

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual
Paulista, Campus Araraquara**

Diretor

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-Diretor

Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

Vice-Cordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editoras deste número

Andressa Cristina de Oliveira

Maria Aparecida de Oliveira

Natália Corrêa Porto Barcellos



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LITERATURAS DE EXPRESSÃO FEMININA:
ALÉM DO TEMPO E DO ESPAÇO

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 55	p. 1-310	jul./dez. 2022
-------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Adalberto Luis Vicente
Andressa Cristina de Oliveira
Bruno Vinicius Gonçalves Vieira
Paulo César Andrade da Silva
Fernando Brandaos dos Santos
Elizabeth Sanches Rocha
Luiz Gonzaga Marchezan
Karin Volobuef

PARECERISTAS

Adriana dos Santos Sales (CEFET-MG)
Alcides Cardoso (UNESP)
Alexandre S. Campos (UNESP)
Camila Soares (UFU)
Cíntia Camargo Vianna (UFU)
Daise Lilian Fonseca Dias (UFCG)
Daniele Luna e Silva (UFPB)
Débora Gil Pantaleão (UFPB)
Gisele de Oliveira Bosquesi (UFRGS)
Gustavo de Mello Sá C. Ribeiro (UNESP)
Iair Carlos Castelan (UNESP)
Jacob dos Santos Biziak (UNESP)
José Lucas Zaffani dos Santos (UNESP)
Juliana Santini (UNESP)
Karin Volobuef (UNESP)
Lauro Quadrado Iglesias (UFBA)
Liane Schneider (UFPB)
Maria Celeste Consolin Dezotti (UNESP)
Maria Célia de Moraes Leonel (UNESP)
Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP)
Maria de Lourdes O. G. Baldan (UNESP)
Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior
(UFPB)
Maria Rita Drumond Viana (UFOP)
Patricia Aniceto (UFJF)
Pedro Afonso Barth (UFU)
Renata Gonçalves (UFPB)
Rosana Letícia Pugina (UNESP)
Rosane Gazolla Alves Feitosa (UNESP)
Rosangela Neres (UEPB)
Sandra Ferreira da Silva (UNESP)
Sérgio Cabral Bento (UFU)
Silvia Beatriz Adoue (UNESP)
Suênia Stevenson Tomaz da Silva
(UFCG)
Victor Santiago (UFAC)

NORMALIZAÇÃO

Adriano Tarra Betassa Tovani Cardeal

REVISÃO DO PORTUGUÊS

Adriano Tarra Betassa Tovani Cardeal

REVISÃO DO INGLÊS

Nathalia Sorgon Scotuzzi

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskeivitz

CAPA

Laura Retamero Dos Santos

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)– . – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral

Online

ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase ana Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO PRESENTATION

<i>Andressa Cristina de Oliveira, Maria Aparecida de Oliveira e Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos</i>	9
--	---

LITERATURAS DE EXPRESSÃO FEMININA: ALÉM DO TEMPO E DO ESPAÇO

LITERATURES OF FEMALE EXPRESSION: BEYOND TIME AND SPACE

- Virginia Woolf, money, and “the world’s oldest profession”: a close reading.
Virginia Woolf, dinheiro e “a mais antiga das profissões”: uma leitura cerrada.
Vara Neverow..... 15
- A escrita de autoria feminina publicada pela Livraria Leite Ribeiro: Júlia Lopes de Almeida e Chrysanthème.
The writing by female authors publishes by Livraria Leite Ribeiro: Júlia Lopes de Almeida and Chrysanthème.
Gabriele Maris Pereira Fenerick 29
- “Um passo adiante da minha solidão”: passagem e paisagens escritas em *Hospício é Deus*, diário de Maura Lopes Cançado.
“A step beyond my loneliness”: passage and landscapes written in *Hospício é Deus*, diary by Maura Lopes Cançado.
Fernanda Gontijo de Araújo Abreu..... 47
- Angela Carter como tradutora: confluências entre criação literária e tradução literária.
Angela Carter as a translator: confluences between literary creation and literary translation.
Bruna Montes Werneck de Freitas..... 61

■ Estetizando a existência: notas sobre a poética de Elise Cowen. <i>Aesthetizing the existence: notes on Elise Cowen's poetics.</i>	<i>Emanuela Carla Siqueira e Priscila Piazzentini Vieira</i>	73
■ Lygia Fagundes Telles e a maestria de narrar. <i>Lygia Fagundes Telles and the mastery of narrating.</i>	<i>Angela das Neves</i>	91
■ O pensamento e a escrita sobre literatura de Elena Ferrante e Elsa Morante. <i>Elena Ferrante and Elsa Morante's thought and writing about literature.</i>	<i>Annalice Del Vecchio-Lima</i>	107
■ Pequena coreografia da mulher selvagem: o amadurecimento feminino na <i>Pequena coreografia do adeus</i> , de Aline Bei. <i>A small choreography of the wild woman: female experience in Pequena coreografia do adeus, by Aline Bei.</i>	<i>Lucas Almeida Dalava e Antônio Donizeti Pires</i>	125
■ Caminhos em curso da poesia brasileira escrita por mulheres: as plaquetes da <i>nosotros</i> . <i>Ways of Brazilian poetry written by women: booklets by the publishing house nosotros.</i>	<i>Ana Rütsche e Pilar Lago e Lousa</i>	143
■ Voces de mujeres tercermundistas: feminismo y literatura comprometida. <i>Voices of third world women: feminism and committed literature.</i>	<i>Gisett Elizabeth Lara</i>	161
■ “O pessoal é político”: os movimentos feministas e o descentramento do sujeito pós-moderno. <i>“The personal is political”: feminist movements and the decentration of the postmodern subject.</i>	<i>Luisa Benevides Valle</i>	173
■ Ser ou tornar-se mulher: a posição feminina em sociedade. <i>Being or becoming a woman: the female position in society.</i>	<i>Patrini Viero Ferreira e Luciane de Lima Paim</i>	185

- Os discursos feministas das mulheres muçulmanas nos haréns de Fatima Mernissi.
The feminist discourses of muslim women in the harems of Fatima Mernissi.
Priscilla Cláudia Pavan de Freitas 201

- A crítica feminista na Pós-graduação brasileira e os ensaios de Virginia Woolf.
Feminist criticism in Brazilian Graduate Programs and the essays of Virginia Woolf.
Nícea Helena de Almeida Nogueira 217

VARIA

- Figurativização do tempo em “Idades cidades divindades” (2016), de Mia Couto.
Figurativization of time in “Idades cidades divindades” (2016), by Mia Couto.
Marilde Alves da Silva e Alexandre António Timbane 239

- Imaginário Gouveia: a construção do obsceno no conto “O menino do Gouveia” (1914).
Gouveia imaginary: the construction of the obscene in a short story “O menino do Gouveia” (1914).
Antonio Carlos Pinto da Fonseca e Leonardo Francisco Soares 259

RESENHA **REVIEW**

- *Emily* (2022), de Frances O’Connor
Marcela Santos Brigida 279

- Jornalismo e crítica literária no Modernismo
Maria Lúcia Outeiro Fernandes 283

ENTREVISTA **INTERVIEW**

- Interview featuring Dr. Vana Neverow – Southern Connecticut State University, USA
Maria A. de Oliveira 289

ÍNDICE DE ASSUNTOS	297
<i>SUBJECT INDEX</i>	299
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	301

APRESENTAÇÃO

Quando abrimos a chamada para o dossiê “Literaturas de expressão feminina”, sabíamos da urgência em tratar do protagonismo da mulher na literatura, bem como dos ecos destas expressões no público leitor da contemporaneidade. Ainda assim, foi uma grata surpresa receber um número tão grande de artigos, recorde de submissões para esta revista acadêmica de excelência, originando a publicação de dois dossiês. No entanto, embora esta publicação tenha surgido de uma mesma chamada, temos aqui um dossiê muito diverso do anterior, com artigos que versam sobre escritoras de lugares e períodos distintos, conferindo o tom multifacetado que converge em uma grande questão: a voz da mulher não apenas na literatura, mas para além das artes, do tempo e do espaço.

Iniciamos o dossiê com o artigo brilhante de Vara Neverow, pesquisadora renomada, especialista em Virginia Woolf. A autora propõe uma investigação instigante acerca das relações entre dinheiro e prostituição tanto nos ensaios quanto nos romances de Woolf. Partindo de *A Room of One's Own* (1929), a relação é clara, Vara Neverow observa como Woolf preocupa-se com a independência financeira feminina e afirma que para se tornar escritora, uma mulher precisaria de um teto todo seu e de um salário apropriado. Woolf está atenta às mulheres que escreviam profissionalmente e conseguiam ganhar dinheiro a partir de suas penas. Do mesmo modo que ela estava atenta àquelas mulheres que tinham que se vender intelectualmente, escrevendo sobre assuntos que interessavam somente às editoras. Passando por *Professions for Women* (1931) em que a relação com o aspecto financeiro das mulheres fica óbvia no título, Neverow nota como Woolf volta-se às profissões disponíveis para as mulheres nesse momento, mas também adverte sobre a imposição do “anjo-do-lar”. Vara Neverow vai construindo seu argumento trazendo *Three Guineas* (1938) para a discussão, já que nesse ensaio Woolf discute a questão das profissões e educação para mulheres, o próprio título está diretamente relacionado ao dinheiro e a como a escritora inglesa retoricamente elabora seu discurso e direciona um guinéu a cada causa levantada por ela: como evitar a guerra, a educação e as profissões para mulheres e, por último, às associações que combatem o fascismo. Em seguida, Vara Neverow, passa a analisar os romances e como Woolf se refere à prostituição feminina, seja ela intelectual ou não em *Orlando*, em *Mrs. Dalloway* e em *The Years*. Além da potente contribuição de Neverow por meio deste ensaio, destaca-se também a entrevista preciosa que ela nos concedeu mais ao final do dossiê.

O primeiro artigo em língua portuguesa trata da singularidade de uma livraria brasileira do início do século XX que ousa publicar textos das escritoras Júlia Lopes

de Almeida e Chrysanthème, muito embora fossem mulheres – o que, como se sabe, era incomum na época –, cujas obras eram ainda praticamente desconhecidas. As publicações, portanto, possibilitaram uma quebra de barreiras, tanto de ordem social quanto espaço-temporal. Quiçá essas publicações tenham vindo a influenciar outras importantes escritoras brasileiras que lhes foram contemporâneas, como Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus, mulheres negras que, por muito tempo, não tiveram espaço no cenário literário brasileiro e cujas cartas e diários são abordados no terceiro artigo do presente dossiê, o qual ressalta a importância desses relatos em diálogo com grandes escritoras e teóricas como Gloria Evangelina Anzaldúa, Alicia Walker, Virginia Woolf, entre outras.

Ainda no âmbito dos gêneros fronteiriços, o artigo a seguir proporciona-nos uma imersão interessantíssima no diário de outra escritora brasileira do século XX: Maura Lopes Cançado e sua obra intitulada *Hospício é Deus*, escrita enquanto esteve voluntariamente internada. Essa poética do “entre” que se estabelece aqui, no limiar entre loucura e realidade, será adiante revisitada no artigo seguinte, desta vez trazendo o processo da tradução como expoente do entrelugar, à luz da análise do poema *Unicorn*, da escritora britânica Angela Carter, bem como de sua tradução, com o intuito de demonstrar “a relação intrínseca que a autora mantinha entre tradução e criação literária em sua obra”.

Uma vez que estamos na esfera da poesia, passaremos a seguir ao próximo artigo, o qual propõe uma ressignificação da obra da escritora estadunidense Elise Cowen a partir da articulação teórica de Foucault, sob a ótica da crítica literária feminista, de modo a demonstrar como a poética da escritora vai muito além do rótulo de poesia confessional conferido pela crítica à produção literária do final da década de 1950 nos Estados Unidos.

Os próximos textos apresentados neste dossiê seguem essa diversidade e singularidade observada anteriormente; eles passeiam pelo conto, romance e pela poesia, não apenas da literatura brasileira, como também pelo romance italiano de Elena Ferrante e Elsa Morante, assim como as poetas argentinas e escritoras latino-americanas, rompendo as fronteiras de tempo e espaço, como sugere o título do dossiê. Assim, Angela das Neves dedica-se aos contos de Lygia Fagundes Telles, com o intuito de demonstrar a relevância e a atualidade da obra da escritora, prestando uma grande homenagem à grande dama da literatura e demonstrando ainda a relação da autora com outros mestres contistas. Neves discorre sobre a grande legião de mulheres que habitam as narrativas de Lygia F. Telles. Ademais, ela utiliza uma chave importante para compreender os contos da escritora: “a estrutura da bolha de sabão”, proposta por Júlio Cortázar em “Do conto breve e seus arredores”.

Já o texto “O pensamento e a escrita sobre literatura de Elena Ferrante e Elsa Morante” propõe uma análise comparativa entre os romances e ensaios de Elena Ferrante e Elsa Morante, a partir de uma discussão metaliterária e autorreflexiva que

está presente nos romances de ambas. Ainda sobre o romance de autoria feminina, o próximo texto debruça-se sobre a *Pequena coreografia do adeus*, de Aline Bei, recorrendo a uma interpretação psicanalítica por meio dos arquétipos trabalhados por C. G. Jung e em consonância com o livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estés. A autora analisa o romance de Aline Bei contemplando a autoria feminina em harmonia com a crítica feminista, já que se trata de um *Bildungsroman* em que o leitor acompanha as crises e conflitos da mente feminina.

O texto seguinte, “Caminhos em curso da poesia brasileira escrita por mulheres: as plaquetes da *Nosotros*”, analisa a *Nosotros, editorial*, tem como objetivo assegurar a memória de poetas brasileiras e argentinas, pensando no processo de apagamento e exclusão das mulheres de antologias poéticas, não apenas, mas também de mulheres negras, trans, pessoas periféricas e outras minorias. Em busca de uma ancestralidade feminina, o termo utilizado é *ginealogia*, de María Reimondez (2014), como forma de revisar o passado e propor uma nova epistemologia centrada na mulher. Além disso, a autora propõe uma cartografia da poética feminina, refletindo sobre os deslocamentos e espacialidades ocupadas por mulheres. Para tanto, a autora utiliza metáforas como caminho, percurso, estrada e trajetórias para pensar o lugar da mulher na poesia e na sociedade e para questionar o sentido de pertencimento e como proposta de transgressão das estruturas de poder.

Em seguida, a autora de “*Voces de mujeres tercermundistas: feminismo y literatura comprometida*” parte dos conceitos de Simone de Beauvoir para abordar a condição feminina, principalmente, das “mulheres de cor” como “vítimas da colonialidade de gênero”, termo de Maria Lugones. Para discutir a antologia *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, a autora traz ainda para essa discussão o texto de Gayatri Spivak e de Frantz Fanon para falar sobre os conflitos e a crise existencial da mulher negra, que enfrenta não apenas o machismo, mas também o racismo estrutural arraigado nas entranhas da nossa sociedade capitalista, patriarcal e racista. A autora termina seu texto brilhantemente, com um trecho do ensaio de Audre Lorde, “A poesia não é um luxo”, para demonstrar como a poesia rompe o silêncio e se transforma em ação.

Em ““O pessoal é político”: os movimentos feministas e o descentramento do sujeito pós-moderno”, vemos, de forma detalhada, as implicações do feminismo e suas alterações no conceito de sujeito pós-moderno. O antepenúltimo artigo, intitulado “Ser ou tornar-se mulher: a posição feminina em sociedade”, as autoras discorrem magistralmente sobre os estereótipos femininos marcados pela opressão nas obras de Clarice Lispector e Nélida Piñon. O penúltimo artigo, “Os discursos feministas das mulheres muçulmanas nos haréns de Fatima Mernissi”, apresenta e analisa os enunciados sobre mulheres muçulmanas em seu convívio familiar na obra autobiográfica de Mernissi, demonstrando a condição dessas mulheres e ressaltando a desigualdade de gênero.

Por fim, o artigo “A crítica feminista na pós-graduação brasileira e os ensaios de Virginia Woolf”, de Nícea Helena de Almeida Nogueira, revela como os ensaios de Virginia Woolf são relevantes para a literatura de autoria feminina no Brasil. A autora investiga como o pensamento de Woolf em *A Room of One's Own* (1929) pode instigar pesquisadores brasileiros no estudo da obra de escritoras brasileiras contemporâneas e conclui que a crítica feminista de Virginia Woolf é fundamental para os estudos feministas no Brasil, já que seus ensaios políticos são considerados textos fundadores da crítica feminista.

Na seção *Varia*, o artigo intitulado “Figurativização do tempo em ‘Idades cidades divindades’ (2016), de Mia Couto”, demonstra a figurativização do tempo na obra poética do autor moçambicano, ressaltando que o mesmo está presente para ilustrar temas como o amor, o sexo, dentre outros. O artigo “Imaginário Gouveia: a construção do obsceno no conto ‘O menino do Gouveia’ (1914)” finaliza esta seção; os autores discorrem sobre a intermidialidade por meio do homoerotismo presente no texto publicado na revista “O Rio-nú” e as consequências de sua temática em relação à circulação e à comercialização nos periódicos no final do século XIX e início do século XX.

Ao final deste dossiê, temos ainda duas resenhas. A primeira apresenta-nos o olhar perspicaz e assertivo de Marcela Brígida acerca da recente cinebiografia *Emily* (2022), dirigida por Frances O’Connor, a qual versa sobre a vida da escritora inglesa Emily Brontë. Já a segunda resenha, de Maria Lúcia Outeiro Fernandes, discorre sobre o livro *Oswald de Andrade: arte do centenário e outros escritos* (2022).

Andressa Cristina de Oliveira
Maria Aparecida de Oliveira
Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

***LITERATURAS DE EXPRESSÃO FEMININA:
ALÉM DO TEMPO E DO ESPAÇO***
***LITERATURES OF FEMALE EXPRESSION:
BEYOND TIME AND SPACE***

VIRGINIA WOOLF, MONEY, AND “THE WORLD’S OLDEST PROFESSION”: A CLOSE READING

Vara NEVEROW*

■ **ABSTRACT:** This paper aims at tracing Woolf’s references to money and its relation with prostitution in her essays *A Room of One’s Own*, *Professions for Women*, *Three Guineas* and in her novels *Orlando* and *The Years*. Woolf’s references to money are explicit from the start; indeed, the titles themselves suggest the importance of money. In *A Room of One’s Own*, the narrator states the title in the first sentence. To have a private room, one must have money or some other privilege. As the narrative evolves, it becomes clear that, to be free, an educated woman who is a fiction writer or a poet really needs £500 a year (one may assume that it is this stable source of income that ensures the privacy of having one’s own room). In “*Professions for Women*” (a title that is clearly associated with paid work and income), the “Angel of the House” intrudes on the narrator and advises her “‘Never [to] let anybody guess that you have a mind of your own. Above all, be pure.’” At this moment the narrator, a financially independent woman having inherited “five hundred pounds a year” and thus does not “depend solely on charm for [her] living,” realizes that she must kill this Angel who is trying to force the narrator back into the private sphere of subordination and subservience to men. Since the Angel would destroy the narrator’s intellectual freedom, the death would be justifiable. In *Three Guineas*, the narrator’s focus on money is even more blatantly obvious since the title is a direct reference to a currency, the guinea was originally a coin.

■ **KEYWORDS:** Money. Prostitution. Professions for women. Virginia Woolf.

The witty phrase “I did it for my own pleasure. Then I did it for my friends. Now I do it for money” has been attributed to Woolf although it was not coined by her; nonetheless, the concept is highly applicable to her complicated engagement with the term and practice of prostitution, a paid profession that she depicts as a two-sided oxymoron of freedom and indenture. In *Orlando* (1928), published just a year before *A Room of One’s Own* (1929), Woolf writes that “Love [...] has two faces; [...] two bodies; [...] and each [...] is the exact opposite of the other. Yet, so

* Southern Connecticut State University, English and Women’s Studies. New Haven, CT 06515, USA – neverowv1@southernct.edu.

strictly are they joined together that you cannot separate them" (WOOLF, 2006a, p. 87). Entwined and conjoined, "Love, the Bird of Paradise," and "Lust the vulture," a doubled and corrupted fusion, can be aligned with Dante Gabriel Rossetti's "The Sonnet" where the sestet describes the poetic structure as two sides of a coin – one depicting life and love while the other represents death. Woolf wrestles with her *doppelgänger* motif regarding the conundrum as who ultimately controls girls' and women's lives and bodies – the patriarchy or the females¹ themselves – swapping "money" for "love" in *A Room of One's Own*, "Professions for Women" (1931),² and in *Three Guineas* (1938). Woolf's narrators in these essays view financial independence as the sole way to possess one's own life and depict dependency and reliance on men as the equivalent of intellectual if not bodily death.³ The narrator's complex depictions of prostitution are not primarily about actual sex trafficking and pimping. Instead, she uses the term metaphorically as she equates fathers, brothers, uncles, and husbands of the daughters of educated men as pimps who dominate women and girls through the control of money. Financial independence – as evident in the title of the manifesto – is central to the argument – and even the choice of selling one's own body in prostitution is a form of autonomy preferable to being controlled by a male.

Woolf's references to money are explicit from the start; indeed, the titles themselves suggest the importance of money. In *A Room of One's Own*, the narrator states the title in the first sentence. To have a private room, one must have money or some other privilege. As the narrative evolves, it becomes clear that, to be free, an educated woman who is a fiction writer or a poet really needs is £500 a year (one may assume that it is this stable source of income that ensures the privacy of having one's own room). In "Professions for Women" (a title that is clearly associated with paid work and income), the "Angel of the House" intrudes on the narrator and advises her "'Never [to] let anybody guess that you have a mind of your own. Above all, be pure.' And she made as if to guide my pen." At this moment the narrator, a financially independent woman having inherited "five hundred pounds

¹ In contemporary culture, the rise of trans, queer, and non-binary identities overlap with but does not entirely align with the ways that cis-born women and girls are defined by patriarchal societies. In *Orlando*, Woolf explores the fluidity of sexual and gender identities as the main character goes to sleep one night with a male body and awakes a week later in a body transformed into a female body. In this discussion, the argument is more narrowly focused on the ways that cis-born females have been controlled in Western society.

² The essay was written and delivered as a lecture in 1931 but not published until 1942.

³ In *A Room of Own's One*, Judith Shakespeare is seduced and abandoned by "Nick Greene, the actor-manager [who] took pity on her." Because she soon was betrayed and "found herself with child by that gentleman" she "killed herself one winter's night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop outside the Elephant and Castle" (WOOLF, 2005, p. 48) rather than being able to focus craft a work of fiction independently.

a year” and thus does not “depend solely on charm for [her] living,” realizes that she must kill this Angel who is trying to force the narrator back into the private sphere of subordination and subservience to men. Since the Angel would destroy the narrator’s intellectual freedom, the death would be justifiable: “My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence” (WOOLF, 2023, not paginated).

In *Three Guineas*, the narrator’s focus on money is even more blatantly obvious since the title is a direct reference to a currency (the guinea was originally a coin which was replaced by the pound in 1816 but continued to be used in the twentieth century as a unit of account valued at 21 shillings).⁴ To be petitioned by a privileged man to donate a guinea (a pound plus a shilling) is a radical turning point for a daughter of an educated man.⁵ In many of Woolf’s references to her women peers, they are employed as civil servants. They are the daughters of educated men who only now have their own assets or their own income and can make their own decisions. This self-sufficiency comes in the aftermath of the Great War when, after centuries of dependency on male family members, the daughters of educated men in Great Britain not only have won the vote for those women over thirty, with means – an achievement the narrator brushes aside – but also and far more importantly now have, at least in some contexts, garnered legal control their own fiscal assets through the Sex Disqualification (Removal) Act of 1919.

The newly minted independent daughters discussed in *Three Guineas* do not need to plead or please their fathers (or brothers or uncles) to pay for what they want or to donate to a cause they support. So long as the woman is unmarried and working in civil service or, like the narrator⁶ (and the author herself), owns a business, she is no longer under the control of her male family members because she can earn the amount of income she needs for her survival. The money belongs solely to the woman herself, not to any man – and no man can control her life by controlling her finances. The narrator observes that, with this new freedom, a woman “need no longer use her charm to procure⁷ money from her father or

⁴ A search of the “Notes and Queries” in *The Guardian* provides interesting details about the history of the guinea. The information appears in sub-category titled “Root of all Evil” (all entries in this section focus on money-related topics). See: <https://www.theguardian.com/notesandqueries/query/0,,69044,0.html#:~:text=The%20guinea%20was%20introduced%20in,worth%20more%20than%20twenty%20shillings>.

⁵ In the body of the essay, excluding the endnotes, there are 76 instances of “daughters of educated men,” five of “daughter of an educated man,” 42 of “educated man’s daughter,” and 16 of “educated men’s daughters” for a grand total of 139 (and there may be other variations).

⁶ The narrator channels Woolf, but the story may not actually align precisely with Woolf’s own activities.

⁷ I should note that the word “procure” is also used as a direct reference to prostitution, pimping and trafficking.

brother. Since it is beyond the power of her family to punish her financially, she can express her own opinions" (WOOLF, 2006, p. 21). Financial independence equals freedom of expression.

The narrator celebrates this autonomy by describing this new world for a daughter of an educated man, stating that, "as she issues from the shadow of the private house, and stands on the bridge which lies between the old world and the new", the woman holds "the sacred coin [of her profession] in her hand." In awe, the woman asks herself "What shall I do with it? What do I see with it?" This moment is pivotal for the woman, and the narrator vividly invokes divine elements, suggesting that, for this woman, "The moon [...] seem[s] to [be] a white sixpence, a *chaste* sixpence, [...] the *sacred* sixpence that she had earned with her own hands" (Ibid., p. 20; my emphasis). The description of the moon as a sacred coin – though only a sixpence, not a guinea – clearly affirms the woman's freedom. However, this reference to the moon is also symbolic. It invokes the Greek Goddess Artemis, the deity who practices and protects virginity at all costs. Woolf's selection of the words "chaste" and "sacred" (italicized above) suggests that this young woman is now protected by the virgin goddess herself and will not have to sacrifice herself on the altar of man's desire so long as her independence remains intact, and she does not choose marriage. At that historical moment, a woman working as a civil servant would be immediately terminated if she were to wed. And, as discussed below, the woman's sacrifice of her virginity in marriage is not the sole risk she faces.

The narrator documents the challenges a woman civil servant experiences in the workplace. It is a sleazy boy's club, a male enclave where rampant nepotism is ubiquitous, a corrupt practice of collusion that, as the narrator observes, "queers⁸ the professions" (Ibid., p. 61) that men have controlled for centuries. Having described the suppurating venality practiced in the workplace, the narrator then makes it abundantly clear that a single woman who holds a position as a civil servant is viewed by her male peers and superiors as an intruder and as an object of sexual provocation. Regarded by the men with contempt simply because of her sex, her value is determined and devalued based on the intimacies of her body – and her body is on display as a trespasser in a man's world – the public world where, since she is no longer confined in the private home, she is both sexualized and ostracized. As the narrator observes in a complex passage:

it is quite possible that the name "Miss" transmits through the board or division some vibration which is not registered in the examination room. "Miss" transmits sex; and sex may carry with it an aroma. "Miss" may carry with it the swish of petticoats, the savour of scent or other odour perceptible to the nose on

⁸ The word "queer" appears six times, "queered" twice, and "queers" once in the essay. In no instance is the term a reference to sexuality.

the further side of the partition and obnoxious to it. What charms and consoles in the private house may distract and exacerbate in the public office (*Ibid.*, p. 62).

This passage makes it abundantly clear that the presence of a woman is “obnoxious” because, for her male colleagues, she seems to exude an extremely unpleasant scent. She not only “distract(s)” these men but also annoys and revolts them. The men are aware at a sensory level that the woman is in the wrong place because she sounds and *smells* different from a man. The “swish” of her clothing suggests that the woman’s attire is inappropriate in the workplace. The references to the “scent” and the “odour” hint at the smell of a woman’s sex and thus also alludes to the transactions in the oldest profession – prostitution, discussed further below.

The presence of a co-equal woman in the workplace is a shock, a puzzlement, and an offence to these men. In a brief passage, the narrator describes the dimwitted calculation about women in the workplace that deeply perplexes these men who respect only other men: “Since Miss is a woman, Miss is not a son or a nephew” (*Ibid.*, p. 62). The narrator then incrementally escalates her mockery. She states that, “We are trying, remember, to discover what flavour attaches itself to sex in a public office; we are sniffing most delicately not facts but savours.” Continuing, she decides to support her claim with data: “it would be well not to depend on our own private noses, but to call in evidence from outside” to determine “the atmosphere that surrounds the word ‘Miss’ in Whitehall” (*Ibid.*, p. 63-64).

The revelation of public evidence emits the stench of misogyny. Drawing on letters in newspapers, the narrator quotes a man’s viewpoint that, during World War II, “Unfortunately, [women] were praised and petted out of all proportion to the value of their performances” (*Ibid.*, p. 62). A second opinionator suggests that “re-grading a large number of women who have drifted into clerical service [sh]ould become available for domestic service” (*Three Guineas* 63). Here, the narrator briefly intervenes and states, “The odour thickens, you will agree” and then offers a third quotation: “Homes are the real places of the women who are now compelling men to be idle” (*Ibid.*, p. 63).⁹ At this point, she pounces: “There! There can be no doubt of the odour now. The cat is out of the bag; and it is a Tom” (*Ibid.*, p. 63).¹⁰ One must ask, what do men in the workplace *really* think about women co-workers?

The narrator makes it evident that, while the virginal “aroma” a woman exudes is “delicious [...] in the private house” (*Ibid.*, p. 63-64), it is an offence in the civil service that can be used as a rationale for women to earn the lowest of salaries. But the narrator points out that only a “Miss” can earn a salary: “As for ‘Mrs.,’ it is a contaminated word; an obscene word. The less said about that word the better. Such is the smell of it, so rank does it stink in the nostrils of Whitehall, that Whitehall

⁹ These passages are quoted from longer letters.

¹⁰ A tom is a sexually mature male cat who seeks and fights for female cats in heat.

excludes it entirely. In Whitehall as in heaven, there is neither marrying nor giving in marriage" (Ibid., p. 64). The caustic humor of these observations makes painfully evident the systemic disparities and hierarchies between male and female earners in the workplace while also replicating and enforcing the whims of the patriarch in the private home. By revealing the rampant misogyny that women endure in a form of employment that demeans and devalues them, the narrator exposes not only the hypocrisy but the abuse.

But the virginity of the woman's own mind is also at stake as are her ethics, for, as the narrator argues, women in the workplace are still continually at risk of succumbing to patriarchal values due to their sustained poverty. With a very limited income in the male-dominated workplace, the daughter of an educated man can be driven into another kind of prostitution as she serves the "pimps and panders of the brain-selling trade" or "accept[s] any of those baubles and labels by which brain merit is advertised and certified – medals, honours, degrees[,] tokens that culture has been prostituted and intellectual liberty sold into captivity" (Ibid., p. 112). She approaches these motifs both from the perspective of an advocate for women's rights and as a writer who seeks legitimate revenue from her work in a society that also constrains her voice through censorship in ways very similar to the policing of prostitution.¹¹ Celia Marshik points out that Woolf clearly associates her own work with prostitution. As Marshik states, "Woolf use[s] commercial sexuality to figure a writer's relationship with her public" and also endorses "'whoring' at the expense of respectable intercourse, which is deprecated as a pedestrian form of union" (853). Further, from her earliest novel, *The Voyage Out* to her posthumous *Between the Acts* and in her most explicitly political and feminist published writings including *A Room of One's Own* (1929), "Professions for Women" (1931), and *Three Guineas* (1938), Woolf consistently integrates observations about the risks and challenges that women face if they work in the public sphere – a space that is dominated by men. Whether these women are actively practicing the "world's oldest profession," are working-class women who labor outside the home, or are "daughters of educated men" controlled by their fathers for centuries but now able to enter the newly opened professions in such fields as the publishing industry and civil service, they are all still policed, constrained, and exploited by patriarchy.

Woolf also interweaves these "public" paid professions with what she terms "unpaid professions" assigned to women limited to the private sphere. Women who work at home are tasked with sexual availability (whether consensual or otherwise), childbirth, mothering, eldercare, and multiple domestic responsibilities. As Woolf argues in *Three Guineas*, if there were equity – a if the wife "were paid

¹¹ According to the *Quote Investigator*, the slogan probably originated during a conversation between the prominent drama critic George Jean Nathan and the playwright Ferenc Molnár who coined the term (<https://quoteinvestigator.com/2011/01/17/for-pleasure-for-money/>).

for her work, the work of bearing and bringing up children, a real wage, a money wage, so that it became an attractive profession [...] [rather than] a precarious and dishonoured profession” – then the husband’s “own slavery¹² [in the workplace] would be lightened” (*Ibid.*, p. 131).

Focusing closely on the economics embedded in a patriarchal system designed to control women in *all* professions, including their work in the private sphere, Woolf concentrates intently on the fluctuating accumulation and distribution of money for women. As noted above, even the titles of the three works discussed in most detail here emphasize the degree to which women can—or cannot—access money. In the essay, Mary Beton,¹³ Woolf’s surrogate narrator, repeatedly calls attention to the woman’s right to privacy and financial stability. A woman who has “a room of her own and five hundred a year” (WOOLF, 2005, p. 103) is autonomous and secure. In “Professions for Women,” originally delivered as a lecture (as was *A Room*), Woolf explores the freedoms women can acquire through their waged or salaried employment. And, in *Three Guineas*, Woolf zeroes in even more closely on the professions and exchange systems both ancient and new in which women either do or do not have access to money. The word “money” appears 37 times in *A Room*, once in “Professions for Women, and 111 times in *Three Guineas*. In *A Room* “five hundred” is mentioned 12 times and in “Professions” twice while in *Three Guineas*, the “guinea” is referenced 65 times (including 11 mentions of “guineas”). In the two longer essays, Woolf links her references a woman’s autonomy to money and also uses explicit and recurrent references to prostitution as a central motif in her complex analysis of women’s struggles to escape from patriarchy and establish their independence through financial stability. While Woolf also recognizes that the oldest profession can, for some women, be an effective form of self-employment that offers a degree of freedom from patriarchal control, she also acknowledges that for others it is pure exploitation.

For context, the first version of the now-familiar phrase “the world’s oldest profession” mentioned earlier can be traced back to a variant in Rudyard Kipling’s short work “On the City Wall” published in the collection of stories titled *In Black and White* (1888).¹⁴ Kipling’s narrator describes Lalun, a courtesan in Lahore, as “a member of the most ancient profession in the world. Lilith was her very-great-grandmamma, and that was before the days of Eve as everyone knows” (Kipling).

¹² This term is problematic but must be retained since it is in the original text.

¹³ Shortly after the beginning of the essay, the narrator shifts identities and states, “Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please it is of not a matter of an importance) sitting on the banks of a river.” Later in the narrative, Mary Beton identifies herself and tells the story up until the moment when there is a break between paragraphs in Chapter Six where the original narrator, who perhaps is a surrogate voice for Woolf herself, speaks.

¹⁴ Also of interest are the notes on the story: https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rge_oncitywall1.htm.

The *Oxford English Dictionary* identifies the first known usage of the “euphemistic” term “the oldest profession” in Alexander Woollcott’s 1922 *Shouts and Murmurs: Echoes of a Thousand and One First Nights* where Woollcott references a narrative featuring “a touching picture of an old broken-down tragedian sharing a park bench with a bedraggled and unappetizing street-walker.” The tragedian despondently says to the woman that “the two oldest professions in the world [are] ruined by amateurs” (WOOLLCOTT, 1922, p. 57). Both the aging actor and the disheveled prostitute lack money because they have been upstaged by untrained performers. This confluence of performance and profession is a fleeting moment of equality between the sexes that also reveals the rigid patriarchal underpinnings of society.

While acting has been a legitimate vocation for men in Western cultures from the earliest period of dramatic performance, women were banned from the stage until the nineteenth century. Prostitution has for millennia been a profession delegated primarily to women and often categorized as illegal. But the term “profession” as a reference to prostitution was already in use in theatre as Woollcott himself confirms when he mentions a French performance of Bernard Shaw’s notorious 1893 *Mrs. Warren’s Profession*, a play which touches on Mrs. Warren’s own early desperate work as an independent prostitute and her later lucrative business as a madam who manages and traffics women and girls in brothels. Thus, it is evident that prostitution as a profession (specifically for women who were banned from almost all other paid work) was already in the discourse just a few years after Kipling’s phrase appeared in his short story. Woolf herself uses the phrase “the oldest profession” twice in *Three Guineas* (see 160; 164).

Kipling, Woollcott, Shaw, and Woolf herself all indicate that prostitution is specifically the world’s oldest profession for women, but, based on its tendency toward illegality, Robin Lopez Lysne argues for an alternative view, stating that midwives probably represent “the oldest *legitimate* profession for women from earliest recorded history besides, of course, motherhood” (LYSNE, 2006, p. 48; my emphasis). Lysne’s reference to the burdens of motherhood evokes Woolf’s references to the *unpaid* professions imposed on women. All three types of professions – a legal, quasi-illegal, and unpaid – highlight purposes assigned to women’s bodies by patriarchal culture: the women dedicated to managing the gravidities of pregnancy and childbirth, the women who provide services primarily for men who seek sexual pleasures, and the women who are expected to labor in the private home are all constrained and exploited by patriarchal control.

Even though the word “prostitute” never once appears in *A Room of One’s Own*, the oldest profession certainly is discussed in the manifesto in a coded fashion. When the narrator, Mary Beton, assesses Mary Carmichael’s novel *Life’s Adventure*, she realizes that Carmichael was able to depict the coded Sapphic relationship between Chloe and Olivia but does not yet have the courage to write “in the spirit of fellowship [...] [of] those small, scented rooms where sit the courtesan,

the harlot and the lady with the pug dog” – all of them women whose financial stability depends on revenue earned from the oldest profession. These three women are differentiated by subcategories in prostitution, and thus they also differ in terms of finances. The courtesan, the companion of a nobleman, has the greatest degree both of freedom and financial stability, although her income typically depends on that man, and she is more disposable than a wife. The harlot provides sex for money and does so in a more unpredictable fashion. She is potentially at risk of financial instability, and she certainly does not have the rare privileges that the courtesan enjoys. The woman with the pug dog is a man’s mistress and relies on him for such benefits as a place to live and certain perks, including the comfort of having a pet. In Woolf’s *The Years*, Mira, Captain Abel’s mistress, has a small dog, echoing a canine motif in European painting traditions from the fifteenth through the seventeenth century where the lap dog was used as an “accompaniment” in portraits of “seductive women” by artists of the period such as Jan van Eyck (HARBISON, 1990, p. 285). Mary Beton anticipates that middle-class writers such as Carmichael will soon be describing such marginalized women sympathetically, respectfully, and courageously. Not coincidentally, Woolf herself had experimented with depicting prostitutes in an affirming fashion in her faux biography *Orlando*, published just a year before *A Room of One’s Own*. Set in the era of Neoclassicism with direct references to “Addison, Dryden, [and] Pope” (WOOLF, 2006a, p. 124), Orlando, now a woman, chooses to cross-dress as a man so that she can walk the streets at night without being targeted as a prostitute so that she can spend time with women who do, in fact, practice the oldest profession and who welcome her into their company. “These poor creatures, she ascertained, for Nell brought Prue, and Prue Kitty, and Kitty Rose, had a society of their own of which they now elected her a member” (WOOLF, 2006a, p. 160). Orlando’s new friends are very chatty and “many were the fine tales they told and many the amusing observations they made, for it cannot be denied that when women get together – but hist – they are always careful to see that the doors are shut and that not a word of it gets into print. All they desire is – but hist again – that not a man’s step on the stair?” (Ibid., p. 160).

In “Professions for Women,” Woolf addresses one of the first generations of young, college-educated women, stating: “You have won rooms of your own in the house hitherto exclusively owned by men. You are able [...] to pay the rent. You are earning your five hundred pounds a year.” Their new freedom is explicitly linked to their annual earnings. Similarly, in *A Room of One’s Own*, Mary Beton observes that, “women have always been poor [...] . That is why I have laid so much stress on money and a room of one’s own” (WOOLF, 2005, p. 107). Beton herself is set free from patriarchal control when she inherits a legacy of five hundred pounds per year from her aunt, and she shifts from a state of financial anxiety to the stable security of a guaranteed revenue for life. Thus, Beton has an exceptional degree of autonomy—and she is no longer at risk of being driven to prostitute either her mind

or, in the very worst case, her body. As she observes, she can no longer be forced to do:

Work that one d[oes] not wish to do, and to do it like a slave, flattering and fawning [...] No force in the world can take from me my five hundred pounds. Food, house and clothing are mine forever. Therefore not merely do effort and labour cease, but also hatred and bitterness. I need not hate any man; he cannot hurt me. I need not flatter any man; he has nothing to give me (*Ibid.*, p. 37).

As Beton makes clear, it's all about the money. She even notes that, "of the two – the vote and the money – the money, I own, seemed infinitely more important" (*Ibid.*, p. 37).

But the source and the amount of the money both matter immensely. Prostitution is a paid profession, and, in *Three Guineas*, variations of the word "prostitute" appear eleven times. The profession is conventionally associated with the sex trade, but Woolf recalibrates the vocation and applies it to the ways that the daughters of educated men are exploited. The first and most familiar instance is the narrator's bitter assertion that, for the daughters of educated men, "many of us would prefer to call ourselves prostitutes simply and to take our stand openly under the lamps of Piccadilly Circus rather than use [the real nature of our influence]" rather than accept being limited to the kind of "indirect influence" that only the daughters of noblemen wield (WOOLF, 2006, p. 19).

But streetwalking is not the only form of prostitution. The daughters of educated men are subjected to a different sort of prostitution: peddling their intelligence. Woolf argues that:

to sell a brain is worse than to sell a body, for when the body seller has sold her momentary pleasure she takes good care that the matter shall end there. But when a brain seller has sold her brain, its anæmic, vicious and diseased progeny are let loose upon the world to infect and corrupt and sow the seeds of disease in others (*Ibid.*, p. 111).

Woolf argues that intellectual prostitution is particularly blatant in the publishing industry, a realm controlled by "the pimps and panders" who either force women into "the brain-selling trade" or censor their work (*Ibid.*, p. 112). To illustrate this victimization, Woolf selects the Scottish author Mrs. Margaret Oliphant (1828-1897), who "sold her [...] very admirable brain, prostituted her culture and enslaved her intellectual liberty in order that she might earn her living and educate her children" (*Ibid.*, p. 109).

In the introduction to the first chapter of *Three Guineas*, the narrator responds to an educated man who is soliciting donations from middle-class women to

advance his cause. Having described the vast chasm between him and the daughters of educated men, she speculates that he likely “object[s] that to depend upon a profession is only another form of slavery,” but she urges him to “admit from [his] own experience that to depend upon a profession is a less odious form of slavery than to depend upon a father” (*Ibid.*, p. 20). By identifying *any* profession, however privileged, as a kind of indenture, Woolf reveals the complexities of economics involved in selling oneself or being trafficked. As defined by Kathy Akpom and Tammy A. King, “Prostitution involves the exchange of sexual services for money or another form of material compensation. The main reason for becoming a prostitute is economic: the need for income among individuals who lack other job opportunities or believe they can earn more from prostitution than from a conventional job” (Akpom and King). Woolf’s own argument aligns with their definition, but the narrator in *Three Guineas* goes beyond the sale of the flesh in her analysis of these “sexual services” when she investigates the ways that prostitution exploits the mind of those humans who are allocated and constrained to the second sex.

For Woolf, a woman of any class deserves sufficient money to achieve independence from the patriarchal control of both her body and her mind. Money earned from a profession is contractual and measured while paternal oversight of finances was then – and, in many instances, still is – an arbitrary, discretionary, and capricious act of constraint. The patriarch is little different from a pimp. He can curtail and exploit his daughter and decide whether, when, and why to dole out money to her – or decide not to do at all. He can evaluate, restrict, and even block her choices while forcing her to continue to rely on him and to plead with him for the money she needs for survival. He owns her body and soul during his life and even after his death if he leaves her only a pittance of inheritance or none at all. As the narrator writes of Sophia Jex-Blake and other women at the mercy of their fathers in the 1800s:

A daughter who left her father was an unnatural daughter; her womanhood was suspect. Should she persist further, then law came to his help. A daughter who left her father had no means of supporting herself. The lawful professions were shut to her. Finally, if she earned money in the one profession that was open to her, the oldest profession of all, she unsexed herself (*Ibid.*, p. 160).

Thus, the domination of women in the private sphere is directly linked to their male relatives’ control of money.

To avoid this corruption, women must learn to practice a new version of their ancient training in the “unpaid-for education” by following the same archaic rules of “poverty, chastity, derision and freedom from unreal loyalties” (*Ibid.*, p. 95) imposed on them for millennia. Scholarly interpretations of these terms do not

typically link the phrases to money, but when one delves deeper it is evident that each category is a stern rejection of the corruption that comes with money. The old patriarchal traditions taught women how to survive without money under these constraints. Now that the daughters of educated men can legitimately earn money, they must avoid intellectual seduction or they will succumb to brain prostitution. To do they must comply with the same values as they learned before. They must accept only modest earnings in compliance with their previous poverty. They must repurpose “the old idea of bodily chastity” for “the new ideal of mental chastity” (*Ibid.*, p. 99) and consciously limit their income. Instead of defending their sexual vulnerability as valuable property sold in marriage, they must defend their intellect. They must practice derision by rejecting the fame and praise that are linked to money and that generate money. They must practice freedom from unreal loyalties by fending off the privileges and pride associated with the flow of money to support and fund organizations such as schools and churches. The only manifestation of women’s pride that Woolf endorses is earning an income.

In both *A Room of One's Own* and “Professions for Women,” Woolf emphasizes the ways that money – whether inherited or earned – can set women free from patriarchal control, seduction, and forced prostitution. In the penultimate pages of *Three Guineas*, Woolf briefly traces the legal progress for women from the mid-Victorian era to the 1919 the Sex Disqualification (Removal) Act, stating that the resistance “was a force of tremendous power. It forced open the doors of the private house. It opened Bond Street and Piccadilly; it opened cricket grounds and football grounds; it shrivelled flounces and stays; it made the oldest profession in the world in the world [...] unprofitable” (*Ibid.*, p. 164). In this passage, Woolf envisions a bright future for educated women who now have sufficient income to survive independently and who will be able to fight “the tyrannies and servilities” of the interconnected “public and private worlds,” thereby fulfilling Josephine Butler’s advocacy for ““the rights of all – all men and women – to the respect in their persons of the great principles of Justice and Equality and Liberty.””

- **RESUMO:** Este artigo tem como objetivo traçar as referências de Woolf ao dinheiro e sua relação com a prostituição, nos ensaios *A Room of One's Own*, *Professions for Women*, *Three Guineas* e em seus romances *Orlando* e *The Years*. As referências de Woolf ao dinheiro são explícitas desde o início; na verdade, os próprios títulos sugerem a importância do dinheiro. Em *A Room of One's Own*, a narradora afirma o título na primeira frase. Para ter um quarto todo seu, é preciso ter dinheiro ou algum outro privilégio. À medida que a narrativa evolui, fica claro que, para ser livre, uma mulher educada que é escritora de ficção ou poeta realmente precisa de £ 500 por ano (pode-se supor que é essa fonte estável de renda que garante a privacidade de ter um próprio quarto). Em “*Professions for Women*” (título claramente associado ao trabalho

remunerado e renda), o “Anjo do lar” se intromete e aconselha “‘Nunca [para] deixar ninguém adivinhar que você tem uma mente própria. Acima de tudo, seja pura’. Nesse momento, a narradora, uma mulher financeiramente independente, tendo herdado “quinhentas libras por ano” e, portanto, “não dependendo apenas do charme para viver”, percebe que deve matar esse anjo que está tentando forçar o narrador a voltar na esfera privada de subordinação e subserviência aos homens. Como o Anjo destruiria a liberdade intelectual do narrador, a morte seria justificável. Em *Three Guineas*, o foco do narrador no dinheiro é ainda mais óbvio, já que o título é uma referência direta a uma moeda, o guinéu era originalmente uma moeda.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Dinheiro. Prostituição. Profissões para mulheres. Virginia Woolf.

REFERENCES

- AKPOM, Kathy and TAMMY A. King. “Prostitution”. **Encyclopedia of Public Health**. Ed. Lester Breslow. Vol. 3. New York: Macmillan Reference USA, 2002. 987. *Gale Virtual Reference Library*. Web. 11 May 2016. From Washtenaw Community College. Richard W. Bailey Library and Learning Commons. Available in: https://libguides.wccnet.edu/c.php?g=4924_91&p=3369066 Accessed 26 February 2023.
- HARBISON, Craig. “Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck’s Arnolfini Double Portrait”. **Renaissance Quarterly**, Vol. 43, No. 2 (Summer 1990), pp. 249-291. “I Did It for My Own Pleasure. Then I Did It for My Friends. Now I Do It for Money.” *Quote Investigator*. Available in: <https://quoteinvestigator.com/2011/01/17/for-pleasure-for-money/>. Accessed 26 February 2023.
- KIPLING, Rudyard. “On the City Wall.” **The Kipling Society**. Available in: <https://www.kiplingsociety.co.uk/tale/on-the-city-wall.htm>. Access 26 February 2023.
- LYSNE, Robin Lopez. “The Very Oldest Profession.” **Midwifery Today with International Midwife**. Vol. 78 (Summer 2006), p. 48-50.
- MARSHIK, Celia. “Publication and ‘Public Women’: Prostitution and Censorship in Three Novels by Virginia Woolf. **Modern Fiction Studies** Vol. 45, Iss. 4 (Winter 1999): pp. 853-886. “profession, n.” *OED Online*, Oxford English Dictionary, December 2022, Available in: www.oed.com/viewdic tionaryentry/Entry/152052. Accessed 26 February 2023.
- ROSSETTI, Dante Gabriel. “The Sonnet.” **The Rossetti Archive**, The Rossetti Archive. Available in: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s258.rap.html>. Accessed 26 February 2023.
- SHAW, Bernard. Mrs. Warren’s Profession. **Gutenberg.org**. Gutenberg, Available in: <https://www.gutenberg.org/files/1097/1097-h/1097-h.htm>. Accessed 26 February 2023.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Annotated with an Introduction by Maria DiBattista. Gen. ed. Mark Hussey. New York: Harcourt, 2006a.

WOOLF, Virginia. “Professions for Women”. Available in: <https://www.wheelersburg.net/Downloads/Woolf.pdf>. Accessed 26 February 2023.

WOOLF, Virginia. **A Room of One's Own**. Annotated with an Introduction by Susan Gubar. Gen. ed. Mark Hussey. New York: Harcourt, 2005.

WOOLF, Virginia. **Three Guineas**. Annotated with an Introduction by Jane Marcus. Gen. ed. Mark Hussey. New York: Harcourt, 2006.

WOOLLCOTT, Alexander. “The Swarming Amateurs.” **Shouts and Murmurs: Echoes of a Thousand and One First Nights**. New York: The Century Company, 1922. 53-57. *The Internet Archive*. Available in: <https://archive.org/details/shoutsandmurmur00woolgoog/page/n186/mode/2up>. Accessed 26 February 2023.



A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA PUBLICADA PELA LIVRARIA LEITE RIBEIRO: JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E CHRYSANTHÈME

Gabriele Maris Pereira FENERICK*

■ **RESUMO:** Este estudo parte da análise de duas obras literárias publicadas pela Livraria Leite Ribeiro na década de 1920: *A isca*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Mãe*, de Chrysanthème, pseudônimo utilizado por Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos. Como objetivo principal pretende-se apresentar parte da escrita de autoria feminina publicada pela Livraria Leite Ribeiro no início do século XX. Como referencial foram utilizadas as pesquisas de Hallewell (2017), Velloso (2010) e Castro (2019), além do acervo disposto pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Em conclusão, foi possível constatar que ambas as escritoras discutem, nessas obras, temas relacionados ao cotidiano da mulher moderna, mas de maneiras distintas. Júlia promove uma reflexão acerca de questões relacionadas ao cotidiano da mulher e seu papel no cenário familiar, enquanto Chrysanthème parece revelar de forma mais ostensiva problemas não apenas culturais, mas políticos e sociais que interferem na liberdade de escolha da mulher. Desse modo, o fato de a Livraria Leite Ribeiro não se pautar estritamente na produção de livros de autoria feminina, uma vez que a maioria dos livros publicados pela editora são de autoria masculina, não exclui a possibilidade de haver uma linha editorial inerente às obras de autoria feminina publicadas pela editora durante o período investigado, uma vez que ambas tratam de temas relacionados ao mesmo universo.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Livraria Leite Ribeiro. Júlia Lopes de Almeida. Chrysanthème.

Introdução

Durante a segunda década do século XX, o Brasil enfrentou a Primeira Grande Guerra e a Gripe Espanhola e aprendeu a lidar com o impulso da modernização, fortemente presente na então capital nacional, o Rio de Janeiro, única cidade

* Doutoranda em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná (UFPR). Departamento de Literatura e Linguística. Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba, PR, Brasil – g.fenerick@gmail.com.

brasileira à época com mais de 1 milhão de habitantes (CASTRO, 2019). Para Sussekind (1987), a modernização dos meios de comunicação e de locomoção influenciaram diretamente na transformação da técnica literária, que marcava a expressiva racionalidade técnica impulsionada pelo novo cenário industrial, em que, concomitantemente, a capital nacional assumia-se como um dos principais pontos de disseminação literária do Brasil.

Segundo Ruy Castro (2019), na década de 1920 o Rio de Janeiro contava com cerca de quarenta livrarias, que também atuavam como editoras, tipografias, papelarias, bancas de jornais e oficinas de encadernação. Hallewell (2017, p. 459) enfatiza que eram apenas dez livrarias mais relevantes no centro da cidade, se desconsiderarmos os sebos, e que, apesar de o Rio de Janeiro ser duas vezes maior do que São Paulo na época, a atividade livreira paulista era muito mais intensa. Nesse contexto, a Livraria Leite Ribeiro & Maurillo se destacou como a principal livraria e casa editora da capital nacional (*Ibid.*, p. 378). De acordo com dados levantados pelo projeto “A prosa de ficção brasileira dos anos 1920: história literária e editorial”, coordenado por Milena Ribeiro Martins, a Editora Leite Ribeiro é a segunda em número de livros de prosa de ficção publicados nos anos 1920, dos quais apenas 9 dos 41 livros identificados até o momento são de autoria feminina.

Partindo desse pressuposto, o presente texto tem como objetivo principal apresentar parte da escrita de autoria feminina publicada pela Livraria Leite Ribeiro no início do século XX. É importante ressaltar que as informações até aqui exploradas contemplam uma pesquisa em andamento. Desse modo, pretendeu-se analisar alguns aspectos das obras *A isca*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Mãe*, de Chrysanthème, e explorar a possibilidade de existência de uma linha editorial de publicação. Como justificativa, é importante destacar que este trabalho tem relevância social e científica, já que investiga aspectos da história literária e editorial ainda pouco discutidos pela produção científica da área.

No que concerne ao levantamento historiográfico sobre a editora e sobre a promoção e recepção das obras, a principal fonte de informação utilizada foi a Hemeroteca Digital, que permite o acesso ao Acervo Digital da Biblioteca Nacional do Brasil, além de obras como *O livro no Brasil*, de Laurence Hallewell, e *Metrópole à beira-mar*, de Ruy Castro, entre outros.

Leite Ribeiro, livraria e editora

A Livraria Leite Ribeiro & Maurillo foi fundada em 1917 pelos sócios Carlos Leite Ribeiro e Maurillo da Silva Quaresma e publicou cerca de 180 títulos durante os cinco primeiros anos (CASTRO, 2019; HALLEWELL, 2017). Além do expressivo volume de livros publicados, a grandeza do edifício circular ocupado pela Livraria Leite Ribeiro, situado no Largo da Carioca até 1960, também é destacado tanto por

Castro (2019) e Hallewell (2017) quanto na publicação do *Jornal Lanterna*, que o denomina como “[...] um grande estabelecimento comercial” (UM GRANDE..., 1918, p. 2).

Em virtude das poucas menções sobre a trajetória da Livraria Leite Ribeiro nas obras que tratam da história do livro brasileiro, principalmente no que se refere às informações biográficas de seus fundadores, foi preciso mapear a trajetória de ambos a partir de informações coletadas na Hemeroteca Digital do Brasil. Carlos Leite Ribeiro foi um militar que interrompeu sua carreira para se dedicar à política e ao comércio. Vivenciou e aderiu à campanha abolicionista, defendeu o regime republicano e se tornou prefeito interino do Rio de Janeiro em duas ocasiões, segundo reportagem publicada em 11 de junho de 1918 no *Jornal Lanterna*. De acordo com Castro (2019), Leite Ribeiro mantinha boas relações políticas e era próximo a Campos Salles, presidente da república em 1902, quando Carlos Leite Ribeiro assumiu interinamente a prefeitura da capital brasileira. Até agora, foram encontradas poucas informações sobre Maurillo da Silva Quaresma. Conforme uma publicação de 19 de outubro de 1916, que antecede a inauguração da editora, antes de se associar a Leite Ribeiro, Maurillo trabalhou cerca de 16 anos na editora Francisco Alves, outra importante livraria e editora no início do século XX (RIBEIRO, 1916, p. 6).

A sociedade entre Leite Ribeiro e Maurillo terminou em 1921, conforme publicado no jornal *O Paiz*, em 4 de junho do mesmo ano (LIVRARIA..., 1921, p. 7). Desse modo, Carlos Leite Ribeiro permaneceu como o único proprietário por um curto período de tempo, até que a razão social da Livraria se convertesse em *Leite Ribeiro e Cia.*, devido à sociedade com Antonio Teixeira da Boa Vista. Em 1º de novembro do mesmo ano, a nova sede da Livraria Leite Ribeiro foi inaugurada na Rua Bittencourt da Silva, antiga Santo Antonio, esquina com a Rua Treze de Maio, onde era situada também a redação do jornal *O Globo*, que ficava acima da Livraria (CHAVES, 1982, p. 2). Ainda que houvesse uma sociedade, Carlos Leite Ribeiro permanecia à frente das decisões editoriais, como diretor e editor, e, em 1922, participou das negociações para uma fusão entre a Livraria Editora Leite Ribeiro e a Cia. Gráfico-Editora Monteiro-Lobato, empresa resultante de uma reorganização da Monteiro Lobato e Cia. Porém, a fusão não foi concluída (LOBATO; RIBEIRO, 1922).

Nos meses seguintes, foram incluídos mais dois sócios no quadro social da Livraria: João Pereira da Silva Monteiro Junior e Durval de Oliveira Maia, cujas informações biográficas não foram encontradas até a publicação deste texto. Constatou-se, portanto, que a editora pode ser identificada em suas publicações como *Livraria Leite Ribeiro & Maurillo* (Carlos Leite Ribeiro e Maurillo da Silva Quaresma); *Livraria Leite Ribeiro ou A Grande Livraria Leite Ribeiro* (Carlos Leite Ribeiro); *Leite Ribeiro & Cia.* (Carlos Leite Ribeiro e Antonio Teixeira Boa Vista); e, por último, *Leite Ribeiro, Monteiro & Cia.* (Carlos Leite Ribeiro,

Antonio Teixeira Boa Vista, João Pereira da Silva Monteiro Junior e Durval de Oliveira Maia).

Somando novos elementos à afirmação apresentada por Hallewell (2017) de que a Editora Livraria Leite Ribeiro se tornou propriedade da Freitas Bastos, Spicer & C. na segunda metade da década de 1920 (HALLEWELL, 2017, p. 460), é importante ressaltar que houve uma fusão entre a *Leite Ribeiro, Monteiro & Cia.* e a casa comercial *Corrêa, Bastos Ltda.* em 1º de dezembro de 1923, incluindo dois novos sócios ao quadro social da L. R.: José de Freitas Bastos e Oscar Corrêa Spicer, o que fez com que a nova razão social passasse a ser *Freitas Bastos, Spicer & Cia.* Entretanto, Leite Ribeiro continuou como um dos sócios, e a seção de livraria e papelaria permaneceu com a denominação de Livraria Leite Ribeiro (RIBEIRO, 1923, p. 6). Os livros publicados a partir desse episódio a identificam como *Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos, Spicer & Cia.* até a saída de Carlos Leite Ribeiro, em 1927, quando a editora passou a ser identificada como Freitas Bastos & Cia.

Nesse cenário, até onde foi possível constatar, foram quatro as autoras de obras literárias publicadas pela Livraria Leite Ribeiro: Iracema Guimarães Vilela, sob o pseudônimo masculino de Abel Juruá (*Nhônhô Rezende*, 1918); Chrysanthème (*Flores modernas*, 1921; *Enervadas*, 1922; *Uma paixão*, 1923; *Uma estação em Petrópolis*, 1923; *Mãe*, 1924; e *Memórias de um patife aposentado*, 1924); Júlia Lopes de Almeida (*A isca*, 1923); e Augusta Franco (*Impressões sertanejas através do feminismo*, 1925) (MARTINS, 2021). Curiosamente, todas essas obras foram publicadas no período em que Carlos Leite Ribeiro estava à frente das decisões editoriais. Hallewell (2017, p. 460) ainda enfatiza que obras didáticas, de ciência, medicina, espiritualismo, literatura infantil e jurídicas eram predominantes no catálogo da editora.

A isca, Júlia Lopes de Almeida

Nascida no Rio de Janeiro, Júlia Lopes de Almeida (1962-1934) publicou diversas obras entre as últimas décadas do século XIX e os primeiros três decênios do XX. Além de contos e romances, a autora escreveu novelas, literatura infantil, peças de teatro, poesias, crônicas, entre outros, que foram publicados por importantes editoras da época, como a Francisco Alves, Garnier, Leite Ribeiro e Companhia Editora Nacional. Apesar das primeiras edições de seus primeiros livros serem publicações europeias, seja pelo contexto histórico editorial da época, seja por questões de cunho pessoal, a autora apresenta um crescente prestígio ao longo de algumas décadas, já que publicou no Brasil numerosas edições e reedições de suas obras. Júlia era uma profissional das letras, isto é, profissional que almejava uma carreira literária com lucro e popularidade, uma vez que lidava com editores

de maneira profissional, o que era considerado uma profissionalização feminina moderna (MARTINS, 2020; MARTINS; SANTANA, 2020).

É importante destacar que a análise da trajetória de Júlia Lopes de Almeida é uma peça relevante na compreensão da posição ocupada pela mulher naquele contexto. Devido ao seu empenho pela emancipação feminina, a autora foi uma das poucas mulheres que participou de uma série de conferências realizadas em 1905, inauguradas por Olavo Bilac e Coelho Neto, o que incentivou polêmicas sobre o papel da mulher na sociedade brasileira. Assim, Almeida expressou opiniões relevantes que a fizeram participar da criação da Legião da Mulher Brasileira, em 1919, e do primeiro congresso feminino do Brasil, em 1922 (DE LUCA, 1999). A única obra da autora publicada pela Livraria Leite Ribeiro, *A isca* (1923), contém quatro novelas: “A isca”, que dá nome ao livro, “O homem que olhava para dentro”, “O laço azul” e “O dedo do velho”.

De forma geral, em *A isca* Almeida aborda convenções sociais, como o casamento, e representa as referências e os padrões civilizatórios que delinearam a riqueza e a pobreza, evidenciando a hipocrisia e a superficialidade da sociedade brasileira à época. Na primeira novela, “A isca”, Isabel é uma mulher de família abastada que se casa com Antonio, um rapaz ganancioso que busca enriquecer com a fortuna e as posses da família da esposa. Entretanto, o pai de Isabel enlouquece e falece, deixando como herança uma casa e pouca quantia de dinheiro ao casal. A fim de enriquecer novamente, Antonio apostava o pouco que tem e acaba empobrecendo mais sua família, o que o faz propor à esposa que ela consiga algum provimento, ao manter uma relação, aparentemente extraconjugal, com o ministro Vasco.

Isabel, que até então não conhecia outra realidade senão a submissão ao homem, antes a seu pai e agora ao marido, exerce o papel da esposa que parece não ter voz e, assim, cede aos caprichos de um relacionamento que se vale de sua posição submissa para conquistas financeiras e sociais. Ainda que a autora não explice a intenção de Antonio, é possível interpretá-la como uma tentativa de oferecimento da esposa ao ministro Vasco. A possibilidade de um caso extraconjugal, de interesse econômico, torna-se mais clara quando o narrador, até então onisciente, esconde um dos diálogos do casal, como forma de expressar tratar-se de um pedido tão íntimo, e provavelmente imoral aos olhos do leitor, que nem ele – o narrador – busca revelar:

- Tu lhe dirás isto: e explicava o seu discurso, fazendo ao mesmo tempo cair sobre ela a neblina de um pulverizador repleto de essência fina.
 - E se ele objectar [sic]...
 - Se ele objectar [sic] tu lhe dirás mais isto... e se ele apresentar tal ou tal opinião, tu as rebaterás deste ou daquele modo...até deixá-lo convencido...
- (ALMEIDA, 1923, p. 70).

O casamento ainda é elemento presente nas demais novelas da obra. Em “O laço azul”, duas irmãs, Madalena e Lucila, gêmeas idênticas, dividem o coração de Raul, um jovem militar que se apaixona por ambas, filhas de um velho amigo de seu pai. A princípio, Raul se casa com Lucila, que falece no nascimento da filha, deixando-o viúvo e livre para, como desfecho, se casar com Madalena. Já em “O dedo do velho”, Claudino é um homem de classe média, solteiro, que se torna amante de Córa, que é casada. Lourenço, um pianista que está noivo da própria prima, se sente atraído fisicamente por Córa e recebe por engano um convite para encontrá-la em sua casa, predestinado originalmente a Claudino. Quando Lourenço chega à casa de Córa, é surpreendido pelo marido dela, que lhe decepa a mão, como vingança pela traição da esposa. Após esse episódio, Claudino constata, erroneamente, que também foi enganado por Córa, acreditando que Lourenço também era seu amante, mas ajuda o pianista a encontrar o anel de noivado que estava na mão que foi decepada. Por fim, atendendo a um pedido de Lourenço, Claudino guarda em segredo o motivo da tragédia, a fim de não envergonhar e entristecer a noiva do falecido pianista.

Ao expor relações extraconjugaís nessas narrativas, Almeida enfatiza a hipocrisia presente na ideia de uma relação matrimonial. Em nenhuma das histórias o casamento consegue estabelecer ou manter a fidelidade entre os cônjuges, já que estão presentes a traição e o interesse financeiro, ou seja, a autora procura explorar e expor como as relações matrimoniais são constituídas diante dos ideais da sociedade brasileira, cuja ênfase não era o amor romântico.

Há ainda nas narrativas certo tom de denúncia no que se refere ao tratamento dado à mulher. Isabel, de “A isca”, se vale de sua posição submissa ao homem. No que concerne às irmãs Madalena e Lucila, essas têm suas personalidades negligenciadas por serem gêmeas e, por isso, são descritas pelo narrador como pessoas iguais por grande parte da narrativa. Apesar de, em certo momento, suas singularidades serem mais destacadas, o desfecho da história propõe que, por serem fisicamente iguais, são substituíveis uma pela outra. Já sobre Córa, a convivência com um marido violento e controlador não justifica, para Claudino, sua infidelidade ao matrimônio, o que o faz julgá-la como mentirosa sem questionamentos.

No que se refere à última novela, “O homem que olha para dentro”, a narrativa parte da discussão entre Sinésio e Rufo sobre a relevância do dinheiro e sua relação com a busca por um ideal de vida. Sinésio possui uma situação financeira e social estável, já que é herdeiro de uma fortuna suficiente para mantê-lo confortável durante gerações, mas, por não conseguir estabelecer um propósito de vida, começa a questionar-se sobre a utilidade da pobreza na busca desse objetivo e decide vivenciá-la em busca de um ideal. Para Rufo, um dos seus familiares e amigo, Sinésio não se casou porque não acredita na fidelidade das mulheres. Como é possível observar, o casamento é mais uma vez relacionado à infidelidade, mesmo que tenha sido brevemente citado. Entretanto, Almeida realça nessa narrativa outro

elemento: a grande hipocrisia dos afortunados perante a pobreza e sua idealização. Para tanto, como desfecho da história, Sinésio desiste da ideia de encontrar um propósito de vida por meio da experimentação da pobreza ao perceber que haviam roubado parte de sua fortuna.

Em “A isca”, algumas cenas de Isabel e Antonio também realçam a oposição entre pobreza e riqueza enquanto descrevem eventos históricos significativos. Nessa primeira novela da obra, o narrador cita Isabel como alguém que não se preocupava com a guerra europeia de modo extraordinário, mas que consentiu em ter um afilhado *poilu*, termo referente a um membro da infantaria francesa durante a Primeira Guerra Mundial, a quem tia Millú envia alguns presentes em seu nome, o que parece representar a pouca solicitude das classes sociais dominantes para com os mais desafortunados em razão da guerra. Assim, a narrativa se estabelece em um Brasil contextualizado nas primeiras três décadas do século, já que a autora constrói cenários que representam a realidade dessa época, citando o emergente contexto industrial e a Primeira Grande Guerra:

Aos dezoito anos Isabel Maria saiu do colégio e teria sido então apresentada à sociedade se não tivesse de envergar o luto pela mãe, morta numa operação de apendicite. O pai carregou então com ela para a Europa, de onde voltou em princípios de 1914, com uma nova empresa industrial e o ânimo remoçado. [...] Entretanto, Isabel Maria deliciava-se com o prazer dos seus sucessos. A guerra europeia não a preocupava de modo extraordinário, mas consentiu em ter um afilhado *poilu* [...] (ALMEIDA, 1923, p. 15-16).

As influências americana e parisiense são representadas no texto de “A isca”, que cita a moda americana de homens rasparem as barbas; o fanatismo de Antonio pelos Estados Unidos, representando o anseio trazido pelo capitalismo; estrangeirismos são destacados com palavras em itálico, como *chic* e *leit motif*; e, ainda, as temporadas de espetáculos franceses que ocorriam nos teatros. Ao mesmo tempo, ao citar o fato de que famílias decidiram, durante o Império, trocar os sobrenomes que eram relacionados aos de tribos selvagens, alguns aspectos da cultura indígena são considerados pelos personagens como algo desinteressante, imoral e intelectualmente não aproveitáveis. Ou seja, apesar de esse não ter sido o foco, a autora aponta a grande valorização da cultura estadunidense e europeia durante esse período, no qual se construía uma identidade nacional, mesmo que de forma sutil, já que o trecho mencionado é breve e os termos estrangeiros se espalham entre as demais novelas.

Como uma grande metrópole brasileira, o Rio de Janeiro já era uma cidade que reunia tradições artísticas diversificadas, o que fez com que intelectuais da elite fossem atraídos para as culturas populares, como o carnaval. O modernismo carioca, não diferentemente do paulista, era também marcado pela boemia intelectual e

exibia um desejo de comunicação entre diferentes segmentos sociais (VELLOSO, 2010; CASTRO, 2019). O carnaval também é citado em “A isca”:

Carnaval! Carnaval! A atmosfera, carregada do cheiro exacerbador do éter, dilatava as narinas e fazia palpitar, com força o seio das mulheres; os olhos fulguravam no prazer estonteante daquele movimento sem interrupção e daquele ambiente agulhado de gritos e de exclamações.

Aproximava-se o Carnaval e já toda a sociedade trepidava no gozo antecipado desses três dias de fascinação. O calor de um verão abafado e lento, excitava a explosão da grande loucura coletiva, fermentada de sensualidade e mantida como o rito de uma religião sem perdões. (ALMEIDA, 1923, p. 28).

De acordo com Sussekind (1987), uma das representações de modernidade na literatura brasileira do começo do século XX é a indicação explícita de ruas e/ou características arquitetônicas. Na obra de Almeida, aqui brevemente analisada, diversas localidades são citadas, como um palacete da Rua Marquez de Abrantes; a Rua Haddock Lobo; Rua do Uruguai; e bares e restaurantes, como Brahma ou Paris. É interessante observar que os espaços nomeados também contribuem para demonstrar a condição econômica dos personagens, já que são espaços localizados em bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, o cenário favorece a ideia de que um dos temas mais relevantes da obra como um todo sejam as convenções sociais de aparência, que, nesse caso, se constroem pelo conflito entre a pobreza e a riqueza, experimentado pelos personagens da obra de Almeida.

Outros elementos da modernidade ainda se destacam no cenário da narrativa de *A isca*, que não propõe apenas uma discussão do cotidiano moderno relacionado à vida mental, às relações sociais. Os automóveis são retratados como instrumentos de ostentação da burguesia carioca, assim como os combustores elétricos. A indústria é fortemente citada na primeira novela e acompanha uma delicada citação sobre questões de relação entre empregados e empresários que se entende até as demais narrativas. Ademais, acende uma discussão sobre as mudanças na agricultura decorrentes da guerra, por meio de um diálogo entre Sinésio e Rufo, que exibe o cenário industrial:

– Ouça: pode ser que eu me engane, mas considero começado o período de decadência da grande remodelação social, que obrigará a agricultura a mudar de sistema e de processos. Os lavradores, mesmo os mais rotineiros, egoístas e ferrenhos, serão pouco a pouco obrigados a executar gestos de abnegação... A guerra espalhou pelo mundo a semente das reivindicações e a luta que antes era latente tornou-se agora feroz e franca. Empregado e patrão têm de se encarar de modo diferente...oh, muito diferente, do modo porque até agora olhavam

um para o outro... [...] A voracidade das nossas indústrias e o ventre das nossas capitais exigem para os seus fornos e cozinhas a lenha das matas. Abatem-se para isso as árvores, mas quem as replanta? Não competiria ao Ministério combinar com as diretorias das Estradas de Ferro para que as suas margens fossem cultivadas, o que redundaria em proveito das mesmas estradas e em exemplo atraente para o passageiro em trânsito? Há nada mais desconsolador do que viajar entre charnecas ou entre paus! Diga-me!

(ALMEIDA, 1923, p. 116).

Apesar de menos recorrentes do que nos contos de *Ânsia eterna* (1903), a autora se utiliza de elementos da natureza e de sensações para descrever aspectos do cenário, em que busca utilizar a verossimilhança para aproximar o leitor dos sentimentos e sensações experimentadas pelos personagens: “Vera começou lentamente a desfolhar as suas angélicas e a morder-lhes as brancas pétalas carnudas. O vento agitava-lhe os cabelos ondulados e finos, espalhando-os pela frente e pelo rosto” (Ibid., p. 10). Além disso, apesar de não intercalar a prosa com a crônica, como Benjamim Constallat em *Mlle. cinema*, *A isca* também traz certa intertextualidade entre gêneros literários ao mesclar a prosa com trechos epistolares na primeira e na última novela.

Ainda que Almeida incorpore tantos elementos contextuais, a estrutura textual de *A isca* não apresenta grandes inovações, como, por exemplo, a possibilidade de mudança no ritmo da narrativa, pontuada em algumas obras pela pesquisa de Sussekind (1987). Assim, pode-se afirmar que Júlia não incorporou procedimentos modernos à técnica literária ou aos aspectos estilísticos do seu texto, mas que tematizou a modernização da sociedade ao citar novas tecnologias trazidas pela modernidade e, principalmente, ao propor uma reflexão acerca de assuntos relacionados à mulher moderna, cuja busca pela cidadania ainda encontrava muitos obstáculos.

Mãe, Chrysanthème

Outra autora – talvez a mais – publicada pela Leite Ribeiro nos anos 1920 foi Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, mais conhecida como Chrysanthème. Cecília foi filha de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, que atuava como escritora sob o pseudônimo Carmen Dolores. Teve diversas obras publicadas pela editora, a saber: *Flores modernas* (1921); *Enervadas* (1922); *Uma estação em Petrópolis* (1923); *Uma paixão* (1923); *Memórias de um patife aposentado* (1924); e *Mãe* (1924). Chrysanthème, diferentemente da escrita de Júlia Lopes de Almeida, aborda de forma mais explícita os temas que envolvem a liberdade da mulher moderna do começo do século XX, principalmente no que se refere à

violência contra mulheres e aos obstáculos sociais enfrentados por essas, como o divórcio e a independência financeira. É importante ressaltar que hoje há grande dificuldade em encontrar referências sobre sua vida pessoal e profissional, já que, apesar de aparentemente ter sido uma escritora mais conhecida à época, não tem sua biografia aprofundada em obras críticas da literatura. Entretanto, a escritora foi responsável por um grande número de crônicas publicadas nos jornais do começo do século XX e que são acessíveis por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil e que merecem uma análise mais aprofundada.

Em *Mãe*, publicado pela Leite Ribeiro em 1924, um narrador onisciente norteia o leitor pelo sofrido caminho percorrido por uma mãe vítima de um destino que parecia ser comum às mulheres da época: a dependência financeira. Na narrativa, Regina, personagem principal da história, decide se casar depois de ouvir a mãe, já viúva, comentar como é árduo o seu trabalho para criar as filhas sozinha. A partir disso, e apenas com o objetivo de ajudar a pobre mãe, Regina se casa na primeira oportunidade que lhe é dada. Seu marido, Homero Valadares, é um advogado a quem Regina não ama. Além do vício em jogo e do alcoolismo, o comportamento violento de Homero se intensifica com o passar do tempo, pois passa a maltratar a esposa das mais diversas formas. Desde o primeiro capítulo, o narrador descreve o sentimento de desgraçada que preenche os pensamentos de Regina, que pensa constantemente em suicídio. Entre outras cenas de violência descritas, como a em que Homero corta o cabelo da esposa, a narrativa expõe uma cena de violência sexual, motivo pelo qual Regina engravidou:

Mas depois de vomitar longamente sobre o chão, como um animal repugnante, o marido voltava à carga, à ideia fixa de saciar nela os seus desejos bestiais. Aliviado do peso nauseoso que lhe calcava sobre o estomago e que lhe impedira a ligeireza no ataque, que o tornaria facilmente vitorioso do frágil ente encostado na parede, quase sumido entre os lençóis, ele avançava, agora, violento, eynico, com as mãos estendidas para apossar-se do mísero corpo da mulher estarrecida de pavor. Regina gritou, mas um travesseiro habilmente jogado, abafou-lhe os clamores e ela só se pôde debater, e em vão, contra as tenazes que fortemente a seguravam. Sem atender aos seus gemidos de protesto, e aos seus gestos de repulsão, ele babujava-lhe agora o seio claro de saliva mau cheirosa, murmurando-lhe frases brutais de besta no cio. E foi assim que, faminta e violentada, fremente de ódio e de asco, Regina concebeu.

(CHYSANTHÈME, 1924, p. 79).

Após engravidar, Regina decide abandonar o marido desprezível e vive como agregada na casa de uma tia, em companhia da prima, pela qual é constantemente lembrada de que é uma mulher separada que vive de favor. Após longos episódios

humilhantes sofridos na casa de sua tia, Regina encontra um homem que a sustente, mas que não pode se casar com ela, já que o casamento com uma mulher divorciada era considerado inadequado pelos costumes de seu tempo. Por fim, após uma vida cheia de sofrimentos e humilhações, a filha de Regina, Eva, se casa com um pretendente apresentado pelo amante da mãe. Entretanto, após o casamento, o rapaz busca afastá-las, uma vez que Regina não é bem-vista pela sociedade por ter sido uma mulher divorciada e amante, enquanto o genro busca reconhecimento social pelos mais afortunados. Por meio de uma narrativa intensa, estruturada em quatro partes, o desfecho da história concretiza a denúncia de Chrysanthème sobre as poucas e comoventes opções dadas à mulher do começo do século XX, que não tem a felicidade como desfecho. Sugere-se aqui uma possibilidade de motivo para tal conclusão: a denúncia do sofrimento vivido pelas mães que precisam se submeter a relacionamentos autoritários, à exploração e aos julgamentos sociais, principalmente pela falta de oportunidades que promovam sua independência financeira.

Outro ponto relevante é o fato de que Regina não sofre discriminação apenas pelos personagens masculinos, mas também das mulheres da sua própria família, incluindo sua filha Eva, que, no desfecho da história, se afasta da mãe ao se casar devido às condições impostas pelo seu marido. Nesse contexto, Chrysanthème frisa a solidão e os medos de Regina durante a criação de Eva:

Não era a primeira vez que esbarrava com um tratamento suspeitoso de parte dos bem classificados nessa coletividade humana, que na sua defesa detesta e deprime o vencido, protestando-se, entretanto, diante do vencedor, seja ele quem for e sejam quais forem os meios empregados por ele para o triunfo. Naquele fim de tarde, ao ver distraidamente o profeta acender o gás da rua ela recordou de quando já sofrera com a dubiedade da sua situação de mulher, que não era casada, nem solteira, nem viúva e, embora dissesse sempre a filha muito inteligente ser este último o seu estado, ela temia que alguém, por perversidade ou por tolice, contasse à menina a história trágica e real de sua vida de abandonada (*Ibid.*, p. 176).

Em *Mãe*, podemos encontrar alguns poucos elementos destacados por Sussekkind (1987), que representam a modernidade no texto literário, como o uso de localizações, por exemplo, já que a autora cita a Rua Silveira Martins e o bairro Andaraí, no Rio de Janeiro. É possível observar como na obra de Chrysanthème o contexto econômico dos personagens se difere dos da obra de Almeida, já que a narrativa se passa em bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro.

Através de uma narrativa onisciente, o texto mostra alguns elementos para descrever o cenário, correlacionando-o aos sentimentos da personagem, como raiva, ódio, felicidade e tristeza, experimentados por Regina, que sofre diante

da imposição da realidade. Em um momento de tristeza, a narrativa apresenta a protagonista “[...] toda dobrada sobre si mesma, como um animal que sofre, Regina fixava agora o tapete de flores descoradas [...]” (CHRYSANTHÈME, 1924, p. 8). Já na descrição de uma personagem esperançosa, o texto propõe uma natureza que renasce:

Agora já não chovia. A natureza aplicada rasgava depressa as nuvens que lhe ofuscavam ainda o esplendor. As árvores saíam mais novas e mais verdes desse banho e os pássaros, álacos, cantavam, voejando de galho em galho [...]. Regina espreguiçou-se e abandonou a cadeira (Ibid., p. 21).

Ainda que haja citações de alguns meios de comunicação, como o jornal *O Paiz*, o texto incorpora poucos elementos contextuais e, assim como na obra de Júlia, a estrutura textual de *Mãe* não apresenta grandes inovações. Portanto, a autora também não incorporou procedimentos modernos à técnica literária, aos aspectos estilísticos do seu texto, tampouco tematizou a modernização da sociedade, relacionando-a com as novas tecnologias da época. Chrysanthème busca propor uma modernização focada nos aspectos sociais, principalmente no que se refere ao tratamento dado à mulher, enfatizando diferentes tipos de violências experimentadas pelas mães.

Como similaridades, enquanto uma parte da produção cultural mundial se centrava no intelecto e na lógica, Júlia Lopes de Almeida e Chrysanthème podem ser incluídas entre os profissionais que buscavam articular a discussão do moderno à vida mental, como Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, citados por Velloso (2010). Ambas as autoras discutem, nessas obras, temas relacionados ao cotidiano da mulher daquele tempo, mas encontram-se em posicionamentos distintos. Júlia promove uma reflexão acerca de questões relacionadas ao cotidiano da mulher e seu papel no cenário familiar, proporcionando aos leitores de *A isca* uma perspectiva cultural sobre a liberdade e a autonomia feminina daquele tempo. Por outro lado, em *Mãe* Chrysanthème parece revelar de forma mais ostensiva problemas não apenas culturais, mas também políticos e sociais, que interferem na liberdade de escolha da mulher, como, por exemplo, as dificuldades da maternidade na criação e no sustento de seus filhos, ou, como faz também em *Enervadas* (1922), a repreensão social sofrida por mulheres divorciadas.

Promoção, recepção e acesso

Apesar de distintos em aspectos diversos, os textos literários de ambas as autoras buscam, cada qual à sua maneira, representar as adversidades enfrentadas pelas mulheres no começo do século XX. A obra de Júlia Lopes de Almeida parece ser mais promovida publicitariamente do que a obra de Chrysanthème, publicada

na mesma década pela Leite Ribeiro. Enquanto pesquisas preliminares permitem perceber que *Mãe* dispôs de alguns poucos anúncios no jornal *Correio da Manhã*, em 1924, o anúncio da publicação de *A isca* foi identificado, até o momento, no *Jornal do Comercio*, no *Jornal do Brasil* e, principalmente, em *O Paiz* (1921), que enfatiza que os livros de Almeida editados pela Alves & C. estavam esgotados e passariam a ser impressos por outra livraria – é possível que fosse a Leite Ribeiro, mas não fica claro –, que *Cruel amor*, publicado pela Francisco Alves, está no prelo e os originais de *A isca* foram entregues para a Leite Ribeiro.

Uma das possibilidades de justificativa para a observação é o fato de Júlia Lopes de Almeida apresentar ter um prestígio maior na literatura nacional nos anos 1920, por ser uma mulher casada e escritora experiente, já reconhecida e respeitada pelos intelectuais brasileiros. Um acontecimento interessante que comprova este fato é que, em 1929, a administração da Biblioteca Nacional do Brasil aumenta a sua verba destinada aos serviços de permutas nacionais e internacionais, que envia coleções de obras brasileiras a outros países, principalmente aos Estados Unidos, e inclui *A isca* como uma das obras destinadas a esse serviço, ao lado de obras de autores como Monteiro Lobato, Humberto de Campos e Viriato Corrêa, como registrado pelo *Jornal do Brