Verus editora, 2011.

BELLI, Gioconda. *O olho da mulher*. Tradução Silvio Diego. Diamantina: Arte Desemboque, 2012. P. 32.

CARPENTIER, Alejo. Do realismo maravilhoso americano. In: CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Tradução de Manuel J. Palmerim. São Paulo: Global Editora, 1969, p. 67-79.

CARPENTIER, Alejo. Do real maravilhoso americano. CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

GONTIJO, Stella Ferreira. *"Hasta que seamos libres": feminismo e Revolução Sandinista nas obras de Gioconda Belli (1972-1993)*. Niterói, 2019. 209 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

HANISCH, Carol. *O Pessoal é Político*. Art. Nova York, 1969. Tradução livre. Disponível em: https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf. Acesso em: 18 out. 2020.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: História, teoria, ficção. Trad de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SADER, Emir. *Cuba, Chile, Nicarágua*: socialismo na América Latina. São Paulo: Atual, 1992.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *A constituição da identidade feminina em A mulher habitada.* Porto Alegre, 2003. Porto Alegre, 2003. 256 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

Minolta, personagem revolucionária e leitora crítica em *Bufo &* Spallanzani: o romance e o longa-metragem

FIORUCI, Wellington R. (UTFPR)

> ‘O escritor é vítima de muitas maldições’, eu disse, ‘mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação.’
> Gustavo Flávio/Ivan Canabrava (FONSECA, 1991, p.).

Ao longo de sua longeva trajetória, a literatura de Rubem Fonseca apresenta ao menos três pontos sempre evidenciados pela crítica, a saber, o tema da violência ou do “brutalismo” (BOSI, 1977), isto é, a chamada literatura do “soco no estômago” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1996, p. 55), por conseguinte, o diálogo com o gênero policial (FIGUEIREDO, 2003), a aproximação com a linguagem cinematográfica e a recorrência à metaficção (PETROV, 2000), elementos explorados tanto em seus contos quanto em seus romances.

Esses elementos, além de outros, evidentemente, constituem aspectos fundamentais da poética do escritor carioca. Em alguns de seus textos, inclusive, esses três recursos aparecem conjuntamente, como se pode depreender dos romances *O Caso Morel* (1973), *O Fantasma da Ópera* (1994), *O Doente Molière* (2000) *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto* (2001), assim como dos contos “Nau Catrineta” e “Corações Solitários”, ambos pertencentes ao volume *Feliz Ano Novo* (1975) e em “Romance negro”, incluído na obra homônima (1992).

A análise deste artigo incide sobre o terceiro romance do autor, *Bufo & Spallanzani* (1985), obra aclamada pela crítica e sucesso entre o público, bem como sua versão cinematográfica, longa-metragem de mesmo título levado aos cinemas em 2001. Lançado logo após o fim do regime ditatorial no Brasil, o romance traz em sua carpintaria os três elementos poético-narrativos supramencionados. Contudo, o foco da análise não será nenhum destes elementos, mas sim a construção da personagem feminina Minolta, apontada já no título deste trabalho, tanto na obra literária quanto na fílmica. Embora a metaficção, a violência própria do gênero policial e a linguagem de viés cinematográfico estejam presentes em *Bufo & Spallanzani*, sendo essenciais para o enredo e a própria

caracterização de Minolta, tais elementos interessarão apenas quando vierem ao encontro da análise do papel representado pela personagem em questão.

A trama de *Bufo & Spallanzani* (Fonseca, 1991) é intrincada e envolve mistério, mortes e muitas referências intertextuais à própria literatura. Ivan Canabrava, funcionário da empresa Panamericana Seguros, é o protagonista do romance em questão. Antes de tornar-se um escritor famoso e assumir o nome de Gustavo Flávio, uma referência irônica ao escritor francês do século XIX Gustave Flaubert, ele acaba descobrindo uma falcatrua dentro da empresa onde trabalha: um sujeito fingiu a própria morte para obter os benefícios do seguro. Para conseguir esta vantagem pecuniária, o estelionatário usou veneno de um sapo, o *Bufo marinus*, o Bufo do título do romance, mesclado ao sumo da planta *Pyrethrum parthenium*, os quais quando associados levam à catalepsia profunda, isto é, à aparência de morte.

Na sua empreitada em produzir provas a respeito, Ivan mata um coveiro, quando buscava abrir o caixão do suposto cadáver do fraudador e mostrar que estaria vazio. Assim, passa a ser perseguido pela investigação que fez e pelo assassinato que cometeu. Diante dessa nova condição, procura se esconder, consequentemente, também muda de identidade e assume a persona do escritor antes citado, sob cuja nova existência alcançará prestígio e dinheiro. Já na pele do escritor de sucesso, Ivan, ou agora Gustavo Flávio, envolve-se com uma mulher casada e milionária, Delfina Delamare. Ao final do romance, o narrador, o próprio protagonista em função autodiegética, revela que ele mesmo matara Delfina, e o teria feito a pedido desta, pois ela teria câncer em estado terminal e preferiria morrer "de forma literária", como a personagem de um romance de Gustavo Flávio, intitulado *Trápola*. Suspeito do crime, Ivan (Gustavo) é investigado pelo policial Guedes, ao mesmo tempo em que é perseguido pelo marido de Delfina, Eugênio Delamare.

Em meio a essa conturbada história, Ivan conhece uma jovem de personalidade bastante marcante, Minolta, uma *hippie* que é acolhida pelo protagonista e aos poucos vai se tornando parte de sua vida. Ele a convida para morar consigo, já que a esposa dele, Zilda, há tempos vem demonstrando desinteresse pelo relacionamento e Minolta, ao contrário, é envolvente e se interessa pela vida de Ivan, inclusive ajudando-o a desvendar a falcatrua na Panamericana Seguros. Por este prisma da trama policial, fundamental neste romance e na poética fonsequiana, a personagem feminina assumirá a função de auxiliar detetivesco. É ela quem primeiramente o incentiva a aprofundar o desvendamento da falcatrua na empresa de seguros e depois encobre seus rastros para que ele possa fugir da

perseguição que sofrerá. No capítulo 06, o narrador Ivan / Gustavo Flávio afirma ao leitor que a ideia de refugiar-se no Pico do Gavião foi endossada por Minolta "Conversei com Minolta e ela achou uma boa idéia." (FONSECA, 1991, p. 45). Ao longo do romance nota-se que as decisões por ele tomadas são sempre compartilhadas e ponderadas com sua jovem companheira.

No entanto, Minolta representa muito mais do que isso no romance, ou seja, uma parceira amorosa e uma companheira de aventuras detetivescas. Seu papel ganha ainda mais relevância na medida em que ela assume uma faceta de co-autora ou de leitora privilegiada e, *mutatis mutandis*, de crítica do escritor Gustavo Flávio, como ele mesmo afirma ainda neste mesmo capítulo 06 "Ela ia voltar para Iguaba depois de passar dez dias comigo no Rio (mas não no meu apartamento, conforme o nosso arranjo) e acreditava que *Bufo & Spallanzani* talvez precisasse de um tratamento heroico [...]." (1991, p. 45).

Aliás, aqui cabe uma observação relevante sobre o nome da personagem. Minolta não parece ter sido uma alcunha escolhida ao acaso por Rubem Fonseca, afinal, não se trata de um nome comum. Minolta remete imediatamente às câmeras fotográficas japonesas populares nas décadas de 1970 e 1980, momento de produção do romance. Partindo dessa informação, pode-se inferir a simbologia entre o objeto e a função narrativa que assume a personagem no relato, cujo olhar ou cujas lentes são fundamentais para construir os sentidos da história de Ivan/Gustavo Flávio e permitir a ele próprio, não raramente, uma interpretação vinda de uma terceira pessoa.

Além disso, é importante destacar que o romance que estamos lendo seria uma criação do próprio Gustavo Flávio e que Minolta é a pessoa a quem ele narra a história. Ao final do romance, conversando intimamente, Minolta suspeita que Ivan/Gustavo Flávio não lhe contou tudo, é quando ele lhe irá revelar ser o executor da morte de Delfina, ponto central da trama policial:

> 'Eu sinto que você quer me dizer alguma coisa. Sinto que você está escondendo alguma coisa de mim. Tenho sofrido muito com isso.'
> Fiquei calado. A noite foi passando e nós dois ficamos acordados sem falar um com outro.
> O dia começou a raiar.
> 'Eu vou falar mas você não me interrompe. Está bem?'
> 'Está bem', disse Minolta.
> 'Não diga uma palavra enquanto eu estiver falando.'
> 'Não direi.' (FONSECA, 1991, p. 234)

Em contrapartida, no início do romance, o narrador, Ivan/Gustavo Flávio, abre seu relato da seguinte maneira:

> Você fez de mim um sátiro (e um glutão), por isso gostaria de permanecer agarrado às suas costas, como Bufo, e, como ele, poderia ter a minha perna carbonizada sem perder esta obsessão. Mas você, agora que está saciada, quer que eu volte a falar de madame X. Muito bem, já chego lá. Mas antes quero lhe contar um sonho que tenho tido ultimamente. (FONSECA, 1991, p. 7)

Madame X é Delfina Delamare, conforme será esclarecido adiante na narrativa ao leitor, pois Minolta já sabe: "Você sabia que madame X era Delfina? Então por que me deixou fazer aquele ridículo mistério?" (FONSECA, 1991, p.39). O leitor subentende, conectando as pontas do romance, que é à personagem Minolta a quem o narrador faz seu relato, isto é, o próprio assassino Ivan, agora Gustavo Flávio, conta à leitora, Minolta, seu ponto de vista sobre os fatos, espécie de auto de confissão. Deste modo, reforça-se o papel de relevância desta personagem na trama romanesca. Mais que isso, Ivan atribui a ela sua mudança e atual condição de prestígio: "Mas entre nós as coisas são diferentes, quando nos conhecemos você tinha dezesseis anos, se não fosse você, Gustavo Flávio não existiria." (FONSECA, 1991, p.39).

O caráter metaficcional do texto literário é, portanto, aspecto importante na constituição do jogo interpretativo entre os leitores e a história narrada. Nesse sentido, pode-se dizer que a personagem de Minolta representaria a instância de um leitor crítico e participativo, posto que ela possui visível influência sobre Ivan/Gustavo Flávio e, além disso, sua voz interfere na construção do narrado.

Desde o início, quando se conhecem, o relacionamento entre Ivan e Minolta aponta para a simbiose entre personas leitoras e a faceta de escritores que eles representam, assim como já indica o interesse e a aproximação que se concretizará mais adiante:

> - 'Você é estudante?', perguntei.
> - 'Estudante? Já estudei tudo que tinha de estudar. Agora invento. Sou poeta. E você? Estava fazendo o quê aqui na Biblioteca?'
> - 'Pesquisando sobre feitiçaria.'
> - 'Me amarro em feitiçaria', disse Minolta.
> Os funcionários da Biblioteca estavam saindo e a bibliotecária que dissera que ia me ajudar ficou olhando para mim e para Minolta. Ri para ela, mas ela não respondeu.
> - 'Que tal a gente tomar um chopinho enquanto fala de feitiçaria?', disse Minolta. 'Mas você tem de pagar porque eu estou zerada.' (FONSECA, 1991, p.65)

O fato de o encontro inicial entre ambos ocorrer em uma biblioteca reforça o comentário anterior sobre estes personagens. Importa ressaltar também que neste momento do relato Ivan está começando sua investigação sobre a Panamericana, ao qual Minolta se engajará em seguida. Por fim, cabe ressaltar sua postura proativa ao tomar a iniciativa e convidá-lo para sair, característica que será bem desenvolvida na construção da personagem no cinema.

Em outro momento da narrativa, o narrador Ivan/Gustavo Flávio revela ao leitor a importância de Minolta para sua carreira e, claro, sua vida:

> Nesse lugar fiquei dez anos. Minolta sugeriu que eu me tornasse um escritor e me deu a idéia do meu primeiro livro. Minolta levou o livro para o editor e conseguiu a publicação desse livro. Meu pseudônimo, Gustavo Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert; naquela época, como Flaubert, eu odiava as mulheres. Hoje eu teria homenageado outro escritor. Minolta me ensinou a amar. (FONSECA, 1991, p. 99).

O papel decisivo de Minolta na trajetória do protagonista revela o quão relevante é esta personagem para o desenrolar da trama. O jogo intertextual com Flaubert aqui serve de reflexão para a história de Ivan com Zilda, com quem leva uma vida triste até a chegada da personagem que alterará os rumos da narrativa.

Ainda sobre a importância de Minolta para a criação da nova identidade de Ivan, Gustavo Flávio, importa destacar mais esta passagem do romance:

> 'Não sei. A preocupação com os ricos é típica dos periféricos da alta burguesia, como *coiffeurs*, donos de restaurante, putas, joalheiros, cartomantes et cetera.' (Lembrei-me de Minolta, falando comigo na véspera da minha viagem para o Refúgio, quando eu comentava a minha dificuldade em escrever Bufo & Spallanzani: 'O seu mal', dissera Minolta, 'o seu mal foi não querer ser negro e pobre, por isso você deixou de ser um grande escritor verdadeiramente; você escolheu errado, preferiu ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha matou o que de melhor existia em você'. Minolta disse isso, a minha Minolta! Só podia ter sido uma recidiva de riponguice. 'E o Machado de Assis? Ele teve direito, não é, de ser branco', eu disse. 'Mas era pobre', Minolta respondeu.). (FONSECA, 1991, p. 148).

O fragmento é novamente revelador do jogo intertextual e metaficcional próprio da linguagem de Rubem Fonseca. Neste ponto da narrativa, o protagonista está refugiado no Pico do Gavião e constrói uma narrativa para impressionar os demais moradores do

refúgio. Mas não só, houve também um assassinato neste local e o escritor Gustavo Flávio usa a narrativa que cria para estudar a reação das pessoas e tentar elucidar mais este crime. Recurso característico da prosa fonsequiana, a *mise-en-abyme*, ou a narrativa dentro da narrativa, é uma subtrama que serve ao narrador para exibir sua verve criadora e colocar em ação seu espírito detetivesco e, ao autor extra-ficcional (extra-diegético), Rubem Fonseca, para chamar à participação o leitor do seu romance.

Em específico, salta aos olhos novamente a relevância de Minolta que, apesar de não estar presente no refúgio, é evocada e sua voz funciona como um *alter ego* crítico do escritor. Em outra passagem, mais ao final do romance, tem-se ainda este diálogo elucidativo sobre o papel que a personagem joga na trama:

> 'Você escreveu apenas isto, estes dias todos?'
> 'Só. Já lhe disse que os dias foram complicados.' [...]
> 'Sabe de uma coisa?', disse Minolta.
> 'O quê?' Larguei os papéis de Roma e olhei para Minolta. Ela me fitava com o olhar de amor que sempre me dirigia quando descobria uma fraqueza minha.
> 'Isto aqui está muito ruim, meu bem', ela disse. 'O que houve com você?'
> 'Está ruim?' Peguei as duas folhas de papel da mão dela. Li: 'O sábio Spallanzani contemplou, da janela de onde estava, a catedral de San Gimignano' — etc. 'Está ruim, sim', eu disse, quando acabei. (1991, p. 199).

Spallanzani, mencionado no excerto, é o nome de um personagem histórico que fará parte da obra que Gustavo Flávio está escrevendo, daí o título *Bufo & Spallanzani*. Percebe-se que Minolta, ao ler sua produção ficcional, tece um comentário negativo, como leitora crítica de seus textos. Esta personagem alimenta na ficção de Rubem Fonseca o jogo metaficcional tão caro à poética do autor:

> Optando por conciliar dois tipos de leitores - um que realiza a leitura em linha reta, sintagmática, e outro que aceita o convite para uma leitura labiríntica, paradigmática, tomando caminhos transversais – a literatura de Rubem Fonseca está, mais uma vez, em consonância com uma tendência geral da ficção contemporânea: a de reconquistar e, ao mesmo tempo, reeducar o leitor. (FIGUEIREDO, 2003, p. 14).

Em outras palavras, a literatura fonsequiana investe na relação do leitor com o texto, valoriza a participação ativa deste, seja por lançar mão de recursos narrativos e temas instigantes, como a intriga policial e os elementos próprios deste gênero, além da violência

urbana e suas consequências, seja por criar mecanismos de inserção do leitor na máquina do texto.

No que tange à relação entre a crítica e a poética de Rubem Fonseca, pode-se observar também este movimento em prol da recepção do texto como espaço de metalinguagem e cooperação com o leitor:

> No início de 90 a crítica propõe leituras mais centradas nos próprios artifícios fundadores da narrativa, razão pela qual privilegia determinados aspectos como intertextualidade, *mise-en-abyme*, construção irônica do texto ou tipologia do romance policial. Ao mesmo tempo, há uma revalorização do papel do leitor, dando-se seguimento à prática já desenvolvida em 80 por certos teóricos. (PEREIRA, 1999, p. 14-15).

Portanto, conforme se pode depreender dos excertos acima e da discussão pregressa, interessa sobremaneira a análise desta camada metaficcional e, por conseguinte, alinhavada à valorização do processo de leitura acionados de dentro da engrenagem textual por camadas discursivas que valorizam a obra como espaço de decodificação e interação com o leitor. Assim, se é coerente afirmar que toda literatura em alguma medida alimenta essa relação, é também inequívoca a afirmação de que a poética fonsequiana e o romance em questão aliam-se à tradição literária que explora essa relação de forma explícita, autoconsciente, destacando nesse processo elementos internos ao enredo que reforçam tal perspectiva.

A versão fílmica deste romance de Rubem Fonseca foi dirigida por Flávio Tambellini (2001) e roteirizada pelo diretor juntamente com os escritores Patrícia Mello e o próprio Rubem Fonseca, sendo estes dois últimos autores íntimos do gênero policial. Lançado em 2001, o longa-metragem contou com um elenco admirável, figurando nomes como José Mayer, Tony Ramos, Maitê Proença, Isabel Guerón, Gracindo Júnior e Juca de Oliveira, além de participações de nomes tão relevantes como os de Milton Gonçalves, Zezé Polessa e Matheus Nachtegaerle.

Em relação ainda aos atores e atrizes, talvez o público que conheça o romance de Fonseca estranhe duas escolhas do *casting*, pois Tony Ramos interpreta o detetive Guedes e José Mayer o escritor Gustavo Flávio, sendo que a caracterização do escritor protagonista combine mais fisicamente com a de Tony Ramos, mais próximo da fisionomia do glutão. Contudo, a escolha se deva possivelmente pelo fato de José Mayer estar naquele momento ainda disfrutando de uma imagem de galã o que o aproximaria de outro traço da personalidade do protagonista, "um sátiro", como ele mesmo se autodescreve no romance.

Já a escolha de Isabel Guerón para interpretar Minolta é inquestionável, pois acertadamente a atriz incorpora física e discursivamente com muita propriedade a inquieta personagem.

Antes de abordar esta personagem, cabe ainda ressaltar alguns elementos interessantes que merecem atenção na realização cinematográfica em questão. A primeira delas é a construção do roteiro, muito bem realizado no que tange à trama reinterpretada da obra de partida. Após um processo de seleção ou redução do hipotexto, isto é, do enredo literário, dado sua extensão textual, o hipertexto fílmico consegue chegar a uma narrativa dinâmica e bastante coerente: "Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação." (STAM, 2006, p. 33). Por outro lado, perdem-se as camadas metaficcionais do discurso literário, aspecto singular e potencial na narrativa fonsequiana.

Outro elemento que acrescenta novas perspectivas à obra fílmica (TAMBELLINI, 2001) é a linguagem sonora ou mais particularmente musical. Nesse sentido, o trabalho de Dado Villa-Lobos, ex integrante da banda "Legião Urbana", e Gustavo Dreher traz ao filme uma dimensão potencializadora. Nas cenas rodadas nas ruas do Rio de Janeiro, por exemplo, destaca-se a trilha de conotações desarmônicas, incômodas, marcadas por batidas pesadas de cordas e percussão, as quais agridem o espectador, arranham a percepção auditiva. Tais escolhas rimam com a paisagem caótica e suja da metrópole, entrecortada por imagens de pessoas simples, de pobreza e luta diária pelo ganha-pão que marcam o ritmo das grandes cidades brasileiras. A trilha sonora soma-se à fotografia de contornos realistas, oscilando entre tons mais quentes a paletas mais dessaturadas, a depender da ambientação focada no sintagma narrativo fílmico.

Com o intuito de finalizar este breve texto, voltemos à análise do papel de Minolta, buscando focar mais no filme. Com efeito, interessa destacar a primeira cena em que aparece a personagem. Ao contrário do livro, o texto fílmico a introduz em um espaço inexistente naquele, isto é, a pousada que pertence à Minolta. Trata-se de uma construção *in ultima res*, posto que os acontecimentos essenciais à trama, resumidos anteriormente neste trabalho, já se sucederam e Gustavo Flávio encontra-se no processo de escritura do seu livro, *Bufo & Spallanzani*. A cena com Minolta abre-se com a voz de Gustavo Flávio em *off* narrando a carta por ele enviada a Minolta, que a lê. Na carta, retoma-se a introdução do livro parcialmente, quando ele se compara a Flaubert e também a confissão de que Minolta o tornara um sátiro e um escritor famoso "Não consigo escrever meu novo romance. É a

primeira vez que isso acontece depois de tantos livros. [...] Eu preciso de você, Minolta" (TAMBELLINI, 2001, 00:03:20).

Após deparar-se com um bloqueio criativo, Gustavo Flávio pede auxílio a Minolta, o que reforça a importância da personagem feminina como chave interpretativa do romance, conforme se vem explorando ao longo deste texto. Pode-se afirmar que o filme incorpora ao seu construto narrativo a relevância apresentada pela personagem na obra literária.

A segunda cena em que a personagem feminina aparece é também diversa do relato literário, pois, no filme, Minolta acompanha Gustavo Flávio para seu depoimento na delegacia ao passo que no livro é o advogado dele que o acompanha. Na cena em questão, ela mostra iniciativa ao tomar a palavra antes mesmo do companheiro. Guedes ao vê-los reconhece primeiramente que se trata do famoso escritor, em seguida, menciona que nunca leu seus livros, ao que Minolta sugere entregando-lhe um exemplar: "Ah, então o senhor pode começar agora. Esse é o último, *Os Amantes*." (TAMBELLINI, 2001, 00:06:30). Além disso, Minolta corrige o detetive quando este a trata por esposa, autodenominando-se namorada. É ela também que diz o motivo pelo qual se encontram na delegacia espontaneamente, a saber, para dar um depoimento sobre a morte de Delfina Delamare. Na sequência, o detetive questiona se o escritor tinha alguma relação com a vítima. Gustavo Flávio é discreto, diz que eram amigos, mas Minolta é mais direta e não parece constrangida como o seu companheiro "Eles tinham uma relação, íntima." (TAMBELLINI, 2001, 00:07:16).

Algumas cenas mais adiante, o detetive Guedes vai ao apartamento do escritor averiguar algumas informações. Dado que Gustavo Flávio acusara o marido de ser o assassino de Delfina em seu depoimento na delegacia, Guedes leva a arma do crime e lhe diz que Eugênio Delamare, o marido, tem um álibi: estava viajando no dia do crime. Minolta, contudo, confronta esta versão com ousadia "Sim, mas por outro lado ele jamais mataria a mulher com as próprias mãos. Ele contrataria um assassino. Meu Deus, é tão difícil somar dois e dois?" (TAMBELLINI, 2001, 00:07:16).

O texto fílmico, como se pode depreender desta cena e da anterior, investe na caracterização de Minolta como uma personagem forte, automotivada, que toma a iniciativa, de modo a traçar um paralelismo com sua versão literária. É Minolta também no filme quem vê, durante o velório na Capela, a suposta viúva dar o líquido cataléptico para o marido que dissimulara sua própria morte a fim de corromper a seguradora Panamericana.

Assim é que Ivan Canabrava conhece Minolta na trama cinematográfica. O filme, deste modo, usa do artifício da supressão ou da síntese para condensar episódios do enredo literário e reconstruí-los na versão adaptada.

Há outras cenas ainda no longa em que vemos a personalidade marcante de Minolta e sua atitude despachada. A primeira em que Minolta comenta mais diretamente o texto de Ivan é quando ela se encontra morando em seu apartamento, pois havia sido despejada, e comenta o relatório que ele havia feito para a Panamericana desmascarando a armação que envolvia a falcatrua e a morte simulada do Sr. Estrucho. A cena segue até certo ponto o enredo do livro, com ambos conversando sobre o café da manhã. Minolta está andando nua pela casa e Ivan pede que ela se vista, ao que Minolta lhe responde: "Só por que fez o café não pode mandar em mim". (TAMBELLINI, 2001, 00:46:53). Ele nega que queira mandar nela, mas ouve que "Todo homem quer mandar na mulher". (TAMBELLINI, 2001, 00:46:57). Sabemos que Ivan, de fato, não se interessa ainda sexualmente por Minolta, pois está ligado afetivamente a Zilda, mas também se nota seu incômodo com sua postura. No filme o personagem parece mais incomodado do que o do texto literário. Minolta, não satisfeita, inquere Ivan sobre o porquê de Zilda tê-lo deixado. Este responde que Zilda é doente. "Zilda é doente, é assim que os homens destroem as mulheres" (TAMBELLINI, 2001, 00:47:15)., ela contesta. Rubem Fonseca, e a equipe fílmica, questiona e problematiza aqui os papéis e os discursos feminino e masculino na sociedade. Na sequência, há uma mudança do texto fílmico que acrescenta o comentário de Minolta sobre o relatório de Ivan: "A torrada tá ótima, o relatório tá uma porcaria." (TAMBELLINI, 2001, 00:47:25). Ivan, que havia pedido a opinião dela, parece surpreso "Você acha?". Minolta emenda "Parece que é você que tá querendo dar o golpe." (TAMBELLINI, 2001, 00:47:28).

Este é o momento em que pela primeira vez, no passado diegético do texto fílmico, já que se trata de uma cena em *flashback*, vemos Minolta surgir como a leitora crítica dos textos de Ivan. Como já discutido anteriormente, este será um traço fundamental que dará à personagem um papel de relevância na trama fílmica, correspondendo ao mesmo papel na versão literária.

As alterações promovidas pelo realizador e sua equipe na construção do filme (TAMBELLINI, 2001) são fundamentais para a consecução de um texto que se constitua não apenas em uma leitura particular e autônoma, mas também que explore a materialidade da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, o roteiro, base da construção narrativa

cinematográfica, já que toda realização fílmica parte dele (COSTA, 2003), representa um desafio neste caso, afinal, trata-se de um duplo desafio: a adaptação de uma obra literária sofisticada e, ao mesmo, tempo, um trabalho de auto-reconstrução, pois Rubem Fonseca é, a um só tempo, o autor do romance e um dos roteiristas. O que se pode concluir é que se trata de um argumento coerente, cujo diálogo com o filme se faz de forma bastante evidente, na medida em que se distancia pouco do enredo da obra de partida, ainda que faça diversas modificações necessárias à adaptação. O próprio Rubem Fonseca, contudo, aponta a dificuldade desta empreitada:

> O mais difícil é fazer um roteiro baseado em obra literária já publicada, como no caso de *O Homem do Ano*. Até nos casos em que eu mesmo havia escrito a obra, como com *Bufo & Spallanzani*, o roteiro foi mais difícil de escrever. [...] Um roteiro é escrito várias vezes. Isso, aliás, é comum na feitura de textos literários em geral [...] Com os roteiros cinematográficos ocorre a mesma coisa, a diferença é que, além do autor do roteiro, outras pessoas participam desta revisão, quase sempre o diretor do filme, notadamente aqui no nosso país, e também o produtor. (2007, p. 42-43).

A adaptação, portanto, como a teoria contemporânea tem conceituado, é uma prática dialógica que reside sob um processo de transcriação, de reinvenção de um texto anterior. Se o espectador não conhece a obra que foi adaptada, isto é, a obra de partida ou o texto fonte, terá ao seu alcance uma obra completa e independente. Em contrapartida, se conhece, esta condição do objeto permanecerá, porém haverá um prazer diferente neste processo, relacionado ao confronto entre as duas versões a partir de perspectivas diferenciadas que não se excluem mutuamente, senão ao contrário, se potencializam de forma palimpséstica:

> [...] vista a partir da perspectiva de seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição como variação. [...] Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária [...] (HUTCHEON, 2013, p.30).

O filme, é preciso que se diga, encontra problemas, de fato, como aqueles apontados pela crítica especializada, como se vê por esta resenha abaixo publicada na *Folha de São Paulo* no calor de sua recepção:

> Em sua primeira direção, Flávio Tambellini mostra segurança na encenação, mas o medo de errar deixa o filme muito travado, sem poros para respirar, como o sapo que dá título ao longa, se jogado na areia. Ele consegue extrair alguns belos climas *noir*, ajudado pela excelente música de Dado Villa-Lobos. Essas atmosferas, entretanto, não ajudam muito na progressão dramática: as duas histórias não dão interesse à trama, parecem costuradas a esmo, sem vínculo uma com a outra. [...] A fotografia de Breno Silveira, mesmo exuberante, não colabora com a narrativa, servindo mais como portfólio. A montagem de Sérgio Mekler também não convence muito, desrespeitando o tempo de cada cena e picotando tudo à maneira do videoclipe. (GARDNIER, 2001).

Apesar de essas observações serem importantes do ponto de vista da crítica cinematográfica, também é preciso que se afirme as qualidades do longa-metragem em questão, as quais podem ser reconhecidas pelo prêmios obtidos pelo filme no Festival de Gramado e o Grande Prêmio Brasil de Cinema, destacando-se o de melhor filme em ambos, além de indicações e premiações em outros festivais inclusive fora do país.

Diante dessas observações, pode-se concluir que a adaptação do romance de Rubem Fonseca pelas mãos da equipe de Tambellini consegue realizar um trabalho com muitas contribuições à narrativa do texto fonte, assim como se converte numa obra interessante e coerente com seu propósito cinematográfico. A personagem de Minolta, foco desta análise, ganha contornos e nuances próprios, conforme exposto, que, por um lado reforçam a importância dela no texto fonte e, por outro, favorecem uma leitura diferenciada desta personagem e a reapresentam no texto alvo (fílmico) como relevante para a trama em questão.

REFERÊNCIAS:

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução Nilson Moulin Louzada. 2.edição. São Paulo: Globo, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. Bufo & Spallanzani. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1991.

FONSECA, Rubem. *O romance morreu:* crônicas. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

GARDNIER, Ruy. Longa não cria clima necessário ao suspense. In: *Ilustrada on-line*. *Folha de São Paulo*, 2001. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3108200133.htm. Acesso em 10 nov. 2019.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed.da UFSC, 2013.

LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática,
1996.

PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto*: A obra de Rubem Fonseca. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Algés: Difel, 2000.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista Ilha do Desterro.* n. 51, julho/dezembro. Florianópolis: UFSC, 2006, pp. 19- 53.

TAMBELLINI, Flávio. Bufo & Spallanzani. [filme-vídeo] Produção de Andrucha Waddington. Direção de Flávio Tambellini. Brasil, 2001. DVD. 103 min.

5

REPRESENTAÇÕES FEMININAS: LITERATURA, AUDIOVISUAL E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Cassandra: uma mulher sem voz

GREGORY, Alceu João (UNESP – FCL/Assis)

> Se vós não credes em mim, que importa? O futuro há de vir certamente, apenas um breve espaço de tempo e vós o vereis com vossos próprios olhos. (WOLF, 1990, p.187)

O mito de Cassandra tem sua origem na Grécia Antiga por volta do século VIII a. C. Ela é mencionada pela primeira vez na *Ilíada* (1999, XIII, 424). Para combater ao lado dos troianos, Otrioneu teria em troca pedido a Príamo, o rei de Tróia, a mais bela de suas filhas. Na *Odisseia* (1956, XI) ela já aparece como profetisa. Segundo Vinagre (2013), Píndaro na ode XI relata que ela foi vítima do ciúme de Clitemnestra, esposa de Agamenon, o qual a trouxera como despojo de guerra da vitória dos gregos sobre os troianos. Segundo a mesma autora, Ésquilo em sua peça *Oréstia* mostra-nos como Apolo se apaixonou por Cassandra. O deus grego lhe concedera o dom da profecia em troca do seu amor; contudo, Cassandra não cumprira a sua parte no acordo. Então Apolo, como castigo, retirou-lhe a credibilidade: assim, Cassandra via as desgraças que se aproximavam, alertava para o fato, mas ninguém lhe dava ouvidos. A sua capacidade de prever o futuro não a colocou no mesmo patamar dos deuses; pelo contrário, teve de amargurar uma vida de isolamento e dor.

A figura de Cassandra, ainda segundo Vinagre (2013), reduzida a presa de guerra, consolida-se na peça de Eurípides, *As Troianas*, onde a virgem consagrada a Apolo enlouquecera com o peso do sofrimento que a destruição de Tróia e de sua família acarretaram. A sua pessoa e a sua personalidade foram aniquiladas. Cassandra deixa de ser a sacerdotisa, a mulher respeitada, para ser apenas um troféu de guerra, concentrando em si todo o sofrimento que a humanidade é capaz de infligir a si própria. É relevante o fato de ela ser uma princesa real e uma sacerdotisa do deus Apolo, ocupando, por isso, uma posição social elevada, da qual é totalmente destituída. Ela passa a ser considerada uma profetisa da desgraça, prevê a queda de Tróia, mas ninguém reagiu aos seus avisos. O seu próprio destino era do seu conhecimento, o que lhe roubava toda a alegria de viver. Após a destruição de Tróia, Cassandra foi dada a Agamenon como parte dos seus despojos de guerra. O Rei de Micenas levou-a para Argos, onde foi assassinada por Clitemnestra, a esposa deste.

Na literatura alemã, Schiller retoma o mito no séc. XIX e, assim, reformula a tragédia de Cassandra no poema de mesmo nome:

> Para anunciar o teu oráculo,
> Por que me enviaste à cidade,
> Onde habitam os cegos eternos,
> Se tenho o espírito iluminado?
> Por que me levaste a ver,
> O que não me é concedido mudar?
> (SCHILLER, 1991, p. 521- 525)

A obra *Cassandra* (1990), de Christa Wolf (1929-2011) tem como palco a ex-República Democrática Alemã, protegida pela *Schutzwall,* muralha antifachista, a cortina de ferro, o Muro de Berlim. Escrita em 1983, dentro do contexto da guerra fria, diante de uma provável catástrofe e a destruição de uma nação, foi a fonte de inspiração para a releitura do mito Cassandra.

A sua obra reflete em grande parte as preocupações com a construção de uma nação democrática, com respeito aos valores de liberdade e de autonomia do ser humano. O contraste entre o sonho da escritora e a decadência progressiva da República Democrática Alemã vai se desenhando ao longo de sua obra. O programa de uma literatura engajada para promover os ideais do socialismo que, de início, parecia empolgante, vai aos poucos se mostrando avesso aos ideais de liberdade criadora, na qual toda obra de arte se assenta. Um dos objetivos do realismo socialista era projetar um herói positivo, que retratasse o cotidiano do proletariado, produzindo uma espécie de romance de formação que debatesse os problemas que ocorrem na fábrica e no campo, visando uma educação para uma personalidade socialista.

As personagens de Christa Wolf aos poucos passam a apresentar traços de subjetividade que destoam do caráter do herói forte. Na obra *Der geteilte Himmel* (*O céu dividido*, 1963) a personagem Rita, embora ressentida com a impossibilidade de continuar seu amor, já que este, de família burguesa, passa para o lado ocidental, se mantem firme em seus ideais socialistas. Em sua obra *Nachdenken über Christa T.* (*Reflexões sobre Christa T.*, 1968), a personagem principal já manifesta uma sensibilidade aguçada, ausente, muitas vezes melancólica, e o caráter autobiográfico é latente já no título da obra. Essa manifestação de crise e insatisfação das personagens em relação à realidade social vai se intensificando e na obra *Was bleibt* (*O que resta*, 1990), onde se relata um dia na vida de uma escritora em Berlim Oriental, beira às margens da loucura, pois a sua casa e suas

atividades passam a ser observadas abertamente pela *Stasi* (espiões da segurança do Estado). Narra-se um cotidiano que já não é mais um cotidiano, pois a invasão da própria casa por pessoas estranhas, durante a ausência da moradora para bisbilhotarem sua vida, rompe com todas as prerrogativas de autonomia e liberdade. Conversações com amigos e familiares dentro da própria casa só podem acontecer com o telefone desligado, e os telefonemas passam a ser uma farsa. As consequências dessa falta de individualidade e liberdade se manifestam em sintomas como medo, nervosismo, inquietude, falta de sono e perda de cabelos. Esta obra manifesta também traços autobiográficos, pois a autora teve de fato a sua casa e as suas atividades observadas e, junto com o colapso de seu país, ficou bastante abalada e afastou-se por um tempo do público para recuperar-se psicologicamente.

Este é apenas um pequeno panorama para entendermos melhor o empenho da autora na construção de personagens marcadas por sofrerem as consequências de Estados despreparados para promoverem a liberdade e os valores humanitários de modo geral. É a partir deste quadro que vamos analisar a personagem Cassandra na obra de mesmo nome.

O que interessa a Christa Wolf nessa personagem, como podemos ler nas *Conferências* (1990) que funcionam como uma espécie de introdução à obra, é, a partir do mito, recuperar as coordenadas sociais e históricas. Nas conferências, ela relata a sua viagem à Grécia e fala dos acontecimentos políticos, econômicos e sociais que a preocupavam naquela época e em torno dos quais nasce a sua obra. Ao fazer comentários sobre as reportagens dos jornais e da televisão, critica a presença de estoques de gases tóxicos dos Estados Unidos na Alemanha Ocidental e o desenvolvimento de um novo míssil americano com esse mesmo gás, o que cada vez mais transformaria a Europa num campo de batalha em potencial. Apesar dos protestos de religiosos e de cidadãos de modo geral, prevaleceria o argumento dos políticos de que o *Sermão da Montanha* já não serviria mais como orientação para a ação política do momento. Nesse sentido, os políticos, em seu isolamento, seriam apenas o reflexo da frieza de estatísticas que em nada corresponderiam à vida cotidiana de pessoas normais:

> Nos tempos de Príamo, quando os reis reinavam sobre unidades bem menores (e usufruíam a proteção adicional de se fazerem endeusados), talvez seu isolamento da vida cotidiana não fosse tão total quanto o dos políticos atuais, que tomam decisões devastadoras sem quaisquer observações próprias, mas de acordo com relatórios, mapas, estatísticas, informes de serviços secretos, filmes, consultas a outros tão isolados quanto eles, cálculos políticos e exigências de manutenção do poder. Políticos que não conhecem aqueles cujo extermínio decidem; que suportam a atmosfera gelada do cume da pirâmide, quer por disposição

> natural, quer por força do hábito; que gozam da proteção do poder solitário que a vida cotidiana jamais lhes poderia oferecer, no seu contato com pessoas normais. É uma constatação banal, mas a pura realidade (WOLF, 1990, 260-61).

Christa Wolf argumenta que a imagem da realidade fornecida a esses políticos seria uma imagem abstrata, e se pergunta se seria possível abolir o princípio da realidade hierárquico-masculina, e em que medida o escritor e a literatura não continuariam a apoiar esse princípio, já que se afastam cada vez mais da experiência sensível cotidiana. Aqui devemos entender que esse apoio se revela sobretudo na necessidade de promover novos sacrifícios e novos herois. Ela considera um absurdo que a literatura de todos os países industriais "civilizados", sendo realista, fale uma língua totalmente diferente da dos comunicados oficiais, como se cada habitante tivesse duas existências: uma como possível sujeito de uma representação artística e outra como objeto da estatística e da propaganda política.

Ela insinua que a origem de toda violência estaria em transformar as pessoas em objetos, e aqui estabelece a relação histórica com a mulher, questionando se realmente existe uma escrita "feminina", na medida em que as mulheres, por motivos históricos e biológicos, vivenciaram e vivenciam uma realidade diferente da dos homens, pois historicamente não fazem parte dos membros dominantes da sociedade, e sim dos dominados, durante séculos existindo como objetos de homens que também seriam objetos. Pessoas, Estados e sistemas autônomos poderiam agir uns sobre os outros, de modo a manter esse estado de seres humanos tornados objetos. A partir dessas reflexões ela sugere uma situação contrária:

> E se ensaiássemos, por uma vez, substituir os grandes modelos masculinos da literatura universal por mulheres? Aquiles, Hércules, Ulisses, Édipo, Agamenon, Jesus, rei Lear, Fausto, Julien Sorel e Wilhelm Meister.
> Mulheres empreendedoras, violentas, clarividentes? O radar da literatura não as poderia detectar. É isso que se chama de "realismo". A existência inteira das mulheres até hoje foi irrealista (WOLF, 1983, 262).

É nesta perspectiva que precisamos nos aproximar da Cassandra de Christa Wolf. A autora nos confessa nas *Conferências* (1990) que, ao ler a *Oréstia* de Ésquilo, escrita trezentos anos depois da *Ilíada* de Homero, primeiro retrato de Cassandra, acreditou em cada palavra sua, quebrando, assim, o castigo que Apolo lhe impusera:

> Cassandra. Eu a vi imediatamente. Ela, a prisioneira, aprisionou-me: ela, que era objeto da vontade alheia, possuiu-me. Mais tarde, ao me questionar sobre quando, onde e por quem foram escolhidas as convenções usuais, lembrei-me da imediatez do encanto. Eu acreditava em cada palavra de Cassandra, ainda me era possível experimentar uma confiança incondicional na personagem. Três mil anos se dissolviam. Assim, ela conservava o dom da vidência que o deus lhe conferira, desaparecendo apenas o veredito de que ninguém acreditaria nela. Também, em outro sentido, eu a achava digna de fé: parecia-me, nesta peça, a única personagem a se autoconhecer (WOLF, 1990, p. 150).

Ao escrever o romance, depois de uma pesquisa profunda da cultura grega, a autora não só quebra o feitiço como também coloca a questão em novos eixos, profetizando um tempo no qual a mulher como sujeito só acreditará em Apolo se este, na qualidade de sujeito, olhá-la com a mesma dignidade como sujeito. "Apolo, se existes de fato, concede-me essa vontade. Eu não terei vivido em vão". (WOLF, 1990, p. 87)

Diferente de Schiller e dos demais poetas que até então retomaram esse mito, e que, via de regra, lamentam a perda dos grandes herois e o enfraquecimento dos deuses, Christa Wolf nos revela em *Cassandra* uma sacerdotisa capaz de prever o futuro não por um presente dos deuses, mas por uma dedicação à verdade, um amor a si mesmo na busca de um 'eu' autêntico, sem as máscaras de construções enigmáticas para esconder as verdadeiras forças que movem os seres humanos, nesta ou naquela direção, dentro do tecido social, e revela um ódio mortal ao culto dos heróis, assim formulado na obra:

> Que brote do meu túmulo o ódio, uma árvore de ódio que sussurre: Aquiles, o animal. Se a arrancarem, brotará de novo. Se a destruírem, que cada folha da relva retome sua mensagem: Aquiles, o animal, Aquiles, o animal. E que todo aedo que ouse cantar as glórias de Aquiles, morra no lugar onde estiver, em meio às piores torturas. Entre a posteridade e o animal, um abismo de desprezo e esquecimento. (WOLF, 1990, p. 87)

Ela narra em retrospectiva, a partir do último dia de sua vida, prisioneira de guerra de Agamenon, na certeza de que será decapitada por Clitemnestra, a esposa que se sente traída. E nesse dia derradeiro, ela compreende coisas tão importantes que, se lhe restasse ainda um último desejo, então ele seria este:

> Clitemnestra, encarcere-me pelo resto dos meus dias na mais sombria das suas masmorras... Mande-me uma jovem escrava de excelente memória e boa voz. Permita-lhe que possa transmitir às suas filhas o que ouvirá de mim. Que por sua vez contarão às filhas e assim por diante. De modo que, ao lado do rio de epopéias, esse minúsculo regato, a duras penas, possa

> também alcançar aqueles homens distantes, talvez mais felizes, que viverão um dia. (WOLF, 1990, p. 89)

No momento final de sua vida, o que lhe parece mais importante é que ela possa contar a verdade sobre si mesma, pois não quer depender da versão do inimigo. Este inimigo não é apenas o grego, mas, sobretudo, a versão masculina de sua história. Esta é a questão central desta obra de Christa Wolf. A literatura ocidental teria sido até o momento escrita sob a perspectiva do homem branco: "Leio que a literatura do ocidente é uma versão do homem branco sobre si mesmo. É preciso que se acrescente a ela, agora, a reflexão da mulher branca sobre si mesma? Nada mais?" (WOLF, 1990, p. 231)

A parte mais inovadora da Cassandra de C. Wolf é, portanto, atendê-la em seu derradeiro desejo de que uma mulher ouça de sua boca a sua história e a transmita a outras mulheres, para que um dia possa alcançar também os homens distantes e, assim, contemplá-los com as verdades que até então não estavam preparados para ouvir.

O foco narrativo em primeira pessoa traz revelações que só uma alma feminina é capaz de transportar e de dar à luz através de um corpo linguístico. O 'minúsculo regato' ao lado do 'rio de epopéias' que Cassandra reclama para si encontra na obra de Christa Wolf, mais de três mil anos depois, uma ressonância plena. E este regato nos últimos quarenta anos já se transformou em rio e corre em direção contrária ao das epopéias. Não é difícil prever que, no final, haverá um novo mar, no qual a praga da vidente Cassandra lançada contra as epopéias será plenamente realizada.

Este apelo final a Apolo dirige-se sobretudo à história masculinizada da civilização. Uma história onde a mulher figura apenas como objeto de intercâmbio entre as transações masculinas. A guerra de Tróia narrada pela Cassandra de Christa Wolf é uma construção que traz à luz a perspectiva feminina, não só desta guerra, mas de quantas guerras existiram: "Em Cassandra, temos uma das primeiras personagens femininas cujo destino prefigura o que ocorrerá com as mulheres por três mil anos: serem transformadas em objeto". (WOLF, 1990, p. 287).

A razão de todas as guerras é a disputa de poder e a criação de heróis a serem idolatrados e, dentro deste contexto, a mulher aparece apenas como mais um dos objetos em disputa. E o valor deste objeto é diretamente proporcional a sua beleza física:

> (Enone) tinha certeza de que ele (Paris) a amava, provas indubitáveis. Mas, nos seus braços, ele pronunciava o nome de outra mulher: Helena, Helena! Afrodite lhe teria prometido essa mulher. Mas onde se ouviu falar

> que nossa querida deusa do amor empurrasse para os braços de um homem uma mulher que ele não ama? Que nem sequer conhece? Que só deseja possuir porque dizem que é a mais bonita das mulheres? Por que, possuindo-a, ele quer tornar-se o primeiro dos homens? (WOLF, 1990, p. 66)

Como poderia Afrodite, a deusa do amor, ser tão contrária a si mesma, empurrando mulheres para os braços de homens poderosos, para lhes servirem como objetos ornamentais e símbolos de poder? Não seria justamente essa construção piramidal do poder que transforma os seres humanos em objetos uns dos outros? E a mulher historicamente pela sua constituição biológica, sempre esteve numa posição de inferioridade porque, desde o princípio, a conquista do poder se vale da força bruta de seus herois. Isso continua valendo, com raras exceções até nossos dias. O primeiro dos homens requer para si a primeira-dama. E este primeiro dos homens estará tanto melhor acompanhado, quanto maior for a beleza física da primeira-dama. Tome-se a título de ilustração os comentários recentes em torno da primeira-dama da França e do Brasil[1]. O homem na posição mais alta é medido pela sua capacidade de administração da polis, pela sua astúcia, pelo seu desempenho no ataque e na defesa. A mulher continua figurando apenas como o prêmio das disputas.

Na guerra de Tróia, o maior prêmio da beleza feminina é representado por Helena e ela corresponde ao papel que lhe foi determinado pelos homens. Cassandra, no entanto, é aquela que frustra as expectativas no seu papel de sacerdotisa. No seu ofício está incumbida de enxergar além das aparências, de trazer a verdade mais elevada, de cumprir a vontade dos deuses. Entenda-se como a vontade dos deuses a verdade sobre os fatos e a verdade nas relações humanas. Cassandra, no seu papel de compromisso com a verdade, está decidida a não mentir para ninguém, e tampouco enganar-se a si mesma. E esta sua postura coerente com a verdade é que vai levá-la a descobrir a mulher nela mesma e toda a hipocrisia que se esconde nas estruturas sociais e as razões mais profundas de todas as disputas. Desta forma, ela propõe o fim da guerra: "E como (terminar com a guerra)? Perguntaram confusos os homens. Eu disse: contando a verdade sobre Helena." (WOLF, 1990, p. 83)

Na *Cassandra* de Christa Wolf, Helena é raptada mas nem chega a Tróia, pois Páris a negociara no Egito. Esta informação, porém, é sigilo de Estado e não pode em hipótese alguma chegar ao povo. Saber a verdade sobre Helena colocaria um fim na guerra. É evidente que Helena não é o valor máximo em jogo na guerra. Ela figura como uma

[1] Para maiores informações: https://oglobo.globo.com/celina/estudiosas-de-genero-rebatem-comentario-sexista-de-bolsonaro-sobre-primeira-dama-da-franca-mulher-nao-um-premio-23905167

espécie de troféu em disputa, ao lado de outros bens como terras, tesouros, controle dos mares etc. A beleza feminina, de modo geral, é apenas mais um dos objetos em disputa. Deste modo, o pai de Helena, bem antes da guerra, para não trazer a ira de nenhum general grego sobre si, estabelece um acordo entre eles, em que a filha irá escolher o seu pretendente e os demais jurarão lealdade e apoio ao escolhido. A filha torna-se livre para escolher, não por que o pai a deseja livre, mas pelo temor do pai em relação a possíveis perdas de poder.

Todas as mulheres que aparecem na trama têm a sua liberdade condicionada aos interesses do jogo de poder. Cassandra é aquela que nos conduz pela história e nos mostra a disposição das peças como num jogo de xadrez, onde o papel da mulher se resume a uma peça de articulação em favor dos interesses masculinos. À mulher cabe apenas cumprir o papel que lhe foi determinado, sem possibilidade alguma de agir para construir a sua própria história, "manobrada, conduzida e impelida para o fim que outros fixaram." (WOLF, 1990, p. 32)

Desde adolescente, a sua condição de mulher, mesmo como filha do rei, deixara Cassandra sem alternativas, numa posição humilhante:

> Em um dia, vi o suficiente em pernas de homens para toda uma vida, e eles nem desconfiavam disso. Sentia seus olhares sobre meu rosto, meus seios. Sequer por uma vez olhei para as moças em torno de mim, nem elas me olharam. Não tínhamos nada a ver umas com as outras, os homens é que tinham que nos escolher e nos desvirginar. ... Senti duas espécies de vergonha: a de ter de ser escolhida e a de permanecer ali sentada. Mas eu seria sacerdotisa, de qualquer jeito. (WOLF, 1990, p. 26)

Determinada a cumprir o seu papel de sacerdotisa numa sociedade patriarcal não preparada para ouvir a verdade da mulher, só lhe resta seguir o destino e viver uma vida de aparências. Diz ela: "Mesmo quando Panto vinha até mim, eu me via obrigada a transformar a repulsa em prazer, em imaginar outro homem diante de mim, Enéias. Mantida pela consideração dos troianos, eu vivia fundamentalmente das aparências." (WOLF, 1990, p. 36)

No entanto, na dor da solidão, na incompreensão, é que brota a consciência de uma verdade mais profunda sobre a condição do próprio ser humano:

> Durante muito tempo fui incapaz de compreender isso: que nem todos podiam ver o que eu via. Que não percebiam a forma nua e sem sentido dos acontecimentos. [...] Como formigas, nos atiramos em qualquer

> incêndio. Em qualquer inundação. Em qualquer rio de sangue. Apenas para não ver. Ver o quê? Nós mesmos. (WOLF, 1990, p. 50)

Cassandra só consegue se defender da dor insuportável através da loucura. Mas, no seu 'eu' mais profundo, lá onde a loucura não alcançava, mantinha a consciência dos golpes e contragolpes. Sabia que, apesar de tudo, era melhor para ela e para as mulheres que Tróia vencesse a guerra. Deste modo, vai ao encontro do desejo de seu pai e casa-se em troca de apoio militar: "Príamo dispunha de três meios contra uma filha rebelde: declará-la louca, prendê-la ou forçá-la a casar-se contra sua vontade." (WOLF, 1990, p. 86) O pai oferece Cassandra em casamento em troca de apoio militar.

> Desde então, se instalou em mim, na rainha Hécuba, na infeliz Polixena, em todas as irmãs, e mesmo em todas as mulheres de Tróia, esse dilaceramento: pois não podíamos deixar de odiar Tróia, cuja vitória, no entanto, desejávamos. (WOLF, 1990, p. 86)

Apesar de toda a impotência da mulher, há no livro um pequeno lampejo de liberdade feminina construído na figura de Pentesiléia. "Quem era Pentesiléia? [...] Não estava lutando apenas contra os gregos, mas contra todos os homens. [...] Melhor morrer lutando do que ser escravizada, diziam suas mulheres" (WOLF, 1990, p. 124). Ela foi uma rainha amazona, tribo de mulheres que se afastou dos homens para não mais se submeter a eles. Em luta contra Aquiles, perde a sua vida e é estuprada:

> Aquiles, o herói grego, violou a mulher morta. O homem incapaz de amar a que vive, atira-se sobre a vítima, continuando sua carnificina. Gemo. Por quê? Ela não sentiu nada. Mas nós sentimos. Todas nós, mulheres, sentimos. (WOLF, 1990, p. 127)

Nem mesmo a masculinização da mulher, brutalizando-se a si mesma, mostra-se um caminho viável. Mas qual seria então a saída? Penso que esta é a grande questão para a qual a autora procura construir uma possível solução através da obra. No desenlace da guerra, o homem que Cassandra amava, Enéias, propõe a ela a fuga com os filhos de ambos para outras plagas. Mas, contrariando as expectativas dele, ela se recusa: "Eu não poderia amar um heroi. Não quero assistir a sua metamorfose em monumento público. [...] Que podemos fazer contra uma época que necessita de herois?" (WOLF, 1990, p. 144)

Três mil anos depois, Christa Wolf, escritora, uma mulher engajada com as propostas do socialismo da República Democrática Alemã, pressente o fim de seu sonho, à

medida em que percebe nas estruturas sociais a mesma frieza, a mesma hipocrisia, os mesmos medos, a mesma falta de voz de Cassandra. Daí brota a sua inspiração para esta obra maravilhosa. Uma das suas propostas de lei para os cientistas de seu país foi a de que nenhum deles se envolvesse na pesquisa para desenvolver armas (WOLF, 1990, 287). É preciso ter em mente que a obra foi composta dentro do contexto da guerra fria, onde a corrida armamentista atingiu patamares extremos e, evidentemente, a sua proposta foi recusada.

A preocupação da autora está em achar uma saída para o ser humano que não seja a disputa, a guerra, a violência. Em um de seus comentários sobre a obra (BAUMANN, 1985, p. 268), ela salienta que a explicação psicológica para este ser humano, que sempre se lança para a guerra, estaria num medo terrível da classe patriarcal de que, na realidade, seria bem menos poderosa do que as aparências mostram. E que esse medo estaria no fato de não terem sido amados e não serem capazes de amar. Ela se ressente de um esfriamento, de uma incapacidade de sentir e de amar que atinge não apenas os homens. O caminho, portanto, seria o do amor, o que já não seria uma saída real, mas utópica.

Embora *Cassandra* não apresente uma solução, nem para o drama da mulher, nem tampouco para o drama do ser humano de modo geral, duas coisas me parecem fundamentais na construção da obra, que apontam para uma possível saída no futuro. De um lado, a percepção de uma estrutura social fixa, dentro da qual o poder se articula há milhares de anos, que aqui vou chamar de pirâmide social, da qual o ser humano não consegue escapar. Em suas revoluções, ele a derruba para novamente erguê-la em outros trajes e herois. De outro lado, a resistência de uma mulher forte, Cassandra, que caminha na direção de sua própria verdade, do seu eu mais profundo, e que não se submete a nenhum poder que não esteja nela mesma. Dito de outro modo, o deus que estava fora dela, numa distância e indiferença infinitas, passa a habitar nela.

Este me parece o destino de todos aqueles que, cansados de jogar a sua segurança, a sua potência, a sua salvação nos outros, resolveram conhecer-se a si mesmos e ali descobriram uma capacidade enorme de construir a sua própria fortaleza, um ‘eu’ potente, um ‘eu’ capaz de criar uma realidade nova, cujo lugar de fala não é mais a pirâmide, que só permite um olhar de cima para baixo ou de baixo para cima; um olhar obtuso, parecido com o da besta que não consegue enxergar a sua existência para além da pirâmide. Aliás, a pirâmide compreende três ângulos de sessenta graus, os quais nos remetem ao número 666,

um deus falso: Tenho certeza de que as pessoas, em Tróia, não foram diferentes de nós. Seus deuses são como os nossos, falsos deuses." (WOLF, 1990, p. 242).

Por outro lado, o olhar maduro de Cassandra, o olhar que tudo viu e compreendeu no último dia de sua vida, se assemelha mais ao círculo, que remete a um olhar em 360 graus; um olhar iluminado, que já não se submete a qualquer tipo de manipulação com a finalidade de estabelecer o domínio e a posse sobre o outro, seja ele quem for. Este só pode ser um olhar de quem olha de fora da pirâmide, de dentro da vida, para além de todas as construções humanas que negam as leis da vida. A própria vida é circular, somente as formas circulares podem movimentar-se, somente nelas há vida. Contrapor-se a este modo de organização é escolher a paralisia, a não vida.

Assim, precisamos procurar na história aqueles que falam, não de dentro da pirâmide, mas que falam de dentro da vida. E estes são muito raros e, quando aparecem, logo se providencia para que a sua criação se perca e tudo volte a ser pirâmide.

A literatura não deve ser, portanto, reativa como se fosse a de um rebanho, a história do homem branco, nem a da mulher branca, nem a da mulher negra, etc. Ela deve ser a de um *Übermensch* (sobre-humano) à maneira de Zaratustra (NIETZSCHE, 1986), de um Deus, que fale de dentro de si mesmo, que crie o seu próprio mundo, que prefira morrer a rastejar diante dos ídolos, mesmo que isso implique a solidão, as piores dores, o patíbulo. Como faz Cassandra, que prefere morrer a fugir com o heroi Enéias, porque, ao seu lado, ela iria perpetuar uma cultura de ídolos e epopaias, na qual sua voz nunca seria ouvida. Essa cultura de epopeias e herois tem por fundamento a força bruta, a disputa de espaço, o sacrifício humano que, em última instância, sempre requer o conflito e o estabelecimento do domínio sobre o outro. Numa sociedade patriarcal que preserva e cultiva esses valores, tomando como modelos de inspiração os herois de guerra de todos os tempos, os valores da paz e do amor que requerem uma inteligência maior, nunca poderão prevalecer de fato, e o papel da mulher sempre será secundário, nunca poderá figurar como igual entre iguais.

O aprofundamento da reflexão em torno dessa questão requer em última instância que se chegue um dia ao momento histórico onde libertemos definitivamente a terra. Quando a Terra, refiro-me ao planeta, não for mais objeto de disputa, então também o ser humano não será mais objeto de posse. Antes, portanto, de discutirmos as relações intersubjetivas, nas quais um impõe o seu domínio sobre o outro, onde o dominado acaba por perder a sua identidade, a sua voz, o seu ser, o seu espaço, e o seu destino final é sempre a morte, cabe discutir o modo como nos relacionamos com a terra. Enquanto não

tivermos com ela uma relação amorosa, como devíamos ter com a nossa mãe, estaremos fadados cada vez mais a um esfriamento das relações amorosas com os seres humanos de modo geral.

Embora Christa Wolf não trate desse assunto especificamente em nenhuma obra, podemos encontrar em *Nuancen von grün*, (*Nuances do verde*, WOLF, 2002) uma visão que retrata a importância do amor pela natureza. Capítulos como "Um olhar pela janela", "Um lugar de libertação", "Um espaço ameaçado", e outras variantes, em que podemos detectar a importância da terra e da paisagem na obra dela de modo geral. Segundo a autora, a natureza nos protege de nos perdermos de nós mesmos nas abstrações, em acrobacias ideológicas, e nos impede de perdermos o chão sob nossos pés.

Em síntese, falar de um ser humano livre, poderoso, autônomo, não importa aqui o seu gênero, implicaria em reconstruir-se a si mesmo fora da pirâmide, numa relação de intimidade com a natureza e a terra. Esta reconstrução requer não apenas a emancipação da mulher na mulher, mas a emancipação de todo ser humano de uma cultura decadente, que se comporta na terra como alguém que está de passagem. Este novo ser deve estabelecer a terra como a sua morada eterna. A terra é a nossa mãe, a Nossa Casa, para a qual tornaremos eternamente. O primeiro passo portanto é fazer da Nossa Casa um lugar santo, o melhor espaço para a vida. Ninguém tem maior amor do que aquele que dedica a sua vida para a construção do melhor espaço para os vivos.

Quando estabelecemos no nosso espaço, por menor que seja, uma nova estrutura, novas leis, estamos minando os fundamentos da pirâmide e criando um novo lar, uma nova cidade, um novo país, uma nova terra, sem se importar com o seu tamanho, pois todo início um dia foi minúsculo. E, quando isso acontece, não estamos mais diante de uma utopia. Utopia é uma ideologia sem espaço algum.

Dentro deste contexto, uma mulher poderosa seria aquela que cria para si um novo espaço com suas próprias leis, onde a sua vontade não se curva perante ninguém: nem diante de Príamo, o pai e rei poderoso, nem diante de Aquiles, o maior heroi, nem diante de Apolo, o grande deus, nem diante de Enéias, seu amor. Esta é a Cassandra de Christa Wolf em sua representação literária. Oxalá essa mulher possa desprender-se cada vez mais do mundo das representações e desfilar em carne e osso entre nós, na sua máxima potência.

REFERÊNCIAS:

BAUMANN, Barbara. *Deutsche Literatur in epochen.* München: Hueber, 1985.

HOMERO. *A Ilíada.* Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

HOMERO. *Odisséia.* Tradução E. Dias Palmeiras e M. Alves Correia. Lisboa: Sá Costa, 1956.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra. um livro para todos e para ninguém.* Trad de Mário Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

NÓLIBOS, Paulina Terra. *Eros e Bia entre Helena e Cassandra: gênero, sexualidade e matrimônio no imaginário clássico ateniense.* Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

SCHILLER, Friedrich. *Sämtlische Werke. Band l*. Berlim: Insel Verlag, 1991, p. 521- 525

VINAGRE, Sandra Pereira. *Cassandra a voz de uma ideologia.* Tese de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

WOLF, Christa. *Cassandra.* Tradução de Marijane Vieira Lisboa. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

WOLF, Christa. *Der geteilte Himmel.* Holme-Olstrup: Sangill, 1963.

WOLF, Christa. *Nachdenken über Christa T.*. Neuwied und Berlin : Luchterhand, 1968.

WOLF, Christa. *Nuancen von grün. Ausgewählte texte zu lanschaft und natur.* Aufbau: Verlag, 2002.

A concepção da mulher napolitana segundo Totò: *La malafemmena* e outras obras

MARQUESINI, Daniele Fabíola (UNESP – FCL/Assis)
BETELLA, Gabriela Kvacek (UNESP – FCL/Assis)

No presente trabalho, propomo-nos a observar a visão da mulher e do universo feminino por meio da ponto de vista de Totò (1898-1967), um artista italiano cuja atuação em diferentes campos artísticos abordou e representou aspectos sociais de sua época. Analisaremos, muito superficialmente e apenas em caráter introdutório, quatro obras: dois poemas, *A mais bela* e *Filosofia do corno*, uma música, *Malafemmena* e um filme, *Totò e as mulheres*, todas produzidas entre 1950 e 1965, período conhecido como 'milagre econômico' italiano. Sem objetivar o julgamento e os preconceitos, nosso único escopo é aquele de perceber a presença feminina em um contexto bastante específico, a saber, a mulher italiana na metade do século XX, a partir do ponto de vista do citado artista.

Totò, ou Antonio De Curtis, nasceu em Nápoles, na Itália, em 15 de fevereiro de 1898. Foi poeta, compositor, cantor e ator de teatro e de cinema, sendo que ficou mais conhecido neste último campo artístico, tanto que é lembrado, até nossos dias, como um símbolo de ator cômico e como "Principe della risata" (príncipe da risada, tradução nossa), apesar de também ter atuado em papéis dramáticos. Fez diversas parcerias com diretores como Steno, Mario Monicelli, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Pier Paolo Pasolini, entre outros.

De Curtis atuou entre as décadas de 1930 e 1960 e, em suas produções e interpretações, representava os pensamentos, comportamentos e atitudes decorrentes da observação que fazia de seu entorno. Desta forma, é possível compreendermos como a sociedade de então concebia suas relações, sua convivência, seus valores, tomando como ponto de observação obras criadas ou representadas por um personagem que tentou espelhar estes costumes.

Na arte literária, os temas tratados em seus poemas vão do amor ao sofrimento causado por este, da filosofia da vida àquela do limiar e do pós morte, do sério ao cômico. Escritos, em sua maioria, em dialeto napolitano, os poemas foram reunidos em dois volumes: *'A livella*, publicado em 1964 pela editora Fiorentino di Napoli e *Dedicate all'amore*, pela editora Colonnese Napoli.

Já afirmamos que as obras aqui observadas foram produzidas em uma Itália no período de seu maior crescimento econômico, após ter saído de uma situação difícil da Segunda Guerra, com graves problemas, também sociais. Neste contexto, torna-se relevante conhecer aspectos culturais e tradicionais do pensamento do povo italiano de então: devemos levar em conta que, socialmente, a população da Itália apresentava um pensamento bastante machista e tradicional, que vivia numa sociedade patriarcal, católica e rígida. Tais aspectos estão em constante processo de modificação, com cada vez mais mulheres buscando igualdade, reconhecimento e consolidação de seus direitos, a partir da Constituição Italiana de 1948, cujo texto serviu de base para muitos movimentos de afirmação nas décadas seguintes.

Um dos aspectos retratados por Antonio De Curtis por meio das mais diferentes expressões artísticas foi, de fato, o papel da mulher e, consequentemente, do homem que convive com ela. Há relatos e exemplos de passagens de sua vida que explicitam como Totò tinha o costume de seduzir muitas mulheres, mandar-lhes flores e presentes e até mesmo dedicar seus trabalhos a elas; interessa-nos aqui reconhecer em suas obras a particularidade do olhar masculino sobre o ser feminino no período em questão.

Podemos notar que, no que diz respeito ao comportamento masculino diante das mulheres, este é, na maior parte das vezes, de um conquistador fascinado pela beleza delas, sendo ele chamado de *farfallone* (borboletão, tradução nossa), para conceituar o homem que gira ao redor de uma mulher, sua flor, para apreciá-la e conquistá-la. E assim fazia Totò: colocava-se ao lado de diferentes mulheres, exaltando suas qualidades e enfrentando as consequências de seus relacionamentos com elas.

Uma destas consequências foi bastante dolorosa, como escreve seu biógrafo Governi (2017, p. 50-61), ao reportar o evento do suicídio da ex companheira de Totò, Liliana Castagnoli. Após um período de relacionamento conturbado e repleto de cenas de ciúmes, os dois resolveram pela separação, amigavelmente. No entanto, Liliana não conseguiu superar o amor que sentia e resolveu tirar a própria vida, envenenando-se em seu quarto e deixando uma carta de despedida a De Curtis, na qual mostrava sua dúvida sobre ter sido feliz com ele. Tal indagação, segundo Governi, ficou impressa no artista.

É, portanto, nosso objetivo observar como Totò enxergava e representava sua relação com as mulheres: se confirmava ou não o estereótipo do conquistador italiano e de que modo fazia isso. Ou ainda, em que medida os sofrimentos que viveu na realidade permearam sua representação. Para isso, lançaremos mão da breve, e insuficiente, análise

de quatro obras: dois poemas, *A mais bela* e *Filosofia do corno*, uma música, *Malafemmena* e um filme, *Totò e as mulheres.*

Primeiramente, é interessante observar a concepção da mulher que Totò conceituou em uma entrevista à jornalista Oriana Fallaci (FALDINI & FOFI, 2017, p. 180):

> O que posso fazer: amo muito as mulheres. Será porque sou meridional, será porque odeio os homens: mas as mulheres , na minha opinião, são a coisa mais bela que inventou o Senhor, sim, sim, o Senhor fez mesmo bem ao tirar a costela de Adão. Eu as amo tanto, as mulheres, que consigo até mesmo não ser ciumento. Até porque, que serventia tem ser ciumento? Se uma mulher te ama, é fiel. Se não te ama, você pega uma outra. Sim, eu sei o que você pensa: que das minhas canções resulta o contrário. Mas estas coisas se escrevem assim, porque dá tranquilidade. Agora eu consigo ser fiel. Antes, não. Mas para o homem é diferente, o homem é polígamo. (tradução nossa)

Deste ponto, podemos lançar um primeiro olhar sobre as obras acima mencionadas, produzidas e interpretadas por Totò, a fim de observar se tais palavras refletem, de fato, seu pensamento em sua atuação. Inicialmente, podemos citar o poema *A mais bela*, publicado em 1964, no qual o autor elogia a mulher como "a coisa mais bela que este país possui" e se mostra rendido às maravilhas do amor que se fazem presentes por meio do perfume feminino que representa "a essência do amor". Com estes versos, percebe-se como a mulher era idealizada pela beleza e pela representação máxima do sentimento amoroso. No entanto, ao entregar-se ao amor, o homem corria muitos riscos, como aquele de ser traído, expresso pelo poema *Filosofia do corno*, no qual o poeta afirma que se deve conformar, pois os chifres são um fato, e que nada pode mudar: se houve a traição, é necessário compreender e seguir a vida. Ou, além da traição, um homem apaixonado poderia sofrer com a crueldade da mulher, visão expressa em sua música mais conhecida, *Malafemmena*, composta em 1951. Neste texto, Totò oferece uma concepção da mulher como a fatal, sedutora cruel e indiferente ao mal que provoca em quem por ela se apaixona, Enfim, em seu filme *Totò e as mulheres* (Steno e Monicelli, 1952) é possível verificar outros aspectos do papel feminino: o protagonista, cavalheiro Scaparro, fala diretamente ao espectador que um homem precisa de um esconderijo no qual refugiar-se das mulheres para poder viver bem. Afinal, não é fácil conviver com uma mulher insatisfeita e invasiva como sua esposa, com uma filha cujos únicos dotes são estéticos, ou com uma empregada que tem dificuldade em desempenhar bem os trabalhos mais simples. No entanto, a conclusão

do protagonista é que, apesar de toda dificuldade, a mulher é um mal necessário em sua vida.

Em suma, por meio de suas obras em diferentes expressões artísticas como o cinema, a literatura e a música, Totò expressa como a mulher pode ser idealizada, louvada, amada, suportada, mas, por fim, é o homem que sofre mais por ter-se deixado envolver. Diante do exposto, vale determo-nos um pouco mais sobre cada obra, a fim de que aumentemos nosso leque de observações e possamos identificar a visão da mulher sob o ponto de vista de Antonio De Curtis.

Poema: *A mais bela*

Este poema foi escrito em 1964. Eis sua versão original, em dialeto napolitano, e uma tradução em língua portuguesa, elaborada por nós:

'A cchiù bella	*A mais bela*
Tu si 'a cchiù bella cosa	Você é a coisa mais bela
ca tene stu paese,	que este país possui,
tu si comm' a na rosa,	você é como uma rosa,
rosa... rosa maggese.	rosa, rosa de maio.
Sti ccarne profumate	As tuas carnes perfumadas
me metteno int' 'o core	me colocam no coração
comme fosse l'essenza,	algo que é como a essência,
l'essenza 'e chist'ammore.	a essência desse amor.
	(Tradução nossa)

Neste poema pode-se perceber a descrição da mulher como aquela a ser contemplada, seja pelo olhar, pelo olfato, pelo tato. A mulher como beleza, como perfume e como delicadeza é a responsável pelo despertar do amor, em sua essência. É possível, portanto, compreender um olhar de admiração do poeta pela mulher, como observador, por meio do uso de adjetivos e superlativos que a colocam em evidência.

Ao homem, cabe amá-la, entregando-se ao perfume e à beleza que, apesar de ser delicada como a rosa de maio, precisa ser materializada pela carne perfumada. É pelo

perfume desta que a essência do sentimento atinge e toma o coração do homem apaixonado em um amor completo, que se realiza após a contemplação.

Tal visão parece-nos concordar com a conceituação que Totò fez da mulher à jornalista Fallaci. De fato, as palavras do poema demonstram grande admiração pela beleza feminina e a necessidade de realização do amor, tratado como sentimento, mas com urgência de sensação concreta.

Poema: *Filosofia do corno*

Passemos, então, para a segunda obra, no qual nos é apresentada outra concepção da mulher e do homem diante dela. Mais uma vez, lemos o original em dialeto napolitano seguido de uma tradução feita por nós.

Filosofia del cornuto

Ognuno ‘e nuie nasce cu nu destino:
a malasciorta, ‘e vvote, va…. po’ torna;
chi nasce c’ ‘o scartiello arreto ‘e rine,
chi nasce c’ ‘o destino ‘e purtà ‘e ccorne.
Io, per esempio, nun me metto scuorno:
che nce aggio a fà si tarde ll’aggio appreso?
Penzavo: si, aggio avuto quacche cuorno,
ma no a tal punto de sentirme offeso.
È stato aiere ‘o juomo, ‘a chiromante,
liggenneme cu ‘a lente mmiezo ‘a mano,
mm’ha ditto: “Siete stato un triste amante,
vedete questa linea comme è strana?
Questa se chiamma ‘a linea del cuore,
arriva mmiezo ‘o palmo e po’ ritorna.
Che v’aggia di, carissimo signore;
cu chesta linea vuie tenite ‘e ccorne.
Guardate st’atu segno fatto a uncino,
stu segno ormai da tutti è risaputo
ca ‘o porta mmiezo ‘a mano San Martino,
o Santo prutettore d’ ‘e comute”.

Sentenno sti pparole int' 'o cerviello
accumminciaie a ffà,mille penziere.
Mo vaco a casa e faccio nu maciello,
pe Ddio, aggia fà correre 'e pumpiere.
"Ma no… Chi t' 'o ffa fà?" (na voce interna
mme suggerette). "Lieve ll'occasione.
'E ccorne ormai songhe na cosa eterna,
nun c'è che ffà, è 'a solita canzone.
'0 stesso Adamo steva 'mparaviso,
eppure donna Eva ll'ha traduto.
'ncoppa a sti ccorne fatte nu surriso,
ca pure Napulione era cornuto!".

Filosofia do corno

Cada um de nós nasce com um destino:
A má sorte às vezes vai… depois volta;
Alguém nasce com a corcunda nas costas,
Alguém, com o destino de carregar chifres.
Eu, por exemplo, não tenho vergonha:
O que posso fazer se descobri tarde?
Pensava: sim, posso ter recebido algum chifre,
mas não a tal ponto de me sentir ofendido.
Foi ontem a tarde: a quiromante,
lendo-me a mão com a lente,
disse "o senhor foi um amante sem sorte,
vê esta estranha linha?
Esta se chama linha do coração,
Chega ao centro da palma e retorna.
O que lhe posso dizer, caríssimo senhor,
tendo esta linha o senhor tem chifres.
Observe este outro sinal em forma de gancho,
este é um sinal que, como todos sabem,
o senhor tem no meio da mão São Martinho
que é o santo protetor dos cornos".
Escutando estas palavras, na mente

começaram a vir mil pensamentos.
Agora vou para casa e faço uma matança,
por Deus, devo dar trabalho aos bombeiros.
"Não, quem te obriga a fazer isso?"
(uma voz interna me sugeriu). "Evita.
Os chifres agora são uma coisa eterna.
Não há remédio, é a mesma canção
O próprio Adão estava no paraíso,
e mesmo assim Eva o traiu.
Sobre estes chifres dê um sorriso,
porque também Napoleão era corno!"
(Tradução nossa)

Este poema apresenta, com humorismo, o destino do homem que se entrega ao amor de uma mulher, que seria a traição. Isso porque eles não conseguem resistir ao fascínio delas. Na obra, o homem descobre que tem chifres, simbolizando a traição, por meio de uma visita a uma vidente que, lendo sua mão, dá-lhe o veredito, inegável por se tratar do universo da crença popular. Após uma primeira intenção de vingança, ele se conforma e aceita que a mulher faça do homem apaixonado o que quiser. Para legitimar sua decisão, cita outros casos de traição históricos, lendários ou mesmo religiosos.

Inicialmente, já podemos perceber a posição humana diante da vida e do destino como algo inevitável, ao qual todos estamos determinados. A boa ou a má sorte derivam de um futuro já preestabelecido, cujo mapa encontra-se, também, em nossas mãos, desenhado pelas linhas ali presentes. De fato, o eu-lírico já inicia sua fala admitindo que somos seres ligados a uma sorte e que, em seu caso, esta não lhe foi muito positiva: ele foi traído, recebeu simbólicos chifres e, portanto, é corno, e é esta a condição que ele deve aceitar, pois foi imposta pela vida.

Algo também indiscutível é a fonte que lhe revela tal situação: uma vidente que lê sua mão e lhe dá o veredito inegável. Em momento nenhum tal afirmação é posta em dúvida, afinal, trata-se da sabedoria e crença popular, e não pode ser contradita. O homem sequer cogita maior investigação ou duvida da eficácia da metodologia utilizada.

No entanto, o simbólico chifre não lhe parece uma ofensa, porque tantos outros traídos existem, e tal condição é consequência da vivência de um amor. Afinal, só pode ser traído aquele que se entregou a um sentimento, que colocou nas mãos de outra pessoa seus

sonhos e desejos. E, afinal, nem a vingança faz sentido, pois o fato já foi consolidado: aceitá-lo é dever, e se conformar, solução.

Em seu auxílio poderia o traído recorrer à proteção de um santo específico: São Martinho, protetor dos homens em situação semelhante à sua. De fato, Anania (2018, tradução nossa) nos conta que Martinho foi bispo na cidade de Tours e é celebrado pela igreja católica no dia onze de novembro, dia de sua morte no ano de 397. Ele nascera na Pannonia (atual Hungria) em 316, era filho de família pagã e seguiu carreira militar (o nome dado por seu pai, também militar, deriva do deus da guerra, Marte). Tendo certa vez dividido seu manto com um mendigo que passava frio, teria recebido a visita de Jesus, que lhe agradecia por aquele ter-lhe reparado do frio. A partir daí, Matinho foi batizado, começou os estudos cristãos, abandonou as armas e tornou-se monge. Declarado santo, São Martinho é protetor dos peregrinos, dos camioneiros e dos soldados (é o patrono das armas da Infantaria do Exército Italiano); protege também os cornos, ou maridos traídos.

Ananias (2018, tradução nossa) aponta que existem várias teorias que explicam o motivo deste santo proteger as vítimas de infidelidade. Uma delas afirma que, em onze de novembro, em sua época, aconteciam feiras de venda e compra de animais, ocasião na qual os maridos saíam de casa para fazer negócios, deixando as esposas sozinhas, as quais aproveitavam a situação para estarem em companhia; deste modo, os chifres estariam ligados também à figura dos animais negociados, que remeteriam à ausência do homem em casa, e sua consequência. Outra explicação, também ligada à data, é a de que a partir do dia primeiro de novembro comemorava-se, por doze dias, o ano novo celta e, em tal ocasião, as celebrações contavam com inúmeras traições.

Uma terceira explicação teria ligação não com a data, mas com o nome de Martinho. Na mitologia latino-romana, narra-se o adultério entre Marte e Vênus, que foram surpreendidos pelo marido da deusa, Vulcano, o deus do fogo. Após ter testemunhado a traição, Vulcano prende os dois amantes em uma rede de ferro e os coloca diante dos outros deuses do Olimpo. Estes, porém, atribuiam o adultério cometido pela esposa como sinal de fraqueza do marido e deram razão a ela, insultando o deus do fogo, que ficou duplamente ferido.

Uma outra alternativa, ainda, diz respeito à configuração apresentada pelo número 11, o qual já reportaria à ideia de dois chifres. Seja como for, até nossos dias, várias cidades italianas celebram o dia onze de novembro como dia do marido traído, e tem em São Martinho sua figura principal.

Quanto ao seu significado no poema, notamos que serve para abordar a seriedade do tema; ser corno é uma situação séria, sendo que existem precedentes desde a mitologia. Para reforçar tal ideia, o poema apresenta ainda outras passagens bíblicas (Adão e Eva) ou históricas (Napoleão) para sustentar a ideia da falta de opção e consequente necessidade de estar conformado diante do ocorrido.

De fato, em suma, o eu-lírico apresenta uma posição conformada a uma realidade revelada por uma vidente conhecedora de tantas verdades populares. O homem, portanto, vê-se como vítima passiva dos desejos da mulher, autora de um atrevimento cujos precedentes são incalculáveis.

Música: ***Mulher má***

Após a observação de dois poemas de Totò, passamos agora à sua composição musical mais conhecida, *Malafemmena*, escrita em 1951, trazendo sua versão original em dialeto napolitano seguida da nossa tradução.

Malafemmena

Si avisse fatto a n'ato
chello ch'e fatto a mme
st'ommo t'avesse acciso,
tu vuò sapé pecché?
Pecché 'ncopp'a sta terra
femmene comme a te
non ce hanna sta pé n'ommo
onesto comme a me!…
Femmena
Tu si na malafemmena
Chist'uocchie 'e fatto chiagnere..
Lacreme e 'nfamità.
Femmena,
Si tu peggio 'e na vipera,
m'e 'ntussecata l'anema,
nun pozzo cchiù campà.
Femmena
Si ddoce comme 'o zucchero
però sta faccia d'angelo
te serve pe 'ngannà…
Femmena,
tu si 'a cchiù bella femmena,
te voglio bene e t'odio
nun te pozzo scurdà…
Te voglio ancora bene
Ma tu nun saie pecchè
pecchè l'unico ammore
si stata tu pe me…
E tu pe nu capriccio
tutto 'e distrutto,ojnè,
Ma Dio nun t'o perdone
chello ch'e fatto a mme!…

Mulher má

Se tivesse feito a um outro
aquilo que você fez a mim
este homem teria te matado,
você quer saber por quê?
Porque nesta terra
Mulheres como você
não deveriam existir para homens
honestos como eu!...
Mulher
Você é uma mulher má
Estes olhos você fez chorar…
Lágrimas pela infâmia.
Mulher
Você é pior que uma víbora,
me envenenou a alma,
não posso mais viver.
Mulher
Você é doce como o açúcar
Porém esta face de anjo
você usa para enganar.
Mulher,
você é a mais linda mulher,
te quero bem e te odeio
não posso te esquecer...
Te quero bem ainda
mas você não sabe porque
porque o único amor
foi você pra mim…
E você por um capricho
destruiu tudo, pequena.
Mas Deus não te perdoa
o que você fez para mim!...
Mulher
Você é uma mulher má…

A música em dialeto napolitano mostra em termos dramáticos o sofrimento do poeta diante do comportamento da mulher amada. A "mulher má" é descrita como fascinante, cruel, malvada, indiferente, quase insensível às penas do amor que aflige o homem.

A filha de Totò, Liliana de Curtis, afirmou ter sido achada dedicatória que prova que esta música foi escrita para a mãe e ex-mulher do poeta, Diana. De fato, o jornalista Giancarlo Governi transcreve em seu livro T*otò - vida, obras e milagres,* um trecho da entrevista feita com ele, na qual De Curtis afirmava a dedicatória, respondendo à questão, dizendo tê-la escrito a Diana,

> Certamente à minha única mulher da qual jamais me divorciei, ainda que há tantos anos vivamos separados, sabe, as coisas da vida… a primeira coisa que você deve saber é que em Nápoles a *malafemmena* não é a mulher de má vida, mas a mulher que te faz sofrer… bem, Diana, obcecada por meu ciúme mórbido fez-me sofrer tanto: deixou-me. E eu escrevi para ela esta canção. (GOVERNI, 2017, p. 283, tradução nossa).

Sua motivação foi, como percebido por suas palavras, a separação e a quebra da promessa da esposa de ficarem para sempre juntos. A visão de Totó aqui, mais uma vez, é do homem como vítima da mulher por ter-se dado ao amor. Ela é evidentemente causa de sofrimento, porque continua sendo a essência de um sentimento amoroso.

Novamente neste texto pode-se observar o homem conformado, que aceita o sofrimento causado pela mulher, tal como evidenciado no poema *Filosofia do corno.* No entanto, esta canção deixa mais evidente o sofrimento do homem, expresso por sua sensibilidade e por suas lágrimas derramadas. A comparação, ainda, da mulher a uma víbora cujo veneno destruiu-lhe a alma é uma imagem forte, cheia de significado e sofrimento. Dor expressa também pela consciência de um amor ainda existente, mas impossível por ter já causado tantos danos.

Em resumo, nesta canção observa-se dor e sofrimento decorrentes do amor dirigido a uma mulher cruel que não se importa com os males causados. Ao homem, resta somente sentir, sofrer e chorar, não só lágrimas pela infâmia, mas por todo um sentimento rejeitado.

Filme: *Totò e as mulheres*

Chegamos, enfim, à última obra. Trata-se do filme *Totò e as mulheres* (STENO & MONICELLI), de 1952. A cena inicial traz uma mensagem ao público: "este filme é dedicado

a todas as mulheres. Se este contribuir para retirar um único defeito de uma só mulher, o nosso esforço não terá sido inútil" (tradução nossa). E, na primeira cena, a presença do protagonista entrando em casa com muito cuidado para não tirar o brilho do piso nem derrubar cinzas do cigarro no chão, sob olhar supervisionador de sua mulher, nos transmite uma primeira idéia de que a casa seja o universo feminino, onde elas reinam soberanas e onde as suas regras são leis.

O filme é uma conversa entre o Cavalier Scaparro e o espectador, no sótão de sua casa, na qual este conta episódios de sua vida e seu relacionamento com as mulheres que participam dela: a primeira é sua esposa, Giovanna, que é autoritária e que lhe conta o final dos livros policiais que ele está lendo, Em certo momento da trama, os dois se separam, mas, por fim, ela lhe revela toda sua boa vontade e tudo o que fez em vinte anos para manter sua família nos momentos mais difíceis, fazendo enternecer o marido, que sai do casamento da filha em companhia da então ex-esposa.

A segunda figura feminina com a qual o protagonista tem um relacionamento é a filha, Mirella, uma jovem bonita que conquista um bom casamento com um médico apenas pelos seus dotes estéticos. Totò, em mais de uma ocasião, tenta advertir o noivo dos perigos do casamento e do envolvimento com as mulheres, mas ele, apaixonado e desesperado pela lua de mel, entrega-se à filha de Scaparro, com quem se casa nas cenas finais.

Há ainda contato com outras personagens femininas, como a funcionária doméstica que se demonstra incapaz de dar-lhe os mais simples recados; uma cliente insatisfeita que vai comprar tecidos na loja onde ele trabalha; a ex namorada Antonietta, modelo e atriz com a qual começa a imaginar como teria sido se tivesse casado: ciumento, em meio a tantos atores bonitos, beijos cênicos e conformado com o pouco tempo juntos; a mulher casada com quem tivera um caso; a cortesã com quem conversou quando sua mulher foi viajar, e de quem se apiedou, chorando com ela, da situação de sua vida.

Por vezes, o filme trata o sexo feminino como inimigo e defende a necessidade de 'relaxar' ou 'amolecer' (*soffittizzarsi*). Clama aos homens, em certa passagem: "Homens do gênero masculino, contra o desgaste que nos causa a mulher moderna, relaxem!" Ou ainda, enfatiza os momentos difíceis aos quais os homens devem se submeter por amor, como o noivo da filha, o médico, ao precisar cantar igual a um passarinho ao telefone, para demonstrar seu sentimento pela moça, ou ainda a aceitação, por parte do protagonista, das regras impostas pela 'dona da casa'.

Há, por fim, a presença do olhar masculino machista, expresso em cenas nas quais o protagonista aparece cultuando personagens que cometeram feminicídio ou acendendo uma vela ao seu protetor, homem que teria matado diversas companheiras. No entanto, apesar de todas as dificuldades impostas pela mulher ou pelos relacionamentos, a conclusão do protagonista, na última cena é a de que "nós homens lutamos, lutamos, mas no fim, vencem sempre as mulheres" (tradução nossa), mostrando, mais uma vez, o homem conformado diante das situações com as mulheres.

Considerações finais

Por meio destes breves exemplos de arte escrita e interpretada por Totò, foi possível observarmos como a mulher e o seu universo eram considerados em um contexto popular da Itália durante o "milagre econômico" (1950 a 1965), tais como: a mulher admirada em um ambiente de beleza e perfume, representando a musa, a essência do amor; a mulher como causadora dos problemas masculinos, seja aquele de fazê-lo traído ou sem mais vontade de viver pelo sofrimento agudo de um amor mal resolvido; o ambiente feminino representado pela casa, onde as regras dela são ordens e devem ser respeitadas; ou o casamento, compreendido como desejo masculino cuja concretização deve ceder às vontades da mulher. Enfim, a mulher vista como um mal necessário.

Ou seja, Totò reflete a visão que o homem tem da mulher, seja como musa, esposa, filha, amante ou cortesã. Desde a admiração fascinada da beleza e do perfume, até um profundo sofrimento pelas atitudes da mulher cruel que provoca a dor no homem, passa-se por diversos pontos de vista explicitados pelo artista italiano. Seja o amor correspondido, vivido, explorado, seja aquele que causa sofrimento, é este sentimento que está na base das relações entre homens e mulheres, o qual Totò toca com diferentes abordagens, para concluir que, apesar de todas as dificuldades, a mulher é essencial na existência de um homem como ele.

REFERÊNCIAS:

ANANIA, Teresa. *La leggenda di San Martino, protettori dei cornuti e dei pellegrini.* Disponível em: https://ilmondoincantatodeilibri.altervista.org/la-leggenda-di-san-martino-santo-protettore-dei-cornuti-e-dei-pellegrini/, 11 nov 2018. Acesso em: 27 out 2019.

CARVIGNO, Maurizio. *Totò e le donne (parte prima).* 16 jun 2017. Disponível em: https://www.passaggilenti.com/toto-e-le-donne/. Acesso em: 14 set. 2019.

DE CURTIS, Antonio. *'A livella. Poesia napoletane*. Nápoles: Fausto Fiorentino Editore, [196-?]

FALDINI, F. & FOFI, G. *Totò: l'uomo e la maschera*. Roma: Minimum fax, 2017.

GOVERNI, Giancarlo. *Totò: vita, opere e miracoli*. Roma: Fazi Editore, 2017.

TOTÒ e le donne. Direção: Stenno & Monicelli. Produção: Luigi De Laurentis. Itália, 1952 (92 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RMkfVu_Whlw. Acesso em: 06 set. 2019.

Autoria, protagonismo e ponto de vista em *Mia madre* (Nanni Moretti, 2015)

BETELLA, Gabriela Kvacek (UNESP – FCL/Assis)

Eu próprio não consigo divisar em mim esse "sentimento oceânico"
Sigmund Freud, *O mal estar na civilização*

O filme não se destina a apelar à consciência comum do país. Eu só quero me comunicar com os espectadores como indivíduos. É um filme sobre a humanidade, seres humanos individuais. Não estou falando para um país inteiro, mas para cada indivíduo; esses são os que me interessam.
Nanni Moretti, sobre *Mia madre*

Um cinema de si e de corpo presente

Não há necessidade de provar que a literatura e o audiovisual compartilham mais que um eixo comum definido pela narrativa, pois as categorias literárias são utilizadas de modo competente para descrever e analisar elementos da obra cinematográfica, guardando-se as particularidades da forma de discurso e da linguagem. Em estudos comparados, sobretudo, a narrativa fílmica pode ser encarada por meio do ponto de vista que descreve as personagens em suas ações num determinado espaço e tempo. Portanto, e sem pretender reduzir as questões que envolvem a base linguístico-literária, é possível encarar a base da filmografia do cineasta italiano Nanni Moretti como herdeira de um cinema moderno que valoriza a marca autoral com vocação para um discurso em primeira pessoa, porém com transformações que valorizam essa perspectiva, definindo uma trajetória pensada e conformidade com um projeto estético e as modificações da linguagem audiovisual. Dessa forma, podemos tratar o ponto de vista no cinema de Moretti como um percurso que vai da desconstrução do sujeito e a exposição de sua fragilidade até o fortalecimento do ponto de vista pela assimilação da primeira pessoa e do discurso indireto livre, com valorização dissimulada da subjetividade da autoria em pontos de vista diferentes.

Moretti destaca-se como um dos mais importantes e reconhecidos cineastas italianos em atividade. Com esse relevo, os filmes do diretor, roteirista, ator e produtor romano (embora nascido em 1953 em Brunico, província de Bolzano, por um acaso das férias dos pais) conquistaram o público internacional, pelo menos desde os anos de 1980, e várias

premiações significativas. A partir daquela década, o cinema de Moretti consolida para os espectadores e para a crítica de todo o mundo a sua base mais sólida, que atravessa mais de quarenta anos: a importância do cinema autoral, o *cinema d'autore* ou, como ele próprio denomina, o cinema pessoal.

Conforme o diretor sempre afirmou, seu papel de espectador desde a década de 1960 foi extremamente importante para seu trabalho e, no início de sua carreira, a ligação com os filmes que representavam o cinema de autor ainda era muito forte. Portanto, os primeiros Bertolucci, Taviani, Bellocchio, Olmi, Ferreri, Pasolini, a Nouvelle Vague francesa, o Free Cinema inglês, o cinema polonês do pós-guerra, foram determinantes não apenas para a formação pessoal de Moretti, como também para apontar suas escolhas estéticas, voltadas para um cinema que reflete sobre si mesmo e sobre a realidade que tenta representar. Em poucas palavras, Moretti se influencia pelo cinema que busca um novo modo de fazer filmes e uma nova sociedade, por meio da provocação ao espectador, pelo humor ou pela ironia. Talvez por essas razões, Nanni Moretti nunca foi exclusivamente diretor, nem ator, nem roteirista profissional, justamente porque desde sempre sentiu a necessidade de exercer as atividades para combiná-las sob o propósito de fazer um cinema estilisticamente pessoal – distinto, obviamente, de um estilo privado.

Desde os anos de 1970 o cinema italiano passou a contar com a contribuição decisiva de Moretti na inovação da linguagem e do gênero cinematográfico. O cineasta imprimiu sua marca, por meio de filmes com uma voz própria, com uma personalidade, mas tem especialmente promovido renovações como produtor, desde que se tornou um dos sócios da Sacher Film e dono do Cinema Nuovo Sacher, resultado da restauração de um cinema de bairro em Roma. Daniele Luchetti (*Domani accadrà*, *Il portaborse*) e Mimmo Calopresti (*La seconda volta*) têm seus primeiros filmes na casa produtora. No Cinema Nuovo Sacher o público pode acompanhar lançamentos, mostras, festivais, premiações e debates, a maioria com a presença de Moretti.

A trajetória como autor, diretor e intérprete como atividades simultâneas, apenas resumida em doze longas que cobrem os anos entre 1976 a 2015, cumpre as etapas de filmes artesanais, o reconhecimento local (os primeiros filmes são exibidos em cineclubes) e nos festivais europeus (o segundo longa da carreira, *Ecce bombo*, de 1978, é exibido em Cannes com certo sucesso), mantendo uma coerência que, na superfície, pode ser atestada com os protagonistas moldados sobre a personalidade do diretor, com suas supostas manias, obsessões e travamentos. Essa marca de autoria, que chegou a levar muitos articulistas e

críticos a nomear Moretti como "o Woody Allen italiano" (BONDANELLA, 2001, p. 241), expressão que não lisonjeia o diretor e dá lugar a outras questões mais importantes ao longo da filmografia – mesmo porque não deixa de ser no mínimo deselegante utilizar o nome do diretor americano para 'classificar' o cineasta italiano.

Desde o primeiro título de longa-metragem, quase premonitório, *Io sono un autarchico* (que poderia ser traduzido como *Eu sou autossuficiente*), de 1976, Moretti já anunciava o tom egocêntrico que predominaria nas tramas dos primeiros filmes, por meio do protagonismo de Michele Apicella, uma espécie de *alter ego* que cede lugar ao próprio Nanni Moretti em *Caro diario* (*Caro diário*), de 1993, confirmando a amplitude da variação sobre os temas autobiográficos. Ao longo do tempo, a capacidade de depuração da figura central nos filmes mantém a distância reduzida entre o diretor e o indivíduo do qual o ator Moretti assume a identidade, porém a progressão segue na direção de uma urgência criativa para a relação com o outro, e daqui para o empenho ideológico. Se em alguns filmes abandona o viés autobiográfico, como acontece pela primeira vez em 2001, com *La stanza del figlio* (*O quarto do filho*), a presença do enfrentamento das dificuldades nas relações familiares ou do encontro entre o artista e o cidadão ganham relevo com roteiros muito criativos, como em *Il caimano* (*O crocodilo*), filme de 2006.

Não há distinção de valor entre os temas escolhidos por Moretti. Seu espectador sempre é surpreendido, pois a personalidade dos filmes não condiz com uma estética que, embora bem composta, está aliada à conciliação. Um dos mais instigantes fatores das composições de Moretti que ultrapassa a tela para ser dividido com o espectador é o desconforto que pode ou não provocar reações de mudança ou superação, em várias esferas.

Em 2015, o filme mais recente de Moretti emocionou a Croisette em Cannes. *Mia madre*, primeiro filme que Moretti escreve, dirige, produz e não protagoniza como ator, foi aplaudido durante sete minutos. Na mesma edição do Festival, três diretores italianos pactuavam, ao menos para as fotos de divulgação, em favor do cinema italiano: além de Moretti, Paolo Sorrentino e Matteo Garrone estavam na disputa. A presença marcante dos italianos em tempos difíceis certamente recuperava, num país que dedica bons recursos ao cinema, boas lembranças de Moretti, que nasceu e sobreviveu como cineasta em tempos de dificuldades para um cinema que queria alcançar o sucesso internacional como *world cinema* e, ao mesmo tempo, desejava representar a Itália para os próprios italianos.

Quando analisamos toda a sua filmografia é fácil notar como o cinema de autor de Nanni Moretti expande-se satisfatoriamente na utilização do ponto de vista, mesmo que o

diretor não abandone uma postura cntestatória e, ao mesmo tempo, integrativa. Para Jean Gili (2001, p. 49), Moretti utilizou o cinema para entender, testemunhar, reagir e para se posicionar em plena crise dos sentimentos e das ideologias num país à deriva. O início e boa parte desse percurso trazem uma questão fundamental no ponto de vista dos filmes: além de escrever e dirigir, Moretti atua nos filmes como personagens, sujeitos que se interrogam e a cada filme parecem começar do zero para confrontar a inépcia com uma vontade de senso crítico - conflito transferido para o espectador. Em grande parte graças ao corpo presente do diretor, que não se poupa de utilizar-se de si mesmo. Assim, não somente a autoria se impõe, como também se torna inevitável a recriação de uma ideologia por meio das atitudes, dos gestos, das frases dos protagonistas que enchem a tela com Nanni Moretti como *alter ego* de si mesmo. Moretti parece ter sempre desejado uma posição incômoda.

Entendemos que Moretti desenvolve uma percepção de seu tempo e espaço sem sentimentalismos, criando uma medida de atualidade, que se afirma com as relações estabelecidas no seu próprio processo criativo, filme a filme. Assim, se distinguimos um parentesco temático e formal entre os dois primeiros longas, *Io sono un autarchico* (1976) e *Ecce bombo* (1978), entre *Caro diário* (1993) e *Aprile* (1998), entre o mesmo *Aprile* e *O crocodilo* (2006), entre *O quarto do filho* (2001) e *Mia madre* (2015), existem conexões mais estimulantes para além de setores da obra do diretor. O acerto de escolher categorias contemporâneas como os impasses da juventude no enfrentamento dos problemas de geração, o empenho político e as questões que envolvem as esquerdas se junta à busca pela instância narrativa ideal para cada conflito, para cada situação desarmônica, para a inadequação. Nesse sentido, o sujeito da enunciação nos filmes de Nanni Moretti tende a estar sempre em busca da ética.

A poética que passou a definir os filmes de Nanni Moretti na maturidade (especialmente após *Caro diário*) normalmente é vista como uma "visão do mundo e do cinema". Contudo, as interpretações que incluem uma pesada nota pessoal são frequentes no meio crítico. É comum ler definições como longo diário pessoal, memória ou autobiografia como classificação da obra do diretor italiano: o filme único, permanentemente inacabado com registros de memórias, impressões, intervenções oníricas, avanços e recuos no tempo, confissões de paixões e ódios, perfis de personagens que atravessam a vida. Moretti já declarou algumas vezes suas intenções autobiográficas nos filmes, reforçando os comentários que frequentemente classificam sua obra a partir desse teor. Assim, Michele Apicella (cujo sobrenome é o da mãe do cineasta) é protagonista de quase todos os primeiros longas e,

sempre interpretado por Moretti, ganha o status de *alter ego* e algumas atuações extravagantes, especialmente as que partem das teorias psicanalíticas.

No entanto, considerar a construção da filmografia do diretor como um longo diário de quatro décadas parece às vezes condicionar a obra à ideia de que os filmes podem reconstituir a história escandida pelos fatos de uma vida e, com isso, abre-se a possibilidade de uma interpretação que inclui uma "autobiografia da ficção" morettiana, além de um conjunto específico de símbolos superficiais (tidos como caracterizadores) da obra do cineasta contribuir para um mosaico que corre o risco de não servir para muita coisa. Assim, algumas marcas dos protagonistas dos filmes tornaram-se elementos recorrentes para a crítica: a intransigência moral e intelectual, a intolerância com modismos, o individualismo, a recusa de fazer parte de uma geração, o narcisismo, o apelo quase infantil à família. Algumas manias e gostos também entraram para o recorte que comumente cruza os dados de criador e criatura, como os doces (o creme de avelã e a torta austríaca de chocolate, os sapatos, a dança), bem como também se juntam ao perfil do qual o próprio Michele Apicella parece querer se livrar, ou ao menos superar. Com uma valorização indevida desses elementos, perde-se ou desconsidera-se boa parte do valor político-social que uma análise de cada filme pode trazer, individualmente, investigando as nuances para além da postura crítica autorreferente. Além disso, a dimensão da forma também deixa de ter a atenção devida, filme a filme.

Nossa pesquisa vem considerando o caráter autobiográfico no cinema de Moretti estudando as medidas de incorporação do discurso de si para uma reflexão sobre o sujeito e também sobre o cinema. A partir da unidade observada em alguns dos primeiros longas, graças à criação de um personagem com o mesmo nome, assumindo diversos perfis, ampliamos o foco de análise, verificamos que os resultados transcendem o "filme de si" e atingem efeitos habilidosos na exposição de uma aguda crítica sociopolítica por meio de uma estética profundamente conduzida pela ironia, em que a arte cinematográfica também é objeto de procedimentos que vão da celebração ao pastiche. Seguindo essa orientação, o diretor parece estabelecer uma coerência em sua obra, pois a condução dos enredos incide sobre a reavaliação dos princípios individuais e coletivos, de um grupo ou da sociedade.

Em razão da própria condução da pesquisa, em momentos anteriores tratamos de alguns conceitos elucidativos a respeito dos discursos de aspecto autobiográfico e da amplitude assumida em formas e conteúdos no cinema de Moretti. Em seguida, nos interessamos em mostrar as transcendências da subjetividade no projeto estético do diretor. Neste momento, vamos voltar a um ponto importante na construção dessa subjetividade por

meio de um expediente que poderia ser denominado “indireto livre subjetivo”, para estabelecer uma relação com o que postulou Pier Paolo Pasolini (2010) em ensaios dos anos de 1960.

Moretti manipula o ponto de vista na enunciação cinematográfica com os artifícios da primeira pessoa por meio da sua presença, mantendo os movimentos dispostos a retomar a câmera subjetiva indireta livre (especialmente a partir de *Caro diario*), incorporando marcas da contemporaneidade em seu cinema e imprimindo crítica sobre elas. Parece cumprir as exigências de novos movimentos e linguagens para consolidar uma leitura mais adequada ao tempo. Ao mostrar uma geração em processo de abandono, repensando-a ao lado de seus próprios modos de filmar, do seu cinema, do cinema italiano, o diretor exerce uma prática renovada disposta a refletir sobre a teoria, ou seja, ainda que não seja totalmente inovador, ajusta ética e estética. É possível dizer que a arte de Nanni Moretti é essencialmente política. Nesse momento, que culmina com a produção de *Caro diario* e *Aprile*, temos a relação mais estreita entre a obra de Moretti com as considerações pasolinianas que levam em conta o ponto de vista na narrativa cinematográfica.

Pier Paolo Pasolini estabeleceu uma leitura original para o cinema moderno, graças a formulações sobre as marcas autorais no cinema. Em 1965, Pasolini apresentou pela primeira vez as ideias do ensaio Cinema di poesia, na Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. No mesmo ano, quando Marco Bellocchio estreia na direção com o filme *I pugni in tasca*, Pasolini escreve ao diretor e retoma algumas considerações que havia elaborado no famoso texto que seria publicado em *Empirismo eretico*, em 1972. Segundo Pasolini, assim como na poesia e na prosa, cujas nuances do uso da língua são claras para o leitor, o espectador pode notar aspectos formais determinantes para um cinema de poesia ou de prosa, assim como pode visualizar a utilização de um estilo de filmar com a presença de um discurso indireto livre, na medida em que este é possível no cinema, melhor nomeado por subjetiva indireta livre, o que, na prática, são os movimentos e enquadramentos. Se o protagonista do filme é o estilo (PASOLINI, 2010, p. 178), marcado pelo uso da câmera subjetiva indireta livre, capaz de superar tanto o caráter objetivo quanto o subjetivo, vemos cinema de poesia e, quando uma história começa a se contar pelo seu conteúdo, predomina no filme a condição de cinema de prosa.

A câmera subjetiva indireta livre é uma marca autoral no cinema. Pasolini considerava a imersão do autor no personagem e na adoção da psicologia e da língua deste no discurso (PASOLINI, 2010, p. 179). Portanto, o cinema de poesia é bastante adequado para

personagens problemáticos, isto é, o cineasta pode mostrar situações mais perturbadoras, explorando o estilo, servindo-se de um ponto de vista. Essa utilização propicia uma sutileza no discurso, que pode ser tomado quase inteiramente pela perspectiva do personagem, graças à subjetiva indireta livre, mas estará sempre submetido ao comando do diretor.

Uma análise preliminar poderia considerar os protagonistas de Moretti como variações da subjetiva indireta livre, e a câmera nos permitiria visualizar, de modo geral, o personagem em situação, "narrado" e servindo-se da palavra. Nesse sentido, em parâmetros literários correspondentes, teríamos um discurso em terceira pessoa, com sábia utilização do discurso indireto livre pelo narrador onisciente intruso. No modo pasoliniano, a câmera subjetiva indireta livre nos fala indiretamente por meio de um álibi narrativo em primeira pessoa e, portanto, poderíamos dizer que a linguagem adaptada para um monólogo interior é a linguagem em "primeira pessoa" que vê o mundo segundo uma inspiração irracionalista (PASOLINI, 2010, p. 187).

No limite, as considerações de Pasolini sobre o plano sequência são claramente referidas ou relidas no fragmento que encerra a primeira parte de *Caro diario*, de Moretti. No pequeno ensaio *Osservazioni sul piano sequenza*, Pasolini trata de elementos da linguagem cinematográfica determinantes para pensarmos nas categorias de tempo, duração, espaço e, sobretudo, na forma de subjetiva indireta livre que, por sua vez, é o limite realista máximo, pois a realidade é vista a partir de um só ângulo visual, ou seja, do ângulo de um sujeito (PASOLINI, 2010, p. 240). Seria possível dizer que o plano sequência chega a reproduzir uma visão mais subjetiva que a câmera subjetiva indireta livre, assim como podemos considerar que ambos os recursos da linguagem audiovisual chegam muito perto de uma "escrita de si", na primeira ou terceira pessoa. A montagem, que diferencia o olhar do cineasta, corta e reorganiza, oferecendo novo sentido à narrativa. Tais procedimentos são visíveis nos filmes morettianos dos anos de 1990, como se cumprissem uma etapa significativa na expressão do ponto de vista.

Se existe algo que percorre a obra de Nanni Moretti, desde *Io sono un autarchico*, é uma instância moral disposta à obstinação. Em todos os filmes, o ponto de vista fundamental é indignado e incrédulo. O sentimento de inadequação é uma constante, por vezes dilacerado pela aflição, pela irritação e pelo egocentrismo, porém é dessa forma que se mantém ainda mais provocativo, na tentativa de colocar em discussão um sofrimento comum, uma aflição compartilhada, mesmo que a exposição dos defeitos seja a forma de discussão dos efeitos do

presente. O que importa reter é a impossibilidade de considerar em separado o poder estético de dizer e o poder político de agir em nossos tempos.

Um cinema do outro: o ponto de vista feminino

Moretti parece ter desejado imprimir uma certa intimidade nos filmes a partir da escolha dos nomes dos protagonistas. Michele Apicella, conforme mencionamos, é o nome de cinco protagonistas nos seis primeiros longas. Em *Caro diário* e *Aprile* Nanni Moretti passa a ser o nome do personagem central. Giovanni (primeiro nome de Moretti) é o protagonista em *O quarto do filho*, também interpretado pelo diretor. Em *O crocodilo* observamos um distanciamento momentâneo dos elos identitários, pois cinenasta interpreta um ator chamado Nanni Moretti que atua em cenas importantes no "filme dentro do filme" como Silvio Berlusconi. Em *Habemus papam* (2011) o personagem interpretado pelo diretor se desloca do protagonismo central, assumido por Michel Picoli como Papa, enquanto Moretti torna-se o psicanalista Prof. Brezzi. Giovanni retorna como nome de personagem interpretado por Moretti em *Mia madre* (2015), filme em que a protagonista é a irmã de Giovanni, Margherita, papel de Margherita Buy.

Das ligações temáticas que mais nos interessam, vale aqui o recorte que destaca *O quarto do filho* e *Mia madre*. Ambos os personagens interpretados por Moretti nos filmes são homens incapazes de ajudarem-se a si próprios e de afrontar o luto, seja pela morte repentina de um filho, no primeiro caso, e de uma mãe idosa, no segundo. Em *O quarto do filho*, os membros da família se fecham em si mesmos ou se desencontram, sem vontade de se socorrerem. Giovanni Sermonti (Nanni Moretti), permanece cheio de culpa e renuncia à profissão de psicanalista, enquanto a esposa Paola (Laura Morante) se desespera e a filha Irene (Jasmine Trinca) se vê sozinha. Quando uma moça desconhecida aparece nas suas vidas, relatando que havia conhecido Andrea, o rapaz morto repentinamente, um elo importante se refaz na família para recomeçar, depois do luto.

De qualquer modo, ao filmar a história de uma família que tenta se reconstruir na ausência definitiva de um de seus membros, Moretti pensa em um personagem masculino bem distante do sujeito auto-suficiente e narcísico dos filmes anteriores, que divide o protagonismo (e também o luto, o sofrimento, a angústia e a esperança) com duas personagens femininas. A estrutura do filme também se distingue do caráter episódico e metalinguístico de *Caro diario* e *Aprile*, tomando a forma de uma narração mais tradicional,

seguindo uma dramaturgia mais clássica, com dois importantes *turning points* dividindo o filme em três atos.

Em entrevista a Augusto Seabra (2015) para a imprensa portuguesa, Moretti afirmou que *O quarto do filho* e *Mia madre* surgiram de modos muito diferentes. O primeiro filme nasceu do "medo de todos os pais", enquanto o segundo veio da experiência autobiográfica, a morte de Agata Apicella em 2010. Nos dois filmes existe luto, porém inseridos a partir de significados opostos e singulares desempenhos nas tramas. Assim, em *O quarto do filho* a morte potencializa seu efeito de coisa inatural quando acontece repentinamente na trama, enquanto *Mia madre* intensifica a angústia da perda de uma mãe, fenômeno que segue a ordem mais natural das coisas humanas. Enquanto aqui os filhos e também o espectador vão aos poucos tomando consciência da morte, em *O quarto do filho* todos são pegos de surpresa.

Em *Mia madre,* o ponto de partida de Moretti é a protagonista feminina – o diretor declarou em entrevistas que desde que idealizou o roteiro, pensou numa mulher para o personagem central. A história se torna mais interessante contada no feminino, pois é possível supor um distanciamento de Moretti e maior lucidez. Além disso, são três mulheres envolvidas na trama: a protagonista, sua mãe e sua filha, três gerações femininas cujas ações estão mais em evidência que a presença do diretor em cena. Isso passa a ter importância ao longo do filme quando nos lembramos da segurança quase inexistente nos sentimentos e atitudes de Margherita em relação à mãe e da reviravolta desse quadro emocional, à medida da aproximação da morte e, sobretudo, após o falecimento da mãe. Enquanto isso, como a nos oferecer mais elementos para nossa percepção do processo atravessado por Margherita, a montagem recorre a cenas que reconstroem a vida da mãe Ada (interpretada por Giulia Lazzarini) e sua impecável carreira de professora de latim, capaz de ajudar a neta nas dificuldades escolares. Assim, a relação entre as três mulheres se fortalece indiretamente, enquanto Ada vive seus últimos momentos de vida, Margherita atravessa uma crise existencial e Livia (Beatrice Mancini) cresce, conquistando a sua autonomia, como podemos ver na cena em que Margherita supervisona as manobras da filha sobre uma Vespa.

Margherita é uma diretora de cinema bastante exigente, está em plena filmagem, às voltas com o ator ítalo-americano Barry Huggins (interpretado por John Turturro) que protagoniza seu novo filme. A vida privada da diretora está dilacerada pela doença da mãe, que está hospitalizada e pelo fim de uma relação amorosa. Margherita adia decisões, porque sempre prefere protelar as ações mais efetivas, o que frequentemente provoca seu desespero, como no episódio em que sua casa inunda e ela se vê em fuga para a casa da mãe, onde,

sozinha, recupera algumas memórias; porém se desespera diante da visita de um funcionário, por não saber onde a mãe guarda um boleto. Numa cena emblemática, Margherita está em frente ao cinema Capranichetta, nas proximidades de Montecitorio, em Roma e, em meio a um delírio, ela vê na fila da sessão algumas pessoas próximas, que obviamente não estariam ali naquele momento, como o irmão e a mãe. O irmão Giovanni sai da fila e desafia a diretora, enquanto caminha atrás dela, falando por cima de seus ombros, dizendo para fazer alguma coisa de novo, diferente, para romper pelo menos com um dos duzentos esquemas a que ela se submete.

As situações expostas nas cenas descritas acima têm respostas nas atitudes de Margherita ao longo do filme, porém reverberam como explicações de momentos-chave na filmografia de Nanni Moretti. Isso acontece não apenas pela coincidência de ocupações da protagonista de *Mia madre* e do diretor romano. Seja no protagonismo de seus filmes ou não, o investimento emotivo é alto, e os conteúdos são muito pessoais. Mesmo que a experiência não seja estritamente autobiográfica, como em *Habemus Papam*, o sentimento autobiográfico é forte, potencializado no sentimento de inadequação do protagonista, um Papa recém eleito que não se sente à vontade para assumir suas funções. O desconforto do Papa é o desconforto de Moretti, assim como o olhar de Margherita se torna mais uma lente para o diretor reter o que deseja para se comunicar com cada indivíduo como espectador de seu filme mais feminino.

Dessa forma, vemos Margherita dirigir seu filme sobre a classe operária em confronto com o proprietário da empresa. A diretora deseja muito oferecer sua contribuição para entender um mal-estar social, representando a crise e o desemprego num filme de denúncia, mas as filmagens parecem não estarem no caminho ideal. Margherita insiste no tema, exige do elenco e especialmente não se entende com quase toda a equipe, enquanto precisa lidar com as perdas e sua própria inadequação, ou seja, precisa gerenciar o desastre. Nesse sentido, a alternância entre comédia e drama, que pulveriza o sentimento de tragédia, é seguida à risca pela forma, enquanto a personagem se reinventa com ajuda do seu autoconhecimento e, mais que necessário, da avaliação da ajuda alheia e da aquisição da coragem necessária para assumir o controle - das próprias perdas.

Há duas cenas chave para entender as escolhas de Moretti para pontos de vista neste filme. A primeira é a que se passa na porta do histórico cinema de Roma, numa referência explícita ao cinema que está morrendo, o cinema de bairro, e aos filmes que não se fazem mais, como *Asas do desejo*, de Win Wenders, referenciado na programação fixada na entrada.

Margherita caminha ao longo da enorme fila de espectadores, vê e cumprimenta as pessoas que importam em sua vida e, na visão ou delírio instigante, o irmão Giovanni sussurra que ela deve fazer algo diferente. Embora Moretti tenha insistido em afirmar que *Mia madre* não deve ser visto como sua confissão pessoal, posto que é constituído de diversas escolhas, performances, quadros que configuram algo diferente da vida real, não se pode evitar de ouvir o sussurro de Giovanni como uma recomendação para o próprio Moretti, ou até dele para si mesmo... Contudo, avaliar a medida da autobiografia numa obra como *Mia madre* pode ser menos produtivo do que observar a abordagem pessoal em relação à história.

Com um estilo aparentemente simples (as câmaras fixas, os diálogos mordazes, as sequências de montagem a deixar entrar o ar nos espaços familiares dos quartos, dos estúdios, dos carros), Moretti trabalha a profundidade de campo que é uma profundidade moral de habitação dos espaços de amizade familiar e profissional. E por isso, profundidade de quarto, de casa, de sala, etc. Aqui a profundidade de campo verte-se em profundidade de olhar, o semblante aparentemente triste e desamparado de Margherita, que se esforça para resolver todos os embates que se colocam diante dela: a direção do filme (que, acompanhando a estética morettiana, é "um filme dentro do filme") e seus percalços, o fim da existência de sua mãe e as questões sobre o que resta de uma vida, a convivência em família. Para acompanhar esses embates, a montagem do filme mistura *flashbacks* e cenas do presente da protagonista, assim como delírio e realidade, sem avisos para o espectador, que deve recompor as imagens e avaliar uma atitude da protagonista que se completa com a cena final, entrecortada pela lembrança de uma das últimas conversas entre Margherita e a mãe – no diálogo, Margherita pergunta sobre o que a mãe está pensando, e esta responde: "no amanhã". O corte traz de volta Margherita no escritório da mãe, em primeiro plano, visivelmente emocionada, como se finalmente conseguisse esclarecer o que lhe atormentava desde uma outra visita ao mesmo escritório, quando a mãe ainda estava viva, e a protagonista ainda se questionava sobre o que resta de uma existência. A resposta está na cena anterior ao final, quando Margherita e Giovanni, velando a mãe, recebem seus ex-alunos e conversam sobre o que a professora havia deixado neles: o sentimento de que eram importantes, porque importavam para ela, a grandiosidade de ter ensinado sobre a vida, de ter deixado algo ainda maior dentro de si.

Na parte final do filme, há, portanto, uma intensificação nas elipses, idas e vindas na narrativa, soluções de montagem, a partir de quando Margherita e Giovanni sabem primeiro do agravamento do estado de saúde da mãe e, depois, da morte dela. Nada é explicado, apenas apresentando os sentimentos dos irmãos. O espectador é obrigado a refazer conexões entre o

que a montagem lhe apresenta, pois não há nenhum comentário *over* que explique os acontecimentos. O trabalho é todo do espectador e, embora esse procedimento tenha sido ignorantemente criticado recentemente por um cineasta brasileiro, consideramos que a maior generosidade que o diretor pode exercer é estimular a capacidade de se decodificar a linguagem fílmica, o estilo, a montagem. Num passo seguinte, o interesse está no estímulo e na crença na fantasia do espectador. Nesse sentido, o aprendizado da protagonista no filme desenvolve um elo importante conosco. O olhar da tolerância para o presente e para o futuro, o olhar que Margherita adquire no último quadro, transformado pela mudança de semblante e do qual não transparece a serenidade, pode ser melhor que maturidade, pois é o que se pode exercitar quando o temperamento, os sentimentos e as convulsões de raiva e de dúvidas não permitem mudanças bruscas, nem tampouco a serenidade.

REFERÊNCIAS:

BONDANELLA, Peter. Italian cinema. In: BARANSKI, Z. G. e WEST, R. J. *The Cambridge companion to modern italian culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 215-242.

BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. Vol. 2: Dal 1945 ai nostri giorni. Bari: Laterza, 2004.

FABRIS, Mariarosaria. O cinema italiano contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, p. 91-106.

GILI, Jean. A. *Nanni Moretti*. Roma: Gremese, 2006.

MAZIERSKA, Ewa. e RASCAROLI, Laura. *Il cinema di Nanni Moretti: sogni e diari*. Roma: Gremese, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 3. ed. Milano: Garzanti, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio. In: BELLOCCHIO, Marco. *I pugni in tasca*. Milano: Garzanti, 1967.

SEABRA, Augusto M. Como mudança radical acho que não; como maior serenidade também não; como maior tolerância, acho que sim. Entrevista com Nanni Moretti. *Público.* 13 nov 2015. Disponível em: https://www.publico.pt/2015/11/13/culturaipsilon/entrevista/este-e-o-meu-filme-1713810. Acesso em: 21 set. 2019.

O impressionismo literário de Clarice Lispector: *O lustre* (1946)

SANTOS JÚNIOR, Moisés Gonçalves. (UNESP – FCL/Assis)

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo.
(Adélia Prado, "Impressionista", In: *Bagagem*, 1976)

O apelo sensorial dos versos de Adélia Prado que introduzem o ensaio[1] ora proposto contribui para (re)pensarmos brevemente o romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector, como uma obra literária que congrega em sua tessitura narrativa, seja por meio dos temas, da linguagem empregada ou pelas categorias narrativas mais expressivas, como narrador e personagem protagonista, a forte ressonância de uma estética impressionista nas veredas de sua prosa romanesca. O impressionismo literário de Clarice, neste segundo romance, está de tal forma imbricado a toda a estrutura e sentido do texto que seria redutivo e incongruente demais denominá-lo impressionista apenas pelo valor plástico que algumas passagens descritivas de cenários tentam fixar, à maneira de Monet e seus seguidores (pela pintura), ou de uma fotografia, o instante fugidio, evanescente. A estética impressionista n'*O lustre* transcende o mero registro pictórico por meio das letras para se constituir numa característica indissociável aos demais "pilares" que sustentam a narrativa da protagonista feminina Virgínia.

Antes, contudo, de debruçarmos um olhar para esta estética vanguardista na narrativa de Lispector, buscando identificar e comprovar como o impressionismo literário se manifesta nesse romance, é mister acrescentar algumas informações a respeito desse livro, como a crítica o recebeu, à época de seu lançamento, e como esta obra vem sendo, ao longo dos anos, principalmente pelo trabalho nas universidades, resgatada e ressignificada dentro do projeto estético literário da escritora brasileira.

[1] A primeira versão deste texto foi publicada em 2017, no livro *Impressionismo e Literatura*, coletânea de ensaios organizada pelo professor Franco Baptista Sandanello e lançada pela editora da UFMA. Procurei revisitar o mesmo ensaio, reescrevendo-o na tentativa de agregar ao mesmo as novas descobertas da pesquisa de doutorado.

Quando *O lustre* foi publicado, em 1946, Clarice Lispector encontrava-se morando fora do país, acompanhando o marido diplomata, Maury Gurgel Valente, mais precisamente na Itália, onde em novembro do ano de 1944, na cidade de Nápoles, terminara as últimas "pinceladas" do referido romance. A crítica brasileira recebeu com estranhamento e silêncio o segundo romance de Clarice, contrariando às próprias expectativas, uma vez que, com o sucesso da estreia de *Perto do coração selvagem* (1944), aguardavam uma nova obra que mantivesse o mesmo naipe de transgressão que a primeira continha, e embora os leitores o tenham recebido com ânimo, a crítica da época acolheu a narrativa com pouco (ou quase nenhum) fôlego.

Clarice, no Velho Mundo, escrevia atônita cartas às irmãs, questionando, inquieta, o silêncio da crítica em torno de seu livro. Numa carta de 08 de maio de 1946, para as irmãs, reclama a ausência dos ferrenhos comentários críticos de Álvaro Lins e do silêncio de Antonio Candido:

> [...] Recebi uma carta de Fernando Sabino, de Nova York, ele diz que não compreende o silêncio em torno do livro. Também não compreendo, porque acho que um crítico que elogiou um primeiro livro de um autor, tem quase por obrigação anotar pelo menos o segundo, destruindo-o ou aceitando. [...] Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Candido. Ele escreveu? Em todo o caso, já passei por cima da crítica de Álvaro Lins, embora leve a sério. (LISPECTOR *apud* BORELI, 1981, p. 115).

A falta de comentários imediatos em torno dessa segunda obra de Clarice causa certa incompreensão, já que *Perto do coração selvagem* havia sido reconhecido pelos críticos por sua grandeza e inovação, e *O lustre* progredia algumas características semelhantes ao romance inaugural. Benedito Nunes, na obra ensaística *O drama da linguagem* (1995), em que realiza uma análise de cunho filosófico-existencial sobre a produção ficcional de Lispector, aproxima *Perto do coração selvagem* (1944) e *O lustre* (1946), pois ao destacar a relação da personagem protagonista Virgínia com as demais personagens da trama, afirma esta ser um desdobramento de Joana, protagonista do romance inicial da escritora, uma vez que ambas nutrem "[...] um relacionamento conflitivo que as opõe às outras figuras dos respectivos romances". (NUNES, 1995, p. 28). No entanto, Cláudia Nina (2003) credita o pouco interesse n'*O lustre* à diferença estilística deste para com o livro de 1944. Sua visada interpretativa nos ilumina para o fato de que o segundo romance lispectoriano está longe de refletir o dinamismo e o uso alternado da perspectiva narrativa que o primeiro alcançou com maestria. Ao se questionar porque a autora mudaria consideravelmente seu estilo de um romance para outro,

numa abordagem literária diversa da anterior, encontra no exílio de Clarice Lispector uma possível resposta para essa intrigante e recente trajetória nas letras, bem como a "justificativa" da mudez da crítica.

> Quando *O lustre* acabou de ser escrito, Clarice Lispector estava no exílio, morando na Europa em período de guerra, e sua vida tinha se alterado consideravelmente desde *Perto do coração selvagem*. Dois momentos diferentes e dois livros distintos que jamais poderiam ser estudados em um mesmo grupo de textos.
> Naquele instante, Clarice estava, pela primeira vez, fazendo um livro seu "cruzar o oceano", ficando depois à espera de alguma resposta da crítica. No entanto, as reações dos *experts* levariam algum tempo para retornar à autora; a primeira resposta das editoras foi o silêncio ou, quando pior, uma áspera recusa. Clarice Lispector ainda esperaria alguns anos antes de ter seu livro publicado. Além da literatura, a autora dera início a uma intensa correspondência com seus amigos brasileiros, a maioria deles também escritores, entre eles Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Lúcio Cardoso e Fernando Sabino. *O lustre* ficou pronto em meio a esse processo de intercâmbio de palavras à distância e, paradoxalmente, de extremo silêncio em sua vida cotidiana, devido a uma difícil adaptação em Nápoles naqueles sombrios anos de guerra [...] (NINA, 2003, p. 71-72).

Alceu Amoroso Lima (*apud* LISPECTOR, 1946, s/p), na orelha da primeira edição, é categórico ao descrever o romance como denso e sombrio, uma obra onde imperam a ausência de luz e as sombras, colocando Clarice numa "[...] trágica solidão em nossas letras modernas". A crítica tardou, mas acabou chegando, e negativamente, firmando as palavras de Lima como um presságio. Álvaro Lins, que já havia escrito sobre *Perto do coração selvagem*, volta a se pronunciar criticando a autora, afirmando taxativamente que o segundo romance seria uma continuação do primeiro, destacando, assim, as mesmas qualidades e defeitos do livro anterior, pautando-se que um romance não se constrói apenas por meio de uma única personagem: "[...] romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo, ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção". (LINS, 1963, p. 161).

Embora Lins não tenha visto com bons olhos *O lustre*, posto que sua crítica do momento norteava-se ainda no modelo tradicional de romance, é um dos primeiros estudiosos a identificar que a escrita de Lispector caminhava por trilhas ainda pouco exploradas da nossa literatura. A falta, a ausência, a incompletude e o fragmentário, sejam da linguagem ou das personagens, são pontuados por Álvaro Lins como dissonâncias dentro do universo romanesco, contudo serão essas características, somadas a outras, que edificarão todo o

projeto literário de Clarice Lispector e a inscreverão na literatura brasileira moderna de expressão introspectiva.

O ensaio de Gilda de Mello e Souza, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 14 de julho de 1946, atribuiu mais qualidades a *O lustre* que a *Perto do coração selvagem*, creditando, por exemplo, uma ambição inovadora da escritora no processo criativo, contudo não deixou de acrescentar o fato de que o livro não obedece ao gênero a que está filiado, afirmando ser este uma "prosa poética" (uso extensivo de metáforas e descrições insólitas, somados aos jogos sinestésicos e sugestivos) e um "romance simbólico" (através do qual afirma que a autora cria uma espécie de mito, o "mito do nosso tempo"), onde a artista faz empréstimos de outros gêneros literários. Embora a estudiosa posicione-se ao lado da crítica negativa ao romance, compara-o aos livros de Franz Kafka e do brasileiro Anibal Machado, no sentido de que nesses também "[...] a história não existe apenas no seu interesse imediato, mas compõe-se de um conjunto de sinais que devemos descobrir a equivalência". (SOUZA, 1989, p. 170). A passagem crítica reproduzida abaixo registra a temática da obra pelo viés da ensaísta, bem como o posicionamento desta em relação à escrita inovadora de Lispector. Atente-se para lucidez da estudiosa nas palavras finais desse trecho, convergindo sobremaneira para um dos traços impressionistas no discurso d'*O lustre*.

> *O Lustre* é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca – do sentido da vida, da perfeição do ser – os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de "ultrapassar o mundo do possível", etc. Para desenvolvê-lo, a Sra. Clarice Lispector quase nunca usa a ação, mas sim a psicologia em análise. [...] E se por um lado a grande originalidade da sra. Clarice Lispector deriva da visão que nos dá do mundo através da criação de um mito [...] por outro vem da descoberta de um estilo extraordinariamente pessoal e rico com que pretende traduzir a **complexidade psicológica e fixar o imponderável**. (SOUZA, 1989, p. 171, grifo nosso).

Os poucos comentários positivos acerca d'*O lustre* vêm de Oswald de Andrade (*apud* SANTOS, 2008), que, num artigo publicado em 26 de fevereiro de 1946, no *Correio da Manhã*, mostra-se indignado com a crítica negativa em torno desse livro "aterrorizante" de Lispector, acusando os estudiosos críticos de despreparo para compreender a grandiosidade da obra. Sérgio Milliet (1946, p. 41) também tece considerações favoráveis sobre o estilo clariciano em seu segundo romance, destacando os temas e a estilística empregados pela autora: "Romance de uma envolvente tristeza é, no entanto, esse livro uma obra de amor, [...] de plenitude emocional admirável. E servida por um estilo de exuberantes imagens, em que a

volúpia da palavra [...] se expande numa permanente [...] sinfonia". Para Lúcio Cardoso, conselheiro e amigo de Clarice Lispector, *O lustre* é uma obra-prima, como revelou na carta à escritora: "[...] por falar em *O Lustre*, continuo achando-o uma autêntica obra-prima. Que grande livro, que personalidade, que escritora!". (CARDOSO *apud* MONTERO, 2002, p. 133).

Acredita-se que esse comportamento da crítica da época deva-se, consoante as afirmações de Santos (2008), ao fato de que o romance escrito por Clarice Lispector não correspondesse à fórmula dos romances regionalistas e de pendor social da década de 30 e 40, aproximando-se mais dos romances intimistas e das experiências modernas de escritura na Europa, embora os críticos tivessem algumas ferramentas necessárias para atribuir juízo de valor ao seu romance.

> Assim, revela-se um paradoxo: a interpretação crítica acerca do romance de Clarice não estava errada, tendo-se em mente o horizonte de expectativa daquele momento histórico-social específico. Os críticos dos anos 40 certamente perceberam elementos pertinentes ao romance clariciano, porém, julgaram tais aspectos tendo em mente um modelo de romance, o realista. Contudo, uma postura como essa pode marcar a obra de modo negativo, principalmente quando não se considera que *o "realismo" de Clarice se entrecruza com o recurso da introspecção, escapando, assim, à tradição* (SANTOS, 2008, p. 37, grifo nosso).

A partir da década de 60, foram poucos os leitores críticos que, evitando classificações rígidas de gênero, buscaram compreender as inovações presentes *n'O lustre*, valorizando, assim, a linguagem, as técnicas e a estrutura híbrida e múltipla dessa obra. No artigo "Uma voz", publicado no "Suplemento Literário" do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1960, o crítico literário Wilson Martins aproxima *O lustre* de Lispector do romance inglês *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, recorrendo, como outros pesquisadores, à perigosa crítica de influências; para Martins, ambas as obras espraiam imprecisões do real e alargam-se no aprofundamento psicológico.

Na década de 80, Márcia Lígia Guidin (1989) quebra novamente o silêncio sobre esse romance lispectoriano, analisando a obra em sua dissertação de mestrado pela Universidade de São Paulo (USP), com o título *A estrela e o abismo*: um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector, elegendo *O lustre* como o livro que melhor aborda os dois temas em questão, além de sinalizar a instigante ligação entre morte e erotização na associação corpo/falecimento, ilustrada na relação de Virgínia e Vicente. Com *Clarice Lispector*: a paixão segundo C.L., Berta Waldman (1992, p. 51) expõe um pequeno e

intrigante comentário sobre a protagonista Virgínia: "A leveza, a intocabilidade, os pequenos anseios, a cólera, a distração, as pequenas iluminações, a distância com relação à realidade mais ampla, fazem dela um ser sem chão, sem raízes". Em 1995, Ana Cristina Chiara, apresentando a obra em sua oitava edição, aponta a existência de um cruel realismo nesse romance, diverso do realismo do XIX, um realismo (ou impressionismo?) capaz de instigar no leitor às mesmas sensações da personagem feminina.

Nos anos 2000, destaca-se o trabalho de Galvanda Queiroz Galvão (2000), cuja dissertação de mestrado *Clarice Lispector*: linguagem, estilhaço sobre a paisagem – O Lustre, defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, realiza um estudo que se concentra nas relações espaço-temporais responsáveis pela construção das personagens e objetos, bem como a linguagem e o estilo clariciano (que ela identifica, como Gilda de Mello e Souza, de barroco) recorrente nesse romance. Ainda em 2000, o grande pesquisador português Carlos Mendes de Souza, com *Clarice Lispector*: figuras da escrita, considerado um dos estudos mais basilares sobre a escritora, além de enaltecer as qualidades do livro e atribuir um caráter de "desterritorialização" à Virgínia, destaca a importância do espaço para a narrativa. A "atmosfera brumosa" e o aspecto noturno do romance também são evidenciados pelo estudioso como traço fulcral da escritura lispectoriana, enaltecendo nesse texto um diálogo com outras artes, sobretudo o desenho.

Os últimos trabalhos de fôlego que se dedicaram em torno d'*O lustre*, afora pesquisas que tecem rápidos comentários acerca da obra, são as dissertações de mestrado: *Entre o porão e o lustre*: a relação personagem e espaço no romance *O lustre*, de Clarice Lispector, defendida por Joelice Barbosa dos Santos (2008) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), onde defende que o espaço ganha destaque no processo de construção da personagem feminina Virgínia, e *Condição humana e máscaras da contradição*: um estudo das relações de amor em *O lustre*, de Clarice Lispector, em que a pesquisadora da Universidade Federal Fluminense Thalita Martins Nogueira (2012) identifica, nas personagens desse romance, relações emocionais castradoras típicas do sujeito contemporâneo, que se vê pertencente a lugar nenhum no mundo. Com o título *Silêncio, sensações e segredos*: o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector, o pesquisador da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis), Moisés Gonçalves dos Santos Júnior (2015), defende em sua dissertação que as duas categorias narrativas referidas acima são os eixos fundamentais na estruturação do segundo romance de Clarice Lispector, ressaltando como a construção desse narrador

onisciente seletivo múltiplo e da personagem feminina Virgínia transgridem com a prosa até então produzida em terras brasileira, atribuindo à obra um valor e estilo vanguardista. Um balanço geral da fortuna crítica desse livro não deixa dúvidas:

> Junto ao romance *A cidade sitiada*, *O lustre* é uma das obras menos conhecidas de Clarice e também um dos menos comentados. Também não recebeu muitas traduções. À época em que foi publicado, as resenhas não foram abundantes; até hoje ainda há uma nítida preferência de leitores e críticos por outros textos da autora (NINA, 2003, p. 70).

O lustre vislumbra o mundo interior de Virgínia e a sua constante busca de um espaço físico e psicológico para viver. A ação se desenrola inicialmente no campo, em que retrata a infância da protagonista em uma propriedade retirada, a Granja Quieta, e depois se desdobra, num lapso temporal sem explicações, na cidade grande, onde a personagem é um ser adulto e solitário, (sobre)vivendo às agruras de relações interpessoais infrutíferas e à dolorosa alteridade, o embate com o outro na busca do seu ser . Consoante Afrânio Coutinho (2004, p. 537), "Virgínia ocupa o vértice do triângulo dos personagens, os irmãos Daniel, Virgínia e Esmeralda. [...] a vida em Granja Alta tem o feitio de um passado recortado. As criaturas assemelham-se a retratos que desbotassem dentro das suas molduras. A linguagem absorve a melancólica imobilidade". N'*O lustre* o enredo é secundário, pois o narrador em terceira pessoa deseja revelar o mais recôndito da alma misteriosa de Virgínia, e para tanto, utilizará a descrição de sensações, pensamentos e clarividências que modelam a protagonista como um ser extremamente complexo e multifacetado, que está em mutação a todo o momento, tornando-se um enigma para o narrador e para si mesma.

Virgínia é caracterizada pelo narrador onisciente como "fluida", quieta, vaga, desmemoriada. Seus poucos traços físicos – pequena, magra e frágil – reforçam a ideia de um ser errante, em precária construção de identidade, sobressaltado a todo o momento por sensações inexprimíveis. Inconsistente e indefinida, Virgínia é compreendida por Cláudia Nina (2003, p. 73) como um indivíduo "sem estofo", e "Sendo tão fluida, ela não consegue encontrar nenhum lugar sólido onde ancorar-se e nenhum destino que lhe pertença de fato". Estrangeira em terra (des)conhecida, sua jornada é um processo silencioso e solitário de descobrimento do mundo e de si mesma, uma dolorosa aprendizagem ou demanda interior e existencial repleta de apatia, cansaço, náusea, sintomas de um quase sabor da morte experimentado e levado às últimas consequências como fardo irremediável.

> Como num caleidoscópio, as imagens (impressões do mundo, sensações, pensamentos) atravessam a personagem num ritmo alucinante e feérico. Levada ao limite da vertigem, ela tem constantes "desmaios" durante o livro, o que remete ao seu desejo de adesão à "substância das coisas", resistente à palavra e à compreensão. Numa atração irresistível, embora amedrontadora para a morte (de que os desmaios constituem uma versão), a protagonista experimenta, desde a primeira cena do romance em que, junto com o irmão, vê o chapéu de um suposto afogado descendo o rio, o apelo do retorno ao indiferenciado. A própria fluidez da água, imagem fundadora da personagem e do livro, reitera a indefinição dos contornos que marca o universo representado na narrativa. (TEIXEIRA, 2012, p. 72-73).

A imagem-título do romance, o lustre, embora apareça somente duas vezes na narrativa (uma no começo e outra no final), é emblemática e ambivalente para os estudiosos, que vêm nela o símbolo-chave de compreensão da personagem Virgínia e da obra como um todo. Marçal (2009, p. 26) vê no lustre a imagem sonhadora que se liga à intimidade e ambivalência da protagonista: "[...] por um lado, incandescente, dado à alegria, a espargir-se, fragmentar-se, diluir-se nas coisas, por outro, recluso, pendente ao congelamento, à frieza, à solidão, ao vazio, ao abismo da profundeza". Identificando o lustre como uma "personagem" calada, Nina (2003, p. 80) confere ao objeto uma "função" até então nunca deslumbrada pela crítica:

> [...] preso ao teto da mansão, funciona como se fosse a lente de uma câmera, rodando um filme sombrio (uma espécie de "focalizador" dentro da história). Parece capturar os mínimos e mudos movimentos das personagens, derramando sobre eles pálidos reflexos de luz e sombra. [...] o lustre é o emblema da velha e enigmática casa. Simbolicamente, representa a ideia do passado e de todas as histórias – e segredos – possíveis e nele contidos. Como o farol no romance de Woolf, o lustre na sala de jantar do casarão, como salienta Earl Fitz, "funciona como um *motif* estrutural que amarra os laços dos temas e conflitos centrais de todo o romance".

Imóvel em sua existência de gelo, o lustre também simplifica, para Nogueira (2012, p. 80), "a perda da 'coisa indizível' e, por extensão, o 'fracasso' da narrativa que a persegue [Virgínia]", configurando-se metáfora do inenarrável, posto que objeto permanente deste romance (ou antirromance?). Romance ou não, o que interessa salientar brevemente aqui é que N'*O lustre* estão presentes alguns padrões canônicos do gênero romanesco tradicional, como enredo, história cronológica, espaço delimitado, personagens e perspectiva dominante (NINA, 2003). É como se Clarice se utilizasse paradoxalmente da estrutura de um romance usual para tentar subvertê-la em outra espécie narrativa, que se apresenta, deste modo, como

um “novo” romance, seja pelo discurso narrativo desconcertante, seja pela construção diferenciada das personagens.

Forjando-se a partir da forma, onde cronologia e fragmentação oscilam numa poderosa e sufocante estilística sinestésica, o conteúdo d’*O lustre*, a melancólica e vazia vida de Virgínia em Granja Quieta e na cidade grande, é a concretização de uma linguagem que se contrai ininterruptamente na tarefa efêmera e precária de registrar os desertos e abismos que habitam o mundo interior dessa mulher clariciana, que representa o ser humano em toda a sua imprevisibilidade: um oceano de mistérios da alma.

Apontar o segundo romance de Clarice Lispector, *O lustre*, como uma obra que ressoa uma estética impressionista, implica desconstruir a ideia comumente difundida, até então, de que a literatura apenas transpõe das pinturas impressionistas suas características, como a luz, suas variações e os traços fugidios que rompem com a perspectiva clássica nas artes plásticas, contaminando positivamente romances e contos que se servem desses aspectos para criar telas impressionistas por meio de belas e sugestivas descrições. As correntes críticas acerca do impressionismo literário muitas vezes divergem entre si, e como acrescenta Sandanello (2016), em seu artigo “Por uma definição de impressionismo literário (ou para além do impressionismo na literatura)”, conceituar impressionismo literário é uma tarefa espinhosa, uma vez que intersecciona duas artes distintas, literatura e pintura, mas ao mesmo tempo resgata/extrai do conceito de impressão toda a força da sua carga semântica.

> Há, *grosso modo*, três grandes tendências interpretativas do impressionismo literário: aquela que nega sua existência mediante o argumento de que não há um conjunto de técnicas que adapte o impressionismo ao texto (i.e., defendendo uma existência puramente pictórica do impressionismo); aquela que o interpreta como a transposição do impressionismo pictórico ao meio literário, seguindo a definição inaugural de Ferdinand Brunitière (i.e., debruçando-se sobre aspectos estilísticos da prosa e da poesia, bem como semelhanças conceituais entre a pintura e a literatura, sem limitar seu *métier*); e aquela que o considera como uma via de expressão autônoma, marcada pela experimentação com a focalização e com a perspectiva narrativa (i.e., definindo seu *métier* em função de aspectos narrativos, em detrimento da aplicação do termo à poesia). (SANDANELLO, 2016, p. 156-157).

Dentro dessas tendências explicativas acerca do impressionismo literário, o romance *O lustre*, de Clarice Lispector, foge às classificações mais ou menos rígidas e parece estar no limiar entre a segunda e a terceira correntes críticas, mesclando o *comparatismo* (a transposição da estética impressionista pictórica à literatura) e o *narrativismo* (por meio das

categorias narrativas mais expressivas, narrador e personagem, que estruturam a obra). N'*O lustre* elas encontram-se tão entrelaçadas que a demanda em querer isolá-las é árdua e somente com essas páginas não se conseguiria depreender toda a complexidade de como se concretiza o impressionismo literário nesse romance clariciano. Empreender-se-á, portanto, algumas breves considerações a respeito do impressionismo nesta narrativa, tendo como perspectiva norteadora, respectivamente, o comparatismo e o narrativismo.

Clarice Lispector sempre manifestou uma predileção pelas artes plásticas, o que se torna explícito por meio de catálogos e folhetos que guardou de suas visitas às galerias de arte e museus, sobretudo no período em que residiu na Europa acompanhando o marido diplomata. Este momento é marcado por várias leituras sobre arte, bem como o contato profícuo com artistas europeus, até mesmo servindo de musa para alguns pintores, como foi o caso com o famoso pintor italiano Giorgio de Chirico. Quando retorna ao Brasil, na década de 60, muda-se para o Leme, bairro da cidade do Rio de Janeiro, e ali sua coleção de obras de arte ficará evidente em fotos tiradas à época. Outro importante indício do gosto de Clarice pelas artes está nas entrevistas que realizou com vários artistas e celebridades brasileiras, nas quais sempre questões artísticas e de indagações sobre o processo de criação estavam na pauta da escritora-entrevistadora (SOUZA, 2013).

Em *Clarice Lispector:* pinturas, Carlos Mendes de Souza (2013) traça a relação indissolúvel com a pintura na escritura de Clarice, estabelecendo com as pinturas que Lispector produziu, sobretudo na década de 70, como forma de descontração e relaxamento (mas também como inquietação artística, voltando-se, portanto, para outro código expressivo, ou seja, o plástico), técnicas, questionamentos e processos semelhantes aos aplicados em seus contos e romances. A crítica literária, até o presente momento, conseguiu compreender que, com mais força, a partir de *A paixão segundo G.H.* (1964) e atingindo o ápice com *Água viva* (1973) e o romance póstumo *Um sopro de vida* (1978), a literatura clariciana se amálgama às artes plásticas, seja na escolha das personagens (G.H. é escultora, a personagem narradora de *Água viva* é pintora e Ângela Pralini, a última heroína de Clarice, é uma pintora-escritora), seja através de um discurso poético-plástico e metalinguístico, que, a todo o momento, se volta para si e se questiona sobre o fazer artístico. Todavia, já em seus primeiros escritos, mas concretizando-se de forma bastante específica e menos evidente, a paixão de Clarice Lispector pela pintura se faz sentir na tessitura de suas narrativas. Se para Clarice pintar "É a coisa mais pura que faço" (LISPECTOR, 2005, p. 110), escrever é um ato de total entrega rumo ao

encontro da face mais obscura da alma humana. Duas manifestações artísticas diferentes que se entrecruzam e se nutrem uma da outra no processo criativo.

Para compreender como se dá a presença/ressonância do impressionismo no romance *O lustre*, é necessário vislumbrar os movimentos do narrador onisciente seletivo e os "exercícios de linguagem" empregados por este. Na maior parte das vezes, empregando o discurso indireto livre (instantes onde o discurso do narrador se mescla/funde ao discurso da personagem protagonista), o narrador d'*O lustre* suplanta as ações narradas em prol de longos períodos descritivos, num movimento de fascínio pela palavra em que busca, à semelhança dos pintores impressionistas, fixar o instante essencial, inefável e fugidio, ou seja, as sensações, pensamentos e clarividências de Virgínia tornam-se momentos sublimes captados e registrados pela "lente" sensível do narrador. A tela profunda pintada por Clarice Lispector é, portanto, a personalidade íntima e cambiante de Virgínia, em todas as suas nuanças e paradoxos:

> Sentada à sombra de uma árvore, em breve era rodeada de instantes vazios porque há vários momentos nada sucedia e os segundos futuros nada trariam – pressentia ela. Aquietava-se – não conseguia disfarçar o largo bem-estar inexplicável que a aprofundava no próprio corpo pensativo, o ente inclinado para uma sensação delicada e difícil [...] *Dentro de seu rosto as noções sussurravam liquefazendo-se em decomposição* – ela era uma menina descansando [...] Aos poucos, do silêncio, seu ser começava a viver mais, um instrumento abandonado que de si mesmo começasse a fazer som, os olhos enxergando porque a primeira matéria dos olhos era o olhar. Nada a inspirava, ela estava isolada dentro de sua capacidade, existindo pela mesma fraca energia que a fizera nascer. Pensava simples e claro. **Pensava música pequena e límpida que alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis distraindo-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, ela pensava num só traço fugaz:** para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento (LISPECTOR, 1999, p, 41-42, grifo nosso).

Embora privilegie paisagens interiores, o narrador também se detém em descrições externas, sobretudo de ambientes abertos, como a Granja Quieta, a noite, o inverno, a represa e as ruas da cidade que, conforme Schapiro (2002), são motivos recorrentes nas escritas impressionistas, reflexo dos pintores que montavam seus cavaletes ao ar livre para apreender as mudanças e impressões dos cenários naturais. Nestes instantes, a linguagem torna-se mais pictórica, numa poesia extremamente plástica que parece estar diante uma natureza pintada por Monet. "[...] a veia descritiva de Clarice mostra sensibilidade pictórica e forte apelo visual, com pormenores de perspectiva e cor" (ROCHA, 2007, p. 54). As duas passagens

transcritas a seguir, uma da noite e outra do amanhecer, demonstram o estilo pictórico de Clarice com toques nitidamente impressionistas:

> A noite descera, a noite descera. Não se precipitar! mas de repente algo não se conteve e principiou a suceder... Sim, ali mesmo iam-se erguer os vapores da madrugada doentia, pálida, como um fim de dor – enxergava Virgínia de súbito calma, submissa e absorta. Cada galho seco se esconderia sob a luminosidade de caverna. Aquela terra além das árvores, castrada nos brotos pela queimada, seria vista através da mole neblina, enegrecida e difícil como através de um passado – via ela agora quieta e inexpressiva como sem memória. (LISPECTOR, 1999, p. 11-12).

> A manhã extasiada e fraca ia se propagando numa notícia. Virgínia erguia-se, metia-se no curto vestido, empurrava as altas janelas do quarto, a névoa penetrava lenta e opressa; ela mergulhava a cabeça, o rosto doce como de um animal que come na mão. O nariz movia-se úmido, a face fria afinada em claridade adiantava-se num impulso tateante, livre e assustado. Enxergava apenas um ou outro ferro da grade do jardim. O arame farpado apontava seco de dentro da bruma gelada; as árvores emergiam negras, de raízes ocultas. Ela abria os grandes olhos. Lá estava a pedra escorrendo em orvalho. E depois do jardim a terra sumindo bruscamente. Toda a casa flutuava, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto [...] Daí a instantes porém o sol surgia esbranquiçado como uma lua. Daí a instantes as névoas sumiam com uma rapidez de sonho disperso e todo o jardim, o casarão, a planície, a mataria rebrilhavam emitindo pequenos sons finos, quebradiços, ainda cansados. Um frio inteligente, lúcido e seco percorria o jardim, insuflava-se na carne do corpo. Um grito de café fresco subia da cozinha misturado ao cheiro suave e ofegante de capim molhado. O coração batia num alvoroço doloroso e úmido como se fosse atravessado por um desejo impossível. E a vida do dia começava perplexa. (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Schapiro (2002), recuperando o crítico francês Paul Truffrau, relaciona o impressionismo literário aos chamados romances de psicologia, principalmente aqueles que irromperam no século XX, revelando personagens perturbados e deslocados, seres existencialistas acometidos pelas mais diversas angústias e sentimentos, sintomas da crise do sujeito moderno/pós-moderno. A peregrinação de Virgínia ao longo de todo o romance *O lustre*, exilada em si mesma, suas idas e vidas à procura de um lugar para si, seja físico ou psíquico, sua subjetividade em crise, bem como as intermináveis sensações, impedem a determinação completa de sua personalidade, que até o final da trama é envolta por mistérios e indefinições. Toda essa imprecisão e movimento constante de transformação da protagonista, contorcendo-se no espaço e em si na busca pela sua verdadeira essência, são ecos impressionistas sentidos também na construção da personagem que comanda *O lustre*. Ao ser chamada, no primeiro parágrafo do romance, de "fluida", ou seja, inconstante, inapreensível, o narrador introduz aos seus leitores uma trajetória marcada por sensações que,

sugestivas e plurais como o são, apenas nos guiam para as impressões que tingem Virgínia e sua vida impossível.

> Abriu os olhos por um instante cerrados, viu a si mesma sentada na poltrona numa postura quieta, *o corpo fechado dentro de si próprio*. Várias pessoas moviam-se, atravessavam-se luminosas. O dorso curvo, ela não poderia posar para uma escultura grega mas era profundamente uma mulher, **uma sensação de irrealidade tomou-a. Pareceu-lhe subitamente – como se olhasse algo desaparecer em silêncio – pareceu-lhe que errava a si própria, mistificada e flutuante; e como o erro era alto, e inatingível, mesmo o erro.** (LISPECTOR, 1999, p. 102, grifo nosso).

Nesse momento de tentativa de plasmar o fragmentário, o momentâneo, a estética impressionista n'*O lustre* se correlaciona ao silêncio, isto é, a impossibilidade de pronunciar algo tão pleno de sentido e fugaz devido à precariedade da linguagem. O impulso impressionista do narrador em fixar as sensações e pensamentos únicos de Virgínia, que, como afirma Laforgue (1883), é a ambição por excelência da arte impressionista, pois cada experiência é singular e nunca mais se repetirá, recai, como mencionado anteriormente, numa escrita sublime, inefável, que muitas vezes se esbarra nas fronteiras do indizível e se torna apenas um pequeno sopro poético às voltas de algo inapreensível linguisticamente.

> Lembrou-se do centro do próprio coração que parecia feito de temor, vaidade, ambição e covardia – essa fora a sua vida passada. Sentiu-se isolada no meio de seu pecado; e de sua extrema humildade, os olhos molhados, subitamente com ardor ela seria melhor apenas para agradar a Deus. Mas da própria consciência de seu mal vinha também um prazer escuro e animado, uma surda e inocente sensação de ter vencido, de ter com fatalidade e depravação vivido heroicamente. Ela vigiava, perdida num meio sonho onde a realidade surgia deformada e macia, sem pensamentos, em visões. Às vezes, afundava mais numa sensação e isso era dormir. Sobressaltava-se então, um instante à tona do quarto ouvindo Vicente respirar num sono morno e enovelado. Aproximava-se dele, encostava seu corpo naquela fonte tépida e serena de onde vinha um cheiro de pele cansada muito agradável. De novo, perdia-se em brumas doce e extraordinárias, perseguindo um prazer íntimo que não se definia. (LISPECTOR, 1999, p. 185).

Se em alguns escritores a estética impressionista se apresenta, mormente, mediante uma linguagem plástica, que descreve paisagens, em Clarice Lispector o arroubo impressionista do narrador é, sobretudo, o de ajustar, pela palavra, o instante efêmero das sensações da protagonista Virgínia. Em sua *Literatura e artes visuais* (1982), Mario Praz retoma o crítico russo Tchernitchévski e interpreta a técnica moderna do fluxo de consciência e do monólogo interior com o impressionismo na pintura, sinalizando que essa nova

modalidade de narrar somente poderia desenvolver-se plenamente com o advento da vanguarda impressionista nas artes plásticas. Utilizando-se, quase que exclusivamente, do monólogo interior indireto, o narrador em onisciência seletiva múltipla d'*O lustre*, revelando a percepção individual da personagem feminina, se preocupa em desvendar as paisagens internas de Virgínia, ou seja, como as pessoas e os ambientes são sentidos por ela, como esta manifesta seus pensamentos e sensações, assim também como ela é percebida e vista pelos outros. A focalização interna é basicamente em Virgínia, embora em três momentos específicos da narrativa ela se intercambia para outros três personagens, respectivamente, Vicente, Daniel e Esmeralda, fornecendo-nos outros pontos de vista da protagonista. A ideia de movimento, de mudança de perspectiva, torna-se pauta fundamental dos romancistas de ressonância impressionista (SCHAPIRO, 2002). O excerto abaixo é um desses momentos em que o narrador focaliza a personagem Vicente, migrando e regulando a "câmera" para mais um *close up* interior, todavia diferenciado, deixando entrever suas percepções sobre Virgínia. Interessante constatar que, no caso específico da focalização em Vicente, o narrador procura adequar o discurso à identidade da personagem, o que torna a linguagem sensivelmente menos poética, mais "seca", amálgama inconteste de sua existência miserável, também sem sentido, e do "amor" insosso e neurastênico pela protagonista.

> Mas como explicar a Adriano que Virgínia era... era pouco? tinha algo estanque e sempre seco, como coberta de folhas. Era isso? não, não era isso, pois ele não sabia sequer pensar quanto mais transmitir sua impressão de vago desgosto sobre aquela mulher que parecia estar se desenvolvendo aos poucos entre suas mãos e que não orgulharia nenhum homem. Incômoda, incômoda, sem dar prazer... Ela o recebia muitas vezes distraída, sem concentração. Ele não se interrompia, caído num espanto de olhos abertos, a sensação curiosa e quase rindo de surpresa de apertar nos braços alguma coisa pesada, séria, sem movimentos e sem vestígio de graça. Uma vez ou outra dizia irônico, um pouco tímido com medo de feri-la: por que você não me abraça? ela se surpreendia: eu não te abraço? Mas não, respondia ele perplexo, você se deixa abraçar. (LISPECTOR, 1999, p. 167).

Por fim, constata-se como traço inconfundivelmente impressionista no romance *O lustre* a impressão de que toda a história de Virgínia está envolta numa atmosfera brumosa, em névoas, possível herança da Granja Quieta e da secreta *Sociedade das Sombras* da infância, sempre submersas em difusas brumas e penumbras: "Toda a casa flutuava, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto [...] Daí a instantes porém o sol surgia esbranquiçado como uma lua. Daí a instantes as névoas sumiam com uma rapidez de sonho disperso". (LISPECTOR, 1999, p. 16). Análogo às sombras e aos traços e cores imprecisas dos quadros

impressionistas, as névoas da Granja Quieta incorporam-se ao mundo subjetivo de Virgínia, coadunando com a inconstância, incerteza e os mistérios da protagonista diante dos outros e da vida.

Narrador, personagem e linguagem, imbricados que estão ao dar voz e luzes à Virgínia, são motivados/movidos por uma força motriz que colhe impressões, sensações e pensamentos e os deseja torná-los eternos pela palavra. Clarice Lispector, diferente de outros escritores de marcada influência impressionista, consegue incorporar essa estética à sua escrita concretizando-a em seu segundo romance por uma "via de mão tripla", onde a figura do narrador, a personagem protagonista e a linguagem empregada reverberam um impressionismo literário próprio, sofisticado e atemporal, que vai além das propostas estéticas vigentes e revitaliza a própria vanguarda impressionista na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, L. Z. *À beira escandescente das coisas*: *O lustre* de Clarice Lispector. 2004. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

BORELLI, O. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.

COUTINHO, A. *A Literatura no Brasil*: Era Modernista. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004, v. 5.

GALVÃO, G. Q. *Clarice Lispector*: linguagem, estilhaço sobre a paisagem, *O lustre*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2000.

GUIDIN, M. L. D. R. *A estrela e o abismo*: um estudo sobre o feminino e a morte em Clarice Lispector. 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

LAFORGUE, J. *L'Impressionnisme*. 1883. Disponível em: http://agora.qc.ca/Documents/ImpressionnismeLart_impressionniste_par_Jules_Laforgue. Acesso em 18 maio 2017.

LINS, A. A Experiência Incompleta: Clarice Lispector. In: LINS, A. *Os Mortos de Sobrecasaca*: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-193.

LISPECTOR, C. *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

LISPECTOR, C. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, C. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

MARÇAL, M. R. A prosa poética de Clarice Lispector sob uma leitura bachelardiana. *Olho d'Água*, n. 2, 2009, p. 23-37.

MARTINS, W. Uma voz. *Suplemento Literário O Estado de São Paulo*, 1960, s/p.

MONTERO, T. (Org.). *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

NINA, C. *A palavra usurpada*: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

NOGUEIRA, T. M. *Condição humana e máscaras da contradição*: um estudo das relações de amor em *O lustre*, de Clarice Lispector. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

NUNES, B. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PRAZ, M. *Literatura e arte visuais*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

ROCHA, F. C. D. Clarice Lispector paisagista. In: VALLADARES, H. C. P. (Org.). *Paisagens ficcionais*: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SANDANELLO, F. B. Por uma definição de impressionismo literário (ou para além do impressionismo literário). *Afluente*, UFMA/Campus III, v.1, n.2, p. 155-175, jul./set, 2016.

SANTOS, J. B. *Entre o porão e o lustre*: a relação personagem e espaço no romance *O lustre*, de Clarice Lispector. 2008. 106f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS JÚNIOR, M. G. *Silêncios, sensações e segredos*: o narrador e a personagem feminina no romance *O lustre* (1946), de Clarice Lispector. 2015. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2015.

SCHAPIRO, M. *Impressionismo*: reflexões e percepções. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOUZA, C. M. *Clarice Lispector*: figuras da escrita. Minho: Universidade do Minho, 2000.

SOUZA, C. M. *Clarice Lispector*: pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SOUZA, G. M. O lustre. *Remate de males*, n. 9, 1989, p. 171-175.

WALDMAN, B. *Clarice Lispector*: a paixão segundo C. L. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Escuta, 1992.

L'amica geniale: o ponto de vista feminino de Elena Ferrante

KRAUSE, Nayara de Albuquerque (UNESP – FCL/Assis)
Gabriela Kvacek Betella (UNESP – FCL/Assis)

> *Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente.*
>
> FERRANTE, Elena. *In L'amica geniale* (2011)

E assim, a partir de uma vingança, pelo sumiço de sua amiga Raffaella Cerullo, Elena Grecco, personagem narradora, começa a contar a história da amizade entre as duas, e dá início ao primeiro livro da tetralogia, conhecida também como *Série Napolitana*, considerada mundialmente como *best-seller*, do pseudônimo Elena Ferrante – *A amiga genial*, de 2011.

O presente artigo concentra-se apenas nesta primeira obra, em razão do recorte feito para apresentação no Simpósio Temático n. 7, Espaços femininos da palavra à imagem: vozes autorais, da narrativa e das personagens femininas na literatura e no audiovisual, do III Seminário "Gêneros Híbridos da Modernidade: vozes femininas na literatura e outras artes, e também por ser este, ainda, o único livro adaptado para o audiovisual, cuja direção é de Saverio Costanzo, uma série homônima televisiva, de 2018, com oito capítulos, produzida e exibida na Itália pela *Radiotelevisione Italiana* – RAI, e também pela *Home Office Box* – HBO, mas sob o título em língua inglesa *My brilliant friend*.

E, portanto, o primeiro passo de uma pesquisa que está sendo desenvolvida a respeito deste ponto de vista feminino que perpassa esta tetralogia que traz ao leitor o início da amizade entre duas crianças, uma personagem narradora – Elena Greco, ou Lenù, outra personagem a partir da qual se concentra toda a narrativa – Raffaella Cerullo, ou Lila.

Importante dizer que foi necessário deixar de lado o questionamento de quem seria a pessoa por traz dessa voz e nome femininos – Elena Ferrante, e mapear, portanto, o que realmente importa, o ponto de vista feminino constante em suas obras. Porém não há como analisar a obra sem a leitura das três seguintes a esta primeira: *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013), e *Storia della bambina perduta* (2014). Nem mesmo deixar de ler as obras anteriores a tetralogia, tendo em vista algumas temáticas recorrentes da autora. Além de que não há como deixar de lado a história da escrita feminina

na Itália, visto que a literatura italiana é muito conhecida por seus escritores assumindo o posto de 4° lugar de influência literária no mundo de acordo com o documentário *Ferrante Fever* (2019), e ainda coloca esse pseudônimo – Elena Ferrante – entre as cem personalidades mais influentes no mundo.

Sua estreia como autora não se deu com a tetralogia e sim com a publicação do livro *L'amore molesto* (1992), que foi adaptado para o cinema, filme de mesmo nome e direção de Mario Martone, de 1995, que de acordo com o documentário *Ferrante Fever* (2019), dirigido por Giacomo Durzi, teve sugestões e algumas mudanças feitas pela pessoa por trás do nome feminino que assina a obra. Em seguida Ferrante publica em 2002, *I giorni dell'abandono*, adaptado também para o cinema, com o mesmo título da obra escrita, sob o olhar e direção de Roberto Faenza.

Em 2006, Ferrante publica *La figlia oscura*, seguindo a mesma temática, o desenvolvimento de personagens femininas e de um universo muito próprio feminino. Porém, neste último vê-se o início de uma temática que ela desenvolverá, não somente no livro infantil de 2007, *La spiaggia di notte*, mas levará até a publicação da tetralogia.

Em *La figlia oscura* (2006), temos uma personagem, Leda que um dia ao ajudar a encontrar uma menina que tinha se perdido na praia, devolve-a para a mãe, mas não devolve a boneca Nani, da menina, e a leva embora consigo na bolsa. Já em *La spaggia di notte* (2007), é uma boneca que nos narra a sua triste história, de quando sua dona, Mati, uma menina de cinco anos, a teria abandonado na praia, em razão de estar empolgada com um gatinho novo, que teria ganhado do pai. Nos dois livros anteriores ao *L'amica geniale* (2011), tem-se a presença de uma boneca, uma que é roubada, e outra que é abandonada.

Neste último têm-se duas bonecas – Tina, boneca de Lenù, e Nu, boneca de Lila. E a primeira memória narrada por Elena Greco, o início da amizade entre elas, quando as duas estão brincando com suas respectivas bonecas e Lila propõe uma troca e joga a boneca de Lenù por uma janelinha que dava para o subsolo do prédio de Dom Achille, personagem que compõe o título da parte Infância da tetralogia, o ogro de suas fábulas. Lenù por desafio faz a mesma coisa com a boneca de Lila, e quando descem ao porão para buscá-las, Lila fabula que teria sido o ogro que as teria colocado dentro da *borsa nera*, que significa mercado negro em italiano, porém no imaginário infantil das personagens era uma bolsa preta onde o ogro colocava tudo o que queria ter para ele. E portanto, decidem juntas bater à porta do apartamento deste para recuperar as bonecas de volta, e, é neste momento de tensão, que uma segura a mão da outra e não se separam jamais.

A narrativa deste episódio é interrompida várias vezes pela outra voz adulta que nos dirige sempre a outros episódios, inclusive de como Lila entrou para a vida de Lenù, de como esta última se torna obcecada pela desenvoltura da outra, tanto na escola como na vida. E também nos traz reflexões de como uma criança se sente no início de tudo, e as compara com bonecas que só recebem as informações dos grandes que indicam o caminho para onde ir, como neste trecho:

> Quando se está no mundo há pouco tempo, é difícil entender que desastres estão na origem do nosso sentimento de desastre, talvez nem se sinta a necessidade de compreender. Os grandes, à espera de amanhã se movem num presente atrás do qual há o ontem ou o anteontem ou no máximo a semana passada: não querem pensar no resto. Os pequenos não sabem o significado do ontem, do anteontem, nem de amanhã, tudo é isto, agora: a rua é esta, o portão é este, as escadas são estas, esta é a mamãe, este é o papai, este é o dia, esta, a noite. **Eu era bem pequena e, no fim das contas, minha boneca sabia mais que eu. Eu falava com ela, ela, comigo.** Tinha uma cara de celuloide com cabelos de celuloide e olhos de celuloide. Usava um vestidinho azul que minha mãe costurara num raro momento feliz e era linda. Já a boneca de Lila tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serragem, e me parecia feia e suja. As duas se espreitavam, se mediam, estavam prontas a fugir de nossos braços se viesse um temporal, se trovejasse, se alguém maior e mais forte destes afiados as quisesse agarrar. (FERRANTE, 2015, posição 175, grifo nosso).

Importante ressaltar que o nome de uma das bonecas, Tina, é o mesmo de uma das filhas das personagens que desaparece na quarta e última narrativa da série. E a culpa desse sumiço, Lenù nos conta que Lila teria atribuído a ela, por ter se tornado uma escritora de renome e ter denunciado alguns fatos do bairro onde moravam, e que teriam raptado a sua filha pensando ser a filha de Elena Greco, em razão de uma sessão de fotografias para uma revista para quem ela teria dado entrevista sobre seus livros. Ou seja, esta figura da boneca é tratada pela autora desde seu livro A filha perdida, de 2006, em Uma noite na praia, de 2007, e é o ponto de partida, como demonstrado nos parágrafos anteriores, mas também de chegada para Série Napolitana, uma vez que as bonecas retornam nas últimas páginas do quarto livro de Ferrante:

> Abri com cautela um lado do embrulho e foi o suficiente. Tina e Nu saltaram da memória antes mesmo que as libertasse inteiramente do invólucro. Reconheci de imediato as bonecas que, uma depois da outra, quase seis décadas antes, tinham sido jogadas – a minha por Lila, a de Lila por mim – num subsolo do bairro. Eram as mesmas bonecas que nunca reencontramos, embora tivéssemos descido ao fundo da terra para buscá-las. Eram aquelas que Lila me impelira a buscar na casa de dom Achille, ogro e ladrão, e dom

> Achille disse que não estava com elas, e talvez tenha imaginado que quem as roubara foi seu filho Alfonso, e por isso nos ressarciu com dinheiro para que comprássemos outras. Mas com aquele dinheiro nós não compramos bonecas – como poderíamos substituir Tina e Nu? -, mas *Mulherzinhas*, o romance que induzira Lila a escrever *A fada azul* e que me levou a me tornar o que eu era hoje, a autora de muitos livros e principalmente de uma novela de notável sucesso que se chamava *Uma amizade* (FERRANTE, 2017, posição 6234, grifo do tradutor).

Uma vez explicada a temática, a qual é resgatada pela escritora nos demais livros, retoma-se a ideia de que para a leitura da obra ora estudada, é necessária a leitura do conjunto de publicações deste ponto de vista feminino, e, portanto, destaca-se aqui a obra publicada em 2003, *Frantumaglia – os caminhos de uma escritora*, um compilado de cartas, *e-mails*, entrevistas escritas, que foram publicados sob este título – *frantumaglia* – um conceito que se relaciona diretamente a outro que Lenù atribui à personagem de Lila – *smarginatura*. Um conceito vai ao encontro do outro, um vem do verbo *frantumare*, que significa despedaçar, foi traduzido por Margarida Periquito, como escombros, o outro como desmarginação, por Maurício Santana Dias, e, portanto, os sentimentos transpostos por estes conceitos são correlacionados, pois ao sentido de despedaçar-se, as coisas perdem as próprias margens ou seus limites, como se tudo se transformasse numa mesma imagem ou massa amorfa. Além de que, este compilado de 2003, também traz entre seus capítulos, um que se dedica a explicação do termo *frantumaglia*, como se a própria autora quisesse deixar um caminho para interpretação de sua obra, segue abaixo a comparação dos trechos:

> Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. A *frantumaglia* (ela pronunciava *frantumalha*) a deprimia (FERRANTE, 2017, posição 1328).

> Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de *desmarginação*. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1960 [...]. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 – ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos -, ela me contou minunciosamente o que lhe acontecera naquela circunstância, e o que ainda lhe acontecia, recorrendo pela primeira vez a essa palavra (FERRANTE, 2015, posição 988) (grifo do tradutor).

> [...] Por exemplo, já tinha experimentado muitas vezes a sensação de transferir-se, por frações de segundo, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos. E no dia em que seu pai a

> jogara da janela tivera a absoluta certeza, justo enquanto voava rumo ao asfalto, de que pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua transformando-a numa matéria lisa e macia. Mas naquela noite de Ano novo lhe ocorrera pela primeira vez de perceber entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora. Aquilo a transtornara (FERRANTE, 2015, posição 1015).

Apontados tais aspectos iniciais, passa-se a análise da obra citada, bem como afirma Ann Goldstein, tradutora da tetralogia para a língua inglesa, na entrevista dada para o documentário *Ferrante Fever* (2019), *L'amica Geniale* (2011), é um título ambíguo, pois têm-se duas personagens, sobre as quais gira toda a narrativa, e, portanto, quem seria a amiga genial entre as duas. Aliás, tal ambiguidade encontra-se nos títulos das outras narrativas: *História do novo sobrenome*, de 2012, *História de quem foge e quem fica*, de 2013, e *História da menina perdida*, de 2014. A ambiguidade do primeiro livro se desfaz somente no último capítulo da segunda parte, do primeiro livro quando Lila se refere a Lenù como sua amiga genial e que ela nunca deveria parar de estudar. E este começa, portanto, com uma epígrafe que passa, às vezes despercebida ao leitor comum, um trecho de Fausto, de J. W. Goethe:

> O Senhor: Mas claro, apareça quando quiser, nunca odiei seus semelhantes; de todos os espíritos que dizem não, o Zombeteiro é o que menos me incomoda. O agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicace e desempenhe o papel do diabo (GOETHE, *apud* FERRANTE, 2015, posição 39).

A própria narradora Lenù, ora descreve Lila como o próprio diabo ora apresenta aspectos da personagem como se ela só desempenhasse e vestisse a máscara de diabo, para esconder sua alma boa. Porém, a epígrafe serve de alerta a que tipo de narrador pode ser encontrado ao girar de páginas, uma vez que a narradora nos informa que Lila teria extrapolado o *conceito de vestígio*, que a mesma "[...] queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás [...], e que por essa razão decidira ligar o computador e começa a [...] escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória" (Ferrante, 2015, posição 135), que é o trecho que epigrafa este trabalho.

Após a epígrafe tem-se uma lista de personagens, pois a tetralogia vai da infância à velhice, e em seguida há um prólogo – Apagar os vestígios – em que Lenù informa ao leitor o que a fez levar a começar a escrever o seu livro, o desaparecimento de Lila. E esta não só desaparece, bem como apaga qualquer vestígio de sua existência, e este é o motivo vingativo

e norteador pelo qual a narradora, neste momento uma senhora com seus sessenta e poucos anos decide começar a escrever cada detalhe da história da amizade entre elas, ou seja, tudo o que lhe ficou na memória.

Na série dirigida por Saverio Costanzo, a personagem de Lila, interpretada pela atriz Ludovica Nasti, na infância aparece no escritório de Lenù e a encara por alguns minutos, e é quando Elena Greco a encara de volta, levanta a tela do *notebook* e começa a digitar a história da personagem. Uma cena que foi feita sob o olhar de Costanzo, muito importante para dar ênfase ao sentimento de revolta da narradora.

É então quando se inicia a viagem para o passado de uma Itália, dez anos após o fim da Segunda Grande Guerra Mundial, mas não qualquer Itália, mas a de Nápoles, mais especificamente a de um bairro periférico da cidade de Nápoles. A narrativa, então, é dividida em duas partes: Infância – História de Dom Achille e Adolescência – História dos Sapatos. Na primeira parte a narrativa se concentra no início da amizade entre as duas personagens, que para o bom leitor é a antecipação de toda trama em si, pois tudo começa com uma troca de bonecas e tudo acaba com o ressurgimento das mesmas, como dito anteriormente.

Apesar de ter uma ordem cronológica entre os capítulos, do primeiro livro da série ao quarto, da infância à velhice, a narrativa não segue uma ordem exata dos acontecimentos, e pode-se notar a presença de três vozes narrativas, neste primeiro livro, a de uma criança, a de uma adolescente, e a de uma senhora idosa que interrompe a leitura tranquila do leitor e determina aquilo que se pode saber de suas memórias, como por exemplo neste trecho: "[...] Dom Achille era o ogro das fábulas, e eu estava terminantemente proibida de me aproximar dele, falar com ele, olhá-lo, espiá-lo: devia agir como se ele e sua família não existissem [...]" (FERRANTE, 2015, posição 148).

Na adaptação de Saverio Costanzo, o diretor optou por deixar ao expectador uma voz over, que interferindo vez ou outra na narrativa audiovisual dá vida as palavras pensadas e digitadas de Elena Greco, portanto, às suas memórias. Ou seja, pode-se afirmar que se fosse para classificar a narração, tem-se aqui um fluxo de consciência, de uma personagem onisciente intrusa que deixa vir à tona as suas memórias e devaneios, que escolhe o que quer que o leitor saiba, assim como e quando.

A personagem de Lila, por exemplo, é apresentada, pela narradora, como uma menina perspicaz, capaz de qualquer coisa, por vezes má, ou o próprio diabo, mas deve-se sempre levar em conta que toda a descrição de seu perfil é dada sob a ótica de outra personagem: "[...] Lila apareceu em minha vida no primeiro ano do fundamental e me

impressionou logo, porque era muito levada [...]" (FERRANTE, 2015, posição 202). Até então para um leitor de literatura brasileira, não é algo muito desconhecido e inovador, dado ao casmurro narrador com o qual Machado de Assis resolve deixar sua marca impressa, que também em suas primeiras páginas cita a obra de Goethe, Fausto:

> [...] Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?*
> Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vai entender lendo (ASSIS, 2010, p.23, grifo do autor).

Não comparando a escrita de Elena Ferrante com a de Machado de Assis, mas já afirmando que a escolha dessa estética é que transforma a obra em um *best-seller*, e aqui quer-se afastar o sentido pejorativo do conceito, pois a narrativa envolve o leitor em sua trama, não só pelo fato de prender a leitura pelo fato de nunca nos contar a verdade, mas também de maneira a fazer parte de uma viagem para dentro de si mesmo com o fim de buscar uma realidade ou condição existencial do ser humano, principalmente o feminino, e um feminino marginalizado, como a das personagens descritas pela narradora, pois além de Lila, Lenù tenta traçar os perfis de cada mulher do bairro:

> Não tenho saudade de nossa infância cheia de violência. [...] A vida era assim e ponto final, crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós. Claro, eu teria gostado dos modos gentis que a professora e o pároco defendiam, mas sentia que aqueles modos não eram adequados a nosso bairro, mesmo para quem era do sexo feminino. As mulheres brigavam entre si mais do que os homens, se pegavam pelos cabelos, se machucavam. Fazer mal era uma doença. Desde menina imaginei animaizinhos minúsculos, quase invisíveis, que vinham de noite ao bairro, saíam dos poços, dos vagões de trem abandonados, para lá da plataforma, do mato mal cheiroso chamado fedentina, das rãs, das salamandras, das moscas, das pedras, da terra e entravam na água, na comida e no ar, deixando nossas mães e avós raivosas como cadelas sedentas. Estavam mais contaminadas que os homens, porque estes ficavam furiosos continuamente, mas no fim se acalmavam, ao passo que as mulheres, que eram aparentemente silenciosas, conciliadoras, quando se enfureciam iam até o fundo de sua raiva, sem jamais parar (FERRANTE, 2015, p. 287).

Esta cena quando adaptada para a série televisiva, Costanzo faz sair dos esgotos pequenos insetos que tomam os prédios dos bairros e os faz entrar nas bocas das mulheres, dando a entender esse sentimento de não saudade da narradora de sua infância que fora tão particularmente difícil para ela. Além da sua obsessão de ser melhor que a sua melhor amiga na escola, ela se agarra à amizade de Lila, para se afastar da imagem de sua própria mãe, que é descrita com um olhar sempre nervoso e uma perna que arrastava aos passos, e da qual Lenù tinha horror. Ou seja, tanto livro, como série retratam bem a relação complicada entre mães e filhas, esse complexo todo feminino das relações.

Outro aspecto importante trazido pela narrativa sobre o universo feminino é a dificuldade das personagens femininas de continuarem os estudos. Lila é uma personagem autodidata incrível, que fora proibida pelo próprio pai de continuar os estudos e é colocada para trabalhar com os afazeres domésticos ou na sapataria da família. E Lenù é uma aluna esforçada, que graças à professora do primário, que convenceu seus pais, continua seus estudos até o liceu clássico, porém tem toda a sua motivação ligada à competição que trava solitariamente com Lila, como se ela fosse a sua força motriz para ela se afastar do mesmo destino de outras mulheres e o de sua mãe.

> Algo me convenceu, então de que se eu caminhasse sempre atrás dela, seguindo sua marcha, o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim deixaria de me ameaçar. Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca perde-la de vista, ainda que ela se aborrecesse e me escorraçasse.
> É provável que essa tenha sido minha maneira de reagir à inveja, ao ódio, e de sufoca-los. Ou talvez tenha disfarçado assim o sentimento de subalternidade, o fascínio que experimentava. Com certeza me adestrei em aceitar de bom grado a superioridade de Lila em tudo, inclusive seus abusos (FERRANTE, 2015, posição 412).

Além dessas cenas importantes trazidas na primeira parte da narrativa relativa à infância da personagem, há outro aspecto sobre a fragilidade masculina dos personagens, embora serem assustadoras, como o ogro da *borsa nera*, no imaginário infantil da narradora que era tão impressionada pelas fabulações da outra personagem, Lila, como quando no assassinato de Dom Achille, que fora atribuído a Alfredo Peluso, por vingança, para Lila, o assassino, na verdade era uma mulher, e narra várias vezes a cena da morte, como se ela tivesse testemunhado o ocorrido. Na adaptação para a série televisiva, Costanzo dá ao expectador uma dica, pois que a câmera se torna subjetiva, como se nós observássemos o bairro sob o olhar de Lila e olhássemos na direção da assassina – Manuela Solara, esposa de

Sílvio Solara o próximo homem de alta posição no bairro depois de Dom Achille, e quem por consequência do acontecido substituiria a posição de Dom. Tanto na adaptação audiovisual como na narrativa escrita têm-se personagens femininas raivosas e muito determinadas pelo meio social onde cresceram.

Na série televisiva, o cortejo fúnebre de Dom Achille é usado para a transposição de tempo da infância à adolescência, a personagem de Lenù, interpretado por Elisa del Genio, dá lugar à atriz Margherita Mazzucco e é à atriz Gaia Girace, que interpreta Lila na adolescência. Da risada contínua de Ludovica Nasti à de Gaia Girace que estendem a mão para Elisa del Genio que se tem transformação da criança a adolescente Lenù, por Margherita Mazzucco. A segunda parte do primeiro livro subintitulada como História dos Sapatos, Lila tendo superado a ideia de não frequentar mais a escola, começa um novo projeto com o seu irmão mais velho Rino, usa de toda a sua inteligência para a criação de modelos de sapatos masculinos e femininos que os irmãos resolvem começar a produzir em segredo para surpreender o pai, e criar a marca Cerullo e mudar de uma vez o destino miserável da família.

Lenù vive outras experiências, vai para o liceu clássico, e começa a ter dificuldades em razão de ter perdido sua força motriz, Lila, para seu projeto próprio e pessoal dos sapatos. Rino desde a infância teve um papel importante na luta pelos estudos da irmã, travava batalhas contra o próprio pai por ela, porém quando chega a fase adulta, a irmã passa a enxergá-lo como produto de seu meio. É, pois, na adolescência que o primeiro episódio de *smaginatura* ocorre a personagem, na passagem de ano de 1959 a 1960. O fato narrado por Lenù é apresentado nessas duas passagens do livro, como se quisesse demonstrar as exatas expressões de Lila no momento:

> [...] Observávamos os homens, que estavam alegres, agressivos, figuras negras arrebatadas pela festa, pela comida, pelo espumante. Acendíamos o pavio dos fogos de artifício para festejar o Ano Novo [...] Tivera a impressão de que todos gritavam demais e se moviam em grande velocidade. Essa sensação fora acompanhada de uma náusea, e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se (FERRANTE, 2015, posição 998).

> [...] Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era mais família, a pessoa que mais amava. **Tivera a impressão de enxerga-lo pela**

> **primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha. O tumulto do coração a arrasara, sentiu-se sufocar**. (FERRANTE, 2015, posição 1005, grifo nosso).

É na fase da adolescência que o afastamento de Lila dos estudos mais afeta Lenù, chega a dizer que "[...] as coisas que fazia sozinha não eram capazes [...] de disparar-lhe o coração, só aquilo que Lila tocava se tornava importante. Se ela se distanciava, se sua voz se afastava das coisas, estas coisas se cobriam de manchas, de poeira [...]" (FERRANTE, 2011, posição 1156). Mas também é a fase que a personagem narradora tem seu momento de percepção de si mesma e sobre seu corpo, representado pelo sangue menstrual que chega para ela e não para Lila, a colocando em posição de vantagem em uma experiência: "[...] Num instante me pareceu pequena, menor do que sempre a vira, até então [...] tinha sido reprovada. E nem sabia o que era o sangue. E nunca nenhum menino lhe fizera uma declaração" (FERRANTE, 2015, posição 1065). Sobre si mesma, as reflexões eram feitas diante de um espelho, bem como as identificações sobre a influência do fantasma de Lila sobre si, quando Gino, o filho do farmacêutico a desafia a mostrar de que os seios sob a blusa eram verdadeiros, como nestas passagens seguintes:

> [...] Sempre que podia, me trancava no banheiro e me olhava no espelho nua. Não sabia quem eu era. Comecei a suspeitar de que mudaria cada vez mais, até que de mim saísse realmente minha mãe, manca, com o olho torto, e ninguém mais gostasse de mim. Muitas vezes chorava, sem quê nem para quê. Enquanto isso o peito, que de início estava duro, se tornou mais pesado e macio. Senti-me à mercê de forças obscuras, que agiam de dentro de meu corpo, e estava sempre em ânsias (FERRANTE, 2015, posição 1094).

> Aquele episódio ficou impresso em minha memória: experimentei pela primeira vez a força de atração que meu corpo exercia sobre os meninos, mas sobretudo me dei conta de que Lila agia não só sobre Carmela, mas também sobre mim, como um fantasma exigente. Se numa circunstância como aquela eu tivesse precisado tomar uma decisão na pura desordem das emoções, o que teria feito? Teria ido embora. E se estivesse com Lila? [...] (FERRANTE, 2015, posição 1110).

Mas, no entanto, é a história relacionada aos sapatos que norteiam toda essa segunda parte, os mesmos pares de sapatos criados por Lila, e produzidos pelo irmão Rino, geram um conflito familiar, pois o pai Fernando Cerullo é um sapateiro orgulhoso de si mesmo, e da profissão que aprendeu para sustentar a família, não aceita as inovações propostas pelos

filhos. É após o ano novo, que o conflito se instala novamente na casa da família Cerullo. É de tradição na Itália, uma personagem do folclore italiano, a Befana, deixar doces ou brinquedos para as crianças que teriam se comportado bem durante o ano, como o Papai Noel. Rino por vingança a Lila, de ter abandonado o projeto dos sapatos por achar que eles deveriam aprimorá-los antes de mostrar ao pai, deixa para a irmã uma meia cheia de pequenos pedaços de carvão e para o pai uma caixa com o par de sapatos feitos por eles. O pai dá uma surra em Rino por ter se atrevido a passar por cima de suas decisões, Lila aproveita a confusão para esconder o par de sapatos. E passa a não mais frequentar a sapataria e ficar só em casa ajudando nos afazeres domésticos. Passa pelo ritual do sangue menstrual, e quando volta a convivência da vida do bairro, começa a despertar interesse de todos os rapazes, principalmente de Marcello Solara e Stefano Carracci, que se interessam pelo par de sapatos, e pela criadora dos mesmos e demonstram interesse em comprá-los. E, portanto, para o pai os sapatos tornam-se uma fonte de lucro e consequentemente um bom casamento para a filha. O pai sem o consentimento da filha dá sua mão em compromisso a Marcello Solara, e a filha numa estratégia de escapar deste compromisso, começa a traçar alguns planos com Stefano Carracci, para que ele convencesse seu pai de também estava interessado nela.

Todo esse conflito acontece, enquanto a narradora está trabalhando em uma casa turística da irmã de sua antiga professora de primário, na ilha de Ischia, e portanto, o que o leitor fica sabendo exatamente é o que a narradora nos conta de uma carta que teria recebido de Lila, e aquilo que fica sabendo por terceiros. Retornando ao bairro, Lenù ajuda a amiga na estratégia de substituir um compromisso por outro com Stefano Carracci. É, pois quando o leitor nota que a personagem, de fato está apaixonada por Stefano, e tem de fato toda a sua vida mudada.

Na adaptação de Costanzo, vê-se a transformação de uma adolescente toda relaxada e mal cuidada pelo tempo se transformar em uma bela dama da sociedade, e a referência feita ao estilo de roupas usadas na década de 60, e ao vestuário de Jaqueline Kennedy, que parece ter o diretor mudado a atriz que interpretava Lila antes e depois do noivado com Stefano.

A personagem passa a ser mimada por este último, que além de fazer seus pai e irmão produzirem toda a linhagem de pares de sapatos criados por ela, tem a intenção de aumentar o negócio local da sapataria. Mas para sustentar todo esses sonhos e desejos da amada Stefano Carracci, acaba fazendo um acordo com Silvio Solara, que se mostra descontente com a desconsideração que os Cerullos trataram o seu filho e acaba sendo

chamado para ser padrinho de casamento do jovem casal, e por trás desse convite um contrato econômico de financiamento para a produção de calçados na sapataria de Fernando Cerullo.

Por consequência Lila revolta-se e tenta anular o casamento, porém Stefano faz a ela uma promessa, com as mãos sobre o parte de sapatos, de que no casamento não apareceria a dupla de irmãos, filhos de Silvio Solara, promessa esta que é descumprida:

> O imprevisível revelou-se apenas naquele ponto. Vi Lila perder a cor, se tornar palidíssima como era desde menina, mais branca que seu vestido de noiva, e os olhos tiveram aquela repentina contração que os transformavam em fissuras. Tinha diante de si uma garrafa de vinho, e temi que seu olhar a trespassasse com tamanha violência que a fizesse em mil pedaços, com vinho a esguichar para todo o lado. Mas não estava olhando a garrafa. Olhava mais longe, olhava os sapatos de Marcello Solara.
> Eram os sapatos Cerullo para homem. Não o modelo à venda, não aquele com a fivela dourada. Marcello tinha nos pés os sapatos comprados tempos atrás por Stefano, seu marido. Era o par fabricado com Rino, feito e desfeito por meses, arruinando suas mãos (FERRANTE, 2015, posição 4520).

Assim termina o primeiro livro da Série Napolitana, repentinamente, sem mais explicações, como se a narradora de repente estivesse cansada de contar a história que vinha narrando. No mesmo tempo e espaço termina o último capítulo da série de Saverio Costanzo, no momento do festejo do casamento. Somente na leitura do segundo livro é que vamos saber o que realmente aconteceu as personagens e de como a partir dali seus destinos são traçados por mãos invisíveis, mas não impossíveis de identificar.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 9. ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

FERRANTE. *La figlia oscura*. 1. ed. Roma: Edizioni e/o, 2006.

FERRANTE. *La spiaggia di notte*. 1. ed. Roma: Edizioni e/o, 2007.

FERRANTE. *L'amica geniale*. 1. ed. Roma: Edizioni e/o, 2011.

FERRANTE. *Storia del nuovo cognome*. 1. ed. Roma: Edizioni e/o, 2012.

FERRANTE. *Storia di chi fugge e chi resta*. 1. ed. Roma: Edizioni e/o, 2013.

FERRANTE. *Storia della bambina perduta*. 1. ed. Roma: Edizioni e/o, 2014.

FERRANTE. *A amiga genial*. Série Napolitana. 1. ed. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE. *História do novo sobrenome*. Série Napolitana. 1. ed. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE. *História de quem foge e quem fica*. Série Napolitana. 1. ed. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE. *História da menina perdida*. Série Napolitana. 1. ed. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

FERRANTE. *Frantumaglia*: *Os caminhos de uma escritora*. 1. ed. Tradução Marcelo Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE Fever, direção de Giacomo Durzi. Produção: Cecchi Gori Home Video, 2019. 1 DVD (90 min).

L'AMICA geniale (Temporada 1). Direção: Saverio Costanzo. Produção: Paolo Sorrentino, Claudio Corbucci Nadia Khamlichi. Itália: Radiotelevisione Italiana - RAI, 2018.

Adriana Calcanhotto – A mulher do Pau Brasil[74]

Rafael Julião (UFRJ)

O show e a banca

No final de 2018, fui convidado para compor a banca examinadora da dissertação de mestrado *Esquadro Calcanhotto – Uma escuta da obra poética*, escrita por Yago Rodrigues Alvim, orientada por Eucanaã Ferraz e defendida na Faculdade de Letras da UFRJ em fevereiro de 2019. O trabalho aborda o trabalho artístico de Adriana Calcanhotto de modo amplo, e percorre sua obra musical dos anos 1990 até aquele momento, observando suas características estéticas singulares, mas também suas relações com a história da canção popular brasileira, em especial, o momento que vai da bossa nova ao tropicalismo.

Eu, por minha vez, tenho me dedicado aos estudos de canção popular desde o mestrado sobre Cazuza em 2010. Orientado pelo mesmo Eucanaã Ferraz, defendi em 2016 a tese *Infinitivamente pessoal* sobre o livro *Verdade tropical* de Caetano Veloso, na qual eu analiso o caráter híbrido desta obra, que, segundo minha concepção, equilibra-se entre uma autobiografia, uma história da canção popular dos anos 1960 e um ensaio sobre a nacionalidade. Yago utilizou meu trabalho como uma das referências, especialmente nos momentos em que ele refletia as reverberações das premissas tropicalistas na obra de Adriana Calcanhotto, o que justificava o convite para a banca.

Na semana anterior à defesa, em fevereiro deste ano de 2019, fui assistir, pela primeira vez, a um *show* de Adriana Calcanhotto, que aconteceu no Vivo Rio, uma casa de espetáculos que funciona no anexo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O *show A mulher do Pau Brasil* ilumina, de fato, uma série de questões fundamentais da obra da artista, de suas relações com a história de nossa canção popular, com o projeto tropicalista e com o projeto modernista de Brasil, especialmente aquele inspirado em Oswald de Andrade e nos preceitos defendidos em seus manifestos.

[74] Não seguimos o Novo acordo ortográfico para "pau-brasil". A canção e o show de Adriana Calcanhotto é uma referência ao Manifesto da Poesia Pau Brasil e ao livro Pau Brasil, de Oswald de Andrade, 1924 e 1925 respectivamente. Optamos em seguir o *site* da artista – "A mulher do Pau Brasil" – onde "Pau Brasil" está geralmente sem hífen. (Disponível em: https://www.adrianacalcanhotto.com/a-mulher-do-pau-brasil/. Acesso em: 09 set. 2019).

Depois do *show* e da defesa da tese, resolvi reunir as muitas anotações que fiz sobre o trabalho e sobre a artista e decidi que também escreveria algo sobre ela. A pertinência desse desejo em relação ao recorte do III Seminário Gêneros Híbridos e Modernidade, "vozes femininas na literatura e outras artes" (e, mais especificamente, o Simpósio "as interartes e o feminino na contemporaneidade"), da UNESP, permitiu que eu desse o primeiro passo nesse sentido.

Em primeiro lugar, quero chamar atenção para o caráter literal de pensar Adriana Calcanhotto como uma "voz feminina", dado que sua expressão artística e intelectual se dá exatamente no âmbito do canto e, portanto, da voz. Além de grande intérprete (e de grande curadora das canções que interpreta), a artista aparece sem dúvida em um especial conjunto de compositoras mulheres de nosso cancioneiro, que passa por nomes como Maysa, Dolores Duran, Ivone Lara, Rita Lee, Isolda, Angela RoRo e Marisa Monte.

Além disso, é importante evidenciar que Adriana Calcanhotto apresenta também uma voz de destaque no campo da construção de um pensamento sobre a canção popular e sobre a cultura brasileira e, por extensão, sobre o Brasil. Esse empenho crítico-teórico, que é tributário ao gesto tropicalista dos anos 1960 e do legado do Modernismo de Oswald de Andrade, ganhou nova dimensão com a recente residência artística de Adriana na Universidade de Coimbra a partir de 2015, onde proferiu *master classes* e onde ganhou o título de Embaixadora da Língua Portuguesa no Brasil.

O título do seminário fala ainda em "gêneros híbridos" (e o do simpósio em "interartes"), convergindo também nesse aspecto para a pertinência de meu texto. Nesse sentido, é importante pontuar que a canção popular é um gênero interartístico por essência, uma vez que se faz da conjugação entre música e palavra, sem contar os outros aspectos de seus meios e formas de propagação (os álbuns, as capas, os clips, os concertos, os figurinos, os cenários, as iluminações, as *performances*), que acrescentam outros vetores artísticos, visuais e dramáticos, encontrando-se com as artes plásticas, o *design*, o teatro e o cinema.

O caso particular de Adriana Calcanhotto é ainda mais notório, na medida em que a artista demonstra rara sensibilidade visual, o que se manifesta não só na competência com que pensa amplamente as dimensões interartísticas nas formas de apresentar suas canções, mas também a própria força imagética de suas composições, ricas de imagens poéticas e de construções peculiares de cenas e paisagens. Não por acaso, a artista tem como sua marca registrada uma canção chamada "Esquadros", que anuncia uma sensibilidade que anda pelo mundo moderno e que vê "tudo enquadrado".

Por fim, o uso das expressões "modernidade" e "contemporaneidade", respectivamente nos títulos do seminário e do simpósio, terminam de validar minha empreitada. Indiscutivelmente, Adriana Calcanhoto está vinculada não apenas aos preceitos modernistas de Oswald de Andrade (defendidos nos manifestos dos anos 1920), mas também exibe fartamente seu diálogo com as vanguardas artísticas do século XX e com uma espécie de sensibilidade moderna, comprometida com a *agoralidade* e com a captação do cotidiano veloz e fragmentário dos grandes centros urbanos.

Sobre a contemporaneidade, seria possível lembrar que a obra de Adriana Calcanhotto se estende dos anos 1990 até o momento presente, perfazendo um conjunto de trabalhos que atravessa um momento crucial da virada do século. Herdeira das discussões modernistas do século XX e imersa no contexto pós-moderno das últimas décadas, a artista torna-se "a mulher do Pau Brasil", conjugando a modernidade brasileira de Oswald de Andrade e o prenúncio de um lugar de fala particular, marcado aqui pelo componente de gênero, evocando elementos sensíveis do contemporâneo.

A academia e a canção

O espetáculo *A mulher do Pau Brasil* (2018) de Adriana Calcanhotto foi idealizado como um "concerto-tese", produto de sua supracitada residência artística na Universidade de Coimbra. O repertório reúne canções de sua autoria e de outros compositores, perfazendo um conjunto íntegro, cujo ponto de fuga aponta para determinada noção de brasilidade que tem na canção popular um epicentro teórico e criativo.

A base teórica dessa tese pode ser formulada a partir da narrativa que articulou a chamada "linha evolutiva da canção popular" ao projeto estético do modernismo brasileiro, especialmente de sua expressão oswaldiana. Nesse sentido, é importante pensarmos a centralidade da década de 1950 como um momento em que o discurso desenvolvimentista de JK encontrava seu paralelo em três grandes expressões artísticas da modernidade no país: a construção de Brasília, a poesia concreta e a bossa nova. A geração da canção popular brasileira dos anos 1960, potencializada pelo desenvolvimento da televisão, é sem dúvida herdeira desse universo.

Foi o crítico-poeta Augusto de Campos que realizou a operação teórico-narrativa de iluminar a produção cancional daquele período como uma manifestação central para história da cultura brasileira do século XX. Além de considerar a canção um gênero potencialmente

"verbivocovisual" (tal como defendiam os concretistas), moderno (inserido no amplo contexto da modernidade) e comunicativo (propagado pelos meios de comunicação de massa), Augusto defendia também que o caminho que conduziu da bossa nova ao tropicalismo reeditava os debates modernistas dos anos 1920.

Nesse sentido, João Gilberto teria dado um passo fundamental em direção a uma estética vanguardista nacional: utilizando o samba como elemento fundamental e traço nacional por excelência (na forma e no conteúdo), a ser exportado para o mundo (tal como pregava o *Manifesto Pau Brasil*), mas incorporando elementos do jazz estrangeiro (tal como propunha a antropofagia oswaldiana), o artista criou um estilo a um só tempo brasileiro e moderno, com sua arquitetura clara, concisa, fluida e internacionalmente legível. A tropicália, por sua vez, negando-se ao nacionalismo estrito dos defensores da MPB pura, teria retomado a lição de João Gilberto pela devoração dos movimentos culturais de massa e juventude (mormente o rock e a contracultura), dando sequência à hipotética "linha evolutiva" da canção popular, em célebre expressão de Caetano Veloso.

A defesa dessa tese de Augusto de Campos repercutiu profundamente no trabalho artístico dos tropicalistas, que levantaram frequentemente os problemas sociais e estéticos do país, desejando pensar o Brasil a partir de seus paradoxos e ambiguidades e, reportando-se frequentemente às premissas de Oswald de Andrade. Além disso, o tropicalismo insistiu muitas vezes em um dever de originalidade do país e no lugar privilegiado da canção popular para registrar seus problemas e suas potencialidades.

A própria ideia de fazer um concerto-tese, isto é, fundir o universo erudito e a cultura popular também pode ser vista à luz do tropicalismo. Vale lembrar, aliás, que Caetano Veloso afirma em "Língua": "Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção/ Está provado que só é possível filosofar em alemão". Assim, a própria concepção de um *show* que funciona como trabalho de conclusão de residência artística em uma universidade tradicional da Europa já é em si a afirmação, no âmbito da forma, de uma contundente tese sobre o lugar da canção popular no âmbito acadêmico e intelectual.

Vale ainda lembrar a importância da Universidade de Coimbra para a história brasileira, uma vez que lá se formaram muitas figuras ilustres de nossa literatura e de nossa política, desde os autores coloniais como o barroco Gregório de Matos, e os poetas inconfidentes árcades Claudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, até figuras fundamentais como o abolicionista José Bonifácio. Desse modo, além de ser um movimento

entre o popular e o erudito, o concerto-tese de Adriana Calcanhotto estabelece uma ponte atlântica entre Brasil e Portugal, pensando, de um lugar particular, a formação nacional.

A mulher do pau Brasil

Nesse momento, convém contextualizar e descrever o espetáculo *A mulher do Pau Brasil*, que se realizou entre os anos de 2018 e 2019, em *turnês* no Brasil e em Portugal. A obra discográfica de Adriana Calcanhotto começa nos anos 1990 com *Enguiço* (1990), tem um grande momento com *Senhas* (1992) e segue para *A fábrica do poema* (1994); *Maritmo* (1998); *Cantada* (2002); *Maré* (2008); *O micróbio do samba* (2011); e *Margem* (2019), além de coletâneas, discos ao vivo e os álbuns para o público infantil (enquanto Adriana Partimpim). Vale destacar que em 2014, a artista lançou *Olhos de onda*, registro de um *show* no mesmo ano com clássicos de sua carreira, dentre os quais "Esquadros", "Inverno", "Devolva-me", "Cantada", "Vambora", "Metade" e "Maresia".

Veja-se, portanto, que um ano antes de seu "período português" em Coimbra, a artista havia feito um *show* com grandes sucessos de sua trajetória. Assim, a gestação de *A mulher do Pau Brasil* se deu após um momento de balanço de sua própria obra, iluminada pelas questões que surgiram de seu subsequente contato com o universo acadêmico, e com a chegada a Portugal. Em vários sentidos, esse concerto nasce de um intenso diálogo entre aqui e lá, dentro e fora, antes e depois, que costuram a escolha do repertório e as demais decisões estéticas do espetáculo.

O *show* apresenta duas canções-manifesto que servem de medula para sua concepção: "A mulher do Pau Brasil" (feita para o espetáculo) e "Vamos comer Caetano" (dos anos 1990), duas referências diretas aos manifestos de Oswald de Andrade, respectivamente o *Manifesto Pau-brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), além da menção ao Caetano, sublinhando a retomada do modernismo brasileiro dos anos 1920 pelo tropicalismo dos anos 1960. Outras canções de sucesso da autora somam-se ao repertório, como "Inverno" (parceria com Antonio Cicero), "Vambora", "Maresia" e, sobretudo, "Esquadros".

Além dessas, o repertório conta com interpretações de composições de artistas canônicos do Brasil, que vão de Nelson Cavaquinho ("Juízo final") a Roberto Carlos e Erasmo Carlos ("Eu sou terrível"), passando por Isolda ("Outra vez") e chegando a Gilberto Gil ("Geleia geral"), Caetano Veloso ("O cu do mundo"), Chico Buarque ("Caravanas") e

João Bosco ("Nenhum futuro"). Todas essas canções, tal como citações em um trabalho acadêmico, mostram como a curadoria de repertório é também um dado importante do trabalho da artista, compondo parte relevante dos argumentos para sua tese.

O *show* foi realizado com o acompanhamento de apenas dois músicos, Bem Gil e Bruno de Lullo. No cenário, uma rede vermelha ocupa lugar central, funcionando não só como ponto de origem do espetáculo (de onde Adriana aparece ao público), como referência visual à Cosmococa de Hélio Oiticica. O vermelho atravessa também um de seus figurinos principais (vermelho e branco) e a coroa de *O Rei da vela*, colocada em determinado número do *show* (em alusão ao Teatro Oficina de Zé Celso e também à peça de Oswald de Andrade), bem como da imagem-símbolo do show, em que o rosto da artista aparece pintado por um quadrado vermelho de Adriana Varejão (uma alusão não só à arte moderna, de Malevich a Mondrian, mas também à própria formulação marcante daquela que vê "tudo enquadrado"). As alusões a Hélio Oiticica e a Zé Celso, é claro, sublinham novamente a trajetória que vai de Oswald de Andrade aos tropicalistas.

As canções manifesto

O manifesto é um gênero textual muito explorado pelas vanguardas artísticas, tendo como finalidade a afirmação de posições estéticas, políticas, comportamentais e existenciais. A canção popular brasileira é rica de canções desse gênero, como "Desafinado" de Newton Mendonça e Tom Jobim (no caso da bossa nova) ou "Tropicália" de Caetano Veloso e "Geleia geral" de Gilberto Gil (no caso do tropicalismo). Adriana Calcanhotto é uma profícua autora de canções-manifesto, como "Senhas", "Parangolé Pamblona" e, no caso do espetáculo que estamos discutindo, "A mulher do Pau Brasil" e "Vamos comer Caetano".

"A mulher do Pau Brasil"[75] é uma canção de natureza autobiográfica, que registra a história da cantora que veio de Porto Alegre para o Rio de Janeiro e que trabalha "no negócio da poesia":

> Nasceu no Sul foi para o Rio e amou como nunca se viu
> Depois do Rio que tragou no além-mar onde emergiu
> Chamou-se a mulher do Pau Brasil
> Chamou-se a mulher do Pau Brasil
>
> Trabalha no negócio da orgia

[75] Disponível em: http://www.adrianacalcanhotto.com/a-mulher-do-pau-brasil/. Acesso em: 09 set. 2019.

Trabalha no negócio da folia
Trabalha no negócio da poesia
Trabalha no negócio do ócio, do ócio, do ócio

[...]
Chamam-lhe a mulher do Pau Brasil
Chamam-me a mulher do Pau Brasil
ChamI'm a mulher do Pau Brasil

Vale lembrar que o impulso carnavalizante, expresso na segunda estrofe, reverbera o próprio fragmento inicial do *Manifesto Pau Brasil* (1924) de Oswald de Andrade, que aponta o carnaval do Rio como "acontecimento religioso da raça". A exaltação da "orgia", da "folia" e da "poesia", bem como o paradoxo entre "negócio" e "ócio", estão, portanto, alinhadas a um imaginário de Brasil, que reflete premissas oswaldianas e que conjuga o impulso dionisíaco, o caráter festivo-ritualístico de povos formadores do Brasil, as relações entre a canção popular, o samba e a malandragem, e, por fim, a contígua negação de determinada moral burguesa conservadora, amparada na ética do trabalho, isto é, do negócio.

Vale lembrar ainda que, segundo nos lembra Yago Rodrigues Alvim, a canção dialoga ainda com o filme *O homem do pau-brasil* (1982), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. A obra traz dois Oswalds de Andrade, um homem (Flávio Galvão) e uma mulher (Ítala Nandi), sendo que o Oswald-macho é devorado pela Oswald-fêmea no final, instaurando o matriarcado de Pindorama, parte importante do projeto utópico vislumbrado pelo poeta modernista no *Manifesto Antropófago*. Além de referência ao cinema novo, outra expressão da modernidade brasileira de meados do século XX, o filme retoma, portanto, uma imagem potente, conectando as discussões contemporâneas de gênero à sua feição modernista.

Na segunda canção, "Vamos comer Caetano", originalmente gravada no disco *Maritmo* de 1998, a antropofagia volta a ganhar centralidade. Os versos das estrofes iniciais incitam à devoração, reiterando o convite "Vamos comer Caetano", e desdobrando o processo com "Vamos desfrutá-lo", "Vamos começá-lo", "Vamos devorá-lo", "Degluti-lo, mastiga-lo", "Vamos lamber a língua". Na sequência, diz a letra:

Nós queremos bacalhau/ A gente quer sardinha
O homem do pau-brasil/ O homem da Paulinha
Pelado por bacantes/ Num espetáculo
Banquete-ê-mo-nos/ Ordem e orgia
Na super bacanal/ Carne e carnaval

Pelo óbvio/ Pelo incesto

Vamos comer Caetano
Pela frente/ Pelo verso
Vamos comê-lo cru

Vamos comer Caetano/ Vamos começá-lo
Vamos comer Caetano/ Vamos revelarmo-nus
(CALCANHOTTO, 2016, p. 147-148)

A canção brinca, evidentemente, como o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Além do imperativo convite a "comer Caetano", a letra explora jogos fônicos, polissemias e intertextualidades para compor seu painel antropofágico. A presença da sardinha e do bacalhau, por exemplo, além de fortemente vinculados à cultura portuguesa, desdobra-se respectivamente no nome do Bispo Sardinha, devorado por índios caetés no século XVI e marco temporal utilizado por Oswald para datar seu manifesto, e no bordão de Chacrinha, que atirava bacalhau para a plateia.

A referência a Caetano Veloso, bem à moda do próprio compositor, joga com a relação entre o público e o privado, ao defini-lo como "o homem do pau brasil" (sublinhando o diálogo estético do tropicalismo com a herança oswaldiana ao pensar o Brasil) e "o homem da Paulinha" (aproveitando a sílaba inicial do nome de sua companheira e produtora Paula Lavigne).

Outra referência da letra diz respeito à peça *As bacantes*, encenada no Teatro Oficina em 1996. Durante uma das apresentações, Caetano Veloso foi convidado ao palco, sendo despido ao vivo pelas atrizes-personagens, ninfas de Baco. Vale lembrar que o diretor Zé Celso, o mesmo de *O rei da vela*, é frequentemente associado à tropicália, além de ser aquele que ostenta com orgulho o apelido de "decano do ócio" e defende que o teatro é um "sacerd*ócio*". Tudo isso conecta evidentemente as duas canções-manifesto, que fazem alusão respectivamente ao "negócio do ócio" e à subversão da bandeira nacional, proclamando "ordem e orgia", exaltando o universo dionisíaco e apresentando como ponto de fuga o carnaval brasileiro.

Por fim, é importante pensarmos na imagem incestuosa de Adriana Calcanhotto ao propor a devoração de Caetano Veloso, espécie de familiar ancestral masculino da artista. Ao devorar seu pai artístico e, junto com ele, toda a árvore genealógica masculina que passa por João Gilberto e Oswald de Andrade, a "Mulher do Pau Brasil" abre novos caminhos para a tradição, permitindo, a um só tempo, sua permanência e sua transformação.

As canções citações

Além dessas canções basilares, é importante notar como a escolha do repertório do *show A mulher do Pau Brasil* é outro argumento importante da tese defendida por Adriana Calcanhotto. De modo geral, a própria escolha de canções de ascendências tão diferentes, que passam pela canção romântica, pelo samba, pela jovem guarda, pela MPB e pelo tropicalismo, e ainda, pelas canções que conectam cultura popular e cultura erudita ou Brasil e Portugal. Nesse sentido, reforça-se a tese de que a artista é "herdeira da promiscuidade estilística de Caetano Veloso", segundo consideração de Mariano del Mazo (apud FERRAZ, 2016, p. 13).

Por esse viés, devemos entender a inclusão de canções como "A dor tem algo de vazio", composta por Cid Campos sobre a tradução de Augusto de Campos para um poema da escritora estadunidense Emily Dickinson (século XIX); a versão de José Miguel Wisnik para o texto do barroco Gregório de Matos (século XVII), chamada "Mortal loucura"; e, por fim, "Noite de São João", versão de Fred Martins para o poema de Alberto Caeeiro, hetrónimo de Fernando Pessoa. Em todas essas experiências, além da citação de "Escapulário" de Oswald de Andrade, Adriana Calcanhotto cria aproximações entre a poesia falada e a canção popular, atravessando também as barreiras entre o popular e o erudito.

Além do samba "Juízo final" de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares, posto quase ao lado do clássico da jovem guarda "Eu sou terrível" de Roberto e Erasmo, a artista inclui ainda pérolas da canção romântica, como "Outra vez" (canção de Isolda, consagrada por Roberto Carlos) e "Devolva-me", sucesso de Renato Barros na voz da dupla Leno e Lilian. Do mesmo modo, os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil aparecem fluidamente conciliados com os não-tropicalistas Chico Buarque e João Bosco, compondo um competente mosaico de canções, harmonizados pela linha de raciocínio que conduz a tese.

A "Geleia geral" de Gilberto Gil e Torquato Neto é uma das mais importantes peças da obra, não apenas porque faz parte do álbum-manifesto do tropicalismo (de 1968), mas porque traz alusões diretas ao poeta Oswald de Andrade ("Alegria é a prova dos nove" e "Pindorama, país do futuro"), sem contar as muitas conjugações de opostos, tão ao gosto tropicalista (desde o próprio refrão, que cruza o boi-bumbá com o iê-iê-iê. Do mesmo modo, Caetano Veloso aparece em "O cu do mundo", já do disco *Circuladô* (1991). A letra, além de localizar o país como o "cu do mundo", afirma: "a mais triste nação/ na época mais podre/ compõe-se de possíveis/ grupos de linchadores". A atualização dêitica de "na época mais podre" é outro dado relevante da inclusão dessa composição no *show*.

Os linchadores permitem o vínculo com "As caravanas" de Chico Buarque, que revive historicamente as raízes do pensamento conservador e racista brasileiro, e ironiza o coro violento e reacionário que grita que "tem que bater, tem que matar" e ecoa vozes de outros tempos. "Nenhum futuro" de João Bosco e Francisco Bosco, por sua vez, faz alusão ao massacre do Carandiru nos anos 1990 ("111 amontoados/ nosso mar vermelho/ chora o anjo da história/ pelo Brasil") e sentencia: "eu suspeito que estamos fudidos, enfim".

Assim, as "novas épocas de dor" mencionadas em "A dor tem algo de vazio" na parte inicial do *show* parece se projetar sobre essas canções de revivência dos traumas brasileiros. O anjo que chora em "Nenhum futuro" alude às teses sobre a história de Walter Benjamin, para nos lembrar a não-linearidade histórica, bem como a urgência de rompermos com o tempo evolutivo e saltarmos ao tempo propício, buscando um caminho para fora daquilo que parece o inexorável e trágico destino brasileiro.

Duas mulheres, dois Brasis

Para terminar, é preciso observar que "A mulher do Pau Brasil" foi título de um dos primeiros *shows* de Adriana Calcanhoto, nos anos 1980, em Porto Alegre, ainda antes de começar sua obra discográfica. Nessa apresentação, a artista já cantava "Eu sou terrível" e "Geleia geral", bem como lia trechos da *Carta* de Pero Vaz de Caminha. Não deixa de ser interessante pensar que, de algum modo, esse título tenha produzido dois *shows*, relacionados a momentos muito diversos da vida e da carreira de Adriana, e também do próprio país.

Seguindo esse raciocínio, Yago Rodrigues Alvim (2019) afirma as contradições entre os contextos: a jovem Adriana Calcanhotto, no entorno dos seus vinte anos, em início de carreira, e inserida no contexto de abertura política do Brasil com o término da ditadura civil-militar oficializada no país em 1985 (e em pleno auge das manifestações do rock brasileiro dessa década); e a já madura Adriana Calcanhotto, com mais de cinquenta anos, após vários trabalhos de sucesso, depois de um período em Portugal, fora do Brasil, e, sobretudo, em um momento de instabilidade política do país, após o controverso impedimento de uma presidenta da república, mulher e de esquerda, e a ascensão de uma onda reacionária que culminou com a eleição do atual presidente da república. Sobre isso, o autor afirma:

> O espetáculo *A mulher do pau brasil*, que em 1980 partia do deslumbre com a obra de Oswald de Andrade, nessa retomada não só evoca o poeta moderno novamente, como se faz 'atravessada de dor', devido ao atual momento político brasileiro. É mais uma linda obra lúcida, mostrado como a artista

> não se perde no tempo, mas, muito pelo contrário, navega por ele, reconhecendo-o sempre." (ALVIM, 2019, p. 16)

Vale a pena pontuar, contudo, que as ambiguidades do país atravessam com vigor o projeto estético de Adriana Calcanhotto (bem como o de seus precursores, de Oswald a Caetano). E, se a abertura política do país nos anos 1980 não representou o desaparecimento das heranças autoritárias, colonialistas e escravocratas nem da acachapante desigualdade sócio-racial que assola o país, o momento presente não se reduz à desesperança. Os debates contemporâneos, as mobilizações de resistência e o surgimento de novas vozes, especialmente vinculadas às lutas indentitárias e interseccionais, vêm trazendo novas possibilidades de pensamento, criação e atuação no mundo.

Do mesmo modo, parece-me emblemático que Adriana Calcanhotto, no mesmo passo que escolhe letras que exibem um Brasil brutal e sem perspectiva, apontam para a genialidade de seus compositores, a potência da canção popular do país e para a força regenerativa da cultura brasileira. E a sequência das canções não é, portanto, pouco importante para a defesa de sua tese. É nesse sentido que devemos compreender o final do espetáculo, com a vitalidade de "Eu sou terrível" e, especialmente, com "Juízo final" de Nelson Cavaquinho e seu prenúncio menos apocalíptico que utópico: "O sol há de brilhar mais uma vez/ A luz há de chegar aos corações/ Do mal será queimada a semente/ O amor será eterno novamente". Do nenhum futuro a um futuro redentor, o *show* de Adriana Calcanhotto passeia pelo tempo em sua aguda leitura do Brasil real e do Brasil possível que a cultura brasileira nos ensinou a olhar.

REFERÊNCIAS:

ALVIM, Yago Rodrigues. *Esquadro Calcanhotto – Uma escuta da obra poética.* Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

CALCANHOTTO, Adriana. *Pra que serve uma canção como esta?* (Organização e prefácio: Eucanaã Ferraz). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016)

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JULIÃO, Rafael. *Infinitivamente pessoal – Caetano Veloso e sua verdade tropical.* Rio de Janeiro: Editora Batel, 2017.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOBRE OS AUTORES

ALCEU GREGORY é fundador da Nossa Casa, uma nova nação, na qual não só a mulher como todo ser humano nela nascido, se libertou de qualquer sorte de prisão, violência, submissão. Seus livros: *Eu sou Judas, vim para mudar a história; Da ficção à realidade, o sonho de uma sociedade justa na linha do tempo; O nascimento de Nossa Casa, um outro mundo; Nossa Casa, a menor entre as nações* (a ser publicado). Ensaios: *Uma mulher sem voz* é um entre vários.

AMAYI LUIZA SOARES KOYANO é mestra em Letras, na área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo (USP). Profissional do texto e professora de francês e de literatura. Interessa-se por processos editoriais e pelo ensino-aprendizagem de literatura(s) de expressão francesa e de francês língua estrangeira (FLE).

BENEDITO ANTUNES é professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP de Assis. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2, e integra o GT Literatura e Ensino da ANPOLL. Suas pesquisas concentram-se em literatura brasileira do século XX e ensino de literatura. Publicou, entre outros, os livros *Juó Bananére: As cartas d'abax'o Pigues* (1998) e *A literatura juvenil na escola* (2019), pela Editora Unesp.

CÁTIA INÊS NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE possui graduação em Letras (1986), Mestrado (2001) e Doutorado (2007) em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente é professora assistente doutora da UNESP. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Escritas de si, Memórias de autoria feminina da Shoah, Gêneros Híbridos da Modernidade, Narrativa Italiana Contemporânea, Crítica Literária, Literatura Comparada e Ensino de Línguas e Literaturas Estrangeiras.

CLEIDE ANTONIA RAPUCCI é doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis, instituição na qual é professora do Departamento de Letras Modernas e leciona desde 1990. Na Graduação em Letras, é responsável pelo conjunto de disciplinas de

Literaturas de Língua Inglesa. Já no Programa de Pós-graduação em Letras, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista. Atualmente, desenvolve projeto acerca das configurações do espaço nos romances de Angela Carter.

DANIELE FABÍOLA MARQUESINI é formada em Letras pela UNESP, câmpus de Assis/SP, e em Pedagogia pela UFSCar. Possui especialização no ensino de línguas estrangeiras e em sua dissertação de mestrado pesquisou a cultura popular italiana e fez uma relação interartes entre literatura, música, teatro, cinema e televisão por meio da figura do cômico Antonio de Curtis, ou Totò. É professora de língua e cultura italiana.

DÉBORA BARCALA é doutoranda em Letras – Literatura e Vida Social pela Unesp, câmpus de Assis e bolsista da FAPESP. Atua nas áreas de Literaturas Estrangeiras Modernas e Literatura de Autoria Feminina. É membro do grupo de pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas da Unesp/Assis. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/4253275877769734. Orcid iD: https://orcid.org/0000-0003-1461-6327. Email: debora.barcala@unesp.br.

ELISANGELA FÁTIMA NOGUEIRA GODÊNCIO possui Graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2001), Mestrado em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP) (2007) e Doutorado em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP) (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em coordenação de TCC e em Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Africana, Literatura de Expressões Portuguesas, Literatura Infanto-juvenil, entre outras.

GABRIELA KVACEK BETELLA é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, com pós-doc no IEB-USP. É docente da UNESP, no Departamento de Letras Modernas da FCL-Assis com pesquisa voltada para as relações entre literatura e audiovisual no eixo analítico que supera questões de adaptação ao aproximar as produções no intuito de iluminar procedimentos narrativos e escolhas autorais nos deslocamentos entre as formas de arte.

GUILHERME MAGRI DA ROCHA é doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Atualmente, desenvolve projeto sobre a relação entre o Modernismo literário e a literatura

infantil. Foi pesquisador visitante na Texas A&M University, é membro da International Research Society for Children's Literature e dos Grupos de Pesquisa "Leitura e Literatura na Escola" e "Narrativas Estrangeiras Modernas".

JÉSSICA MARRONI FORTUNA é mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto. Desde a graduação, cursada no câmpus da UNESP em Assis, pesquisa a literatura de autoria feminina. No mestrado, aprofundou seus estudos sobre a relação entre literatura e história e sobre a proposta de releitura e reescrita da história por meio de uma crítica literária feminista.

JOÃO RICARDO VIEIRA SANTOS RIBEIRO é graduado em Letras (Português/Espanhol) e, atualmente, mestrando em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, câmpus de Assis, Estado de São Paulo, com a área de conhecimento em Literatura e Vida Social, na linha de pesquisa Leitura, Crítica e Teoria Literária. Professor na Educação Básica (Ensino Fundamental e Médio) nas disciplinas de Língua Portuguesa e Espanhol.

JULIANE LUZIA CAMARGO possui graduação em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis e é mestra em Letras, na área de Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Assis. Atualmente cursa Doutorado pela mesma instituição.

LAÍS APARECIDA RAMOS MARTINS é mestranda pela Unesp/Assis, onde investiga o trauma da Shoá na obra de Liana Millu, e professora contratada do Estado de São Paulo.

LAÍS IACI MIRALLAS DE CARVALHO é mestra em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - câmpus de Assis e graduada pela mesma instituição. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Unesp/Assis desenvolvendo pesquisa na área de linha de pesquisa “Leitura, Crítica e Teoria Literária” com finalização prevista em 2024.

LUDIANI RETKA TRENTIN é mestre (2020) em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. É docente permanente da Secretaria de Educação do Paraná de língua

portuguesa e literatura. Possui experiência em letras, com ênfase em literatura comparada, atuando principalmente com literatura do pós-modernismo e cinema.

LUIZ EDUARDO RODRIGUES AMARO é escritor e professor adjunto da UFRR. Atua na área de Língua Latina, Filologia e Literatura Portuguesa. Especialista em História da Ópera pela UNESP, câmpus de Assis, Doutor pela mesma universidade e Pós-Doutor pela UFRR. Camonista, mitólogo, latinista e crítico literário, estuda a construção do *ethos* por meio da Literatura, sob a égide da teoria bakhtiniana, junguiana e sociológica.

MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI é docente da área de Espanhol no Curso de Letras da UNESP- câmpus de Assis, onde lidera o Grupo de Pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas. Realizou estágio de pesquisa na Universidad de Salamanca/Espanha, em 2013, sobre a Biblioteca Literária Espanhola do Mito de Don Juan. Publicou vários artigos e capítulos de livros, nacionais e internacionais sobre releituras de mitos literários modernos nas narrativas de língua espanhola e língua portuguesa e é autora do livro *Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo*, publicado pela Editora UNESP em 2019.

MARIA DE FÁTIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI é doutora em Letras pela Unesp - Universidade Estadual Paulista. É professora do Curso de graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis (Unesp), atuando na área de Literaturas de Língua Espanhola, e professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Letras - Literatura e Vida Social, na mesma instituição.

MARIANA COBUCI SCHMIDT. BASTOS é bacharel em Letras (USP) e mestre em Literatura Brasileira (USP). Atualmente, é doutoranda na mesma Universidade, onde desenvolve, com o apoio do CNPq, uma pesquisa sobre as poéticas de Ana Cristina Cesar e José Leonilson.

MAISA BARBOSA DA SILVA CORDEIRO é doutora em Estudos literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestre em Letras "Literatura e Práticas Culturais" pela Universidade Federal da Grande Dourados. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professora no Centro Universitário da

Grande Dourados. Pesquisa temáticas relacionadas à crítica literária feminista, crítica literária juvenil e políticas públicas de formação de leitores.

MOISÉS GONÇALVES SANTOS JÚNIOR é graduado em Letras - Português/Literaturas de Língua Portuguesa (2012) pela UENP (Universidade Estadual do Norte do Paraná), câmpus Jacarezinho, mestre em Letras (2015) pela UNESP, câmpus Assis, e doutor em Letras (Literatura e Vida Social) pela mesma instituição (2020), atuando nas seguintes áreas: impressionismo literário, literatura comparada e literatura brasileira.

NAYARA CRISTINA BARBOSA BATISTA é graduada em Letras pela UNESP/Assis e mestre em literatura pelo PPGL/ UNESP-Assis. Possui experiência na área de literatura de língua espanhola com estudos direcionados às narrativas de autoria feminina com foco nas questões de gênero, história e memória cultural. Atua como professora nas redes estadual e particular de ensino.

NAYARA DE ALBUQUERQUE KRAUSE possui graduação em Direito pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (2009) e pós-graduação lato sensu em Direito Constitucional pela Universidade Anhanguera - UNIDERP (2012). Atualmente, cursa Letras - Italiano, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/FCL - Assis/SP.

NORMA DOMINGOS é docente da Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Graduada, em 1986, em Letras (francês/português) pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, possui mestrado e doutorado em Estudos Literários pela mesma Instituição. Tem ampla experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura francesas. Têm diversos artigos publicados que versam sobre Villiers de l'Isle-Adam, Tradução literária e Literatura francesa.

RAFAEL JULIÃO graduou-se em Letras na UFRJ, onde também concluiu seu mestrado em 2010 (sobre Cazuza) e seu doutorado em 2016 (sobre Caetano Veloso). Lá também atuou como professor substituto de Literatura Brasileira e como coordenador do Núcleo de Estudos da Canção no PACC. É autor dos livros *Infinitivamente pessoal - Caetano Veloso e sua verdade tropical* (2017) e *Cazuza - Segredos de liquidificador* (2019).

SAMARA BEATRIZ DE OLIVEIRA PARADELLO é graduada em Letras com habilitação em línguas portuguesa e francesa e literaturas brasileira e francesa pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" UNESP, câmpus Assis, e mestre em Letras, em 2020, (Literatura e Vida Social), pela mesma instituição. Suas pesquisas têm ênfase em língua e literatura francesas e suas publicações versam sobre Villiers de l'Isle-Adam.

TAMIRES VIEIRA PINHEIRO DE CASTRO é licenciada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP/CJ). Atualmente é graduanda do curso de Pedagogia da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), professora na Secretaria da Educação do Estado do Paraná e mestranda em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", câmpus de Assis.

VANESSA BITO é graduada em Letras pelo Centro Universitário de Ourinhos – UNIFIO, Graduada em Pedagogia pela Universidade Estatual do Norte do Paraná – UENP, Pós graduada em Psicopedagogia pela Universidade Estatual do Norte do Paraná – UENP, Pós graduada em Educação em Distância pela Faculdade Estácio de Sá de Ourinhos e aluna de Pós-Graduação (Mestrado) da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho" – UNESP – câmpus de Assis.

VANESSA PANSANI VIANA é professora efetiva da rede estadual de São Paulo desde 2004. Mestra e doutoranda, bolsista CNPQ, pela Universidade "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp – câmpus de Assis. A autora desenvolve pesquisa na área de literatura espanhola, tese orientada pela professora doutora Maira Angélica Pandolfi. E-mail: vpansaniviana@gmail.com.

WELLINGTON R. FIORUCI, doutor em Letras pela UNESP-ASSIS e pós-doutorado pela UFRGS, é pesquisador com interesse nas seguintes áreas: narrativa latino-americana, literatura comparada, estudos interartes e cinema contemporâneo. Atua no curso de Letras da UTFPR e no PPGL (Programa de Pós-graduação em Letras) da mesma instituição, no câmpus Pato Branco, no qual é docente permanente. É líder do Grupo de Pesquisa GELCON (Grupo de estudos em Literatura Contemporânea).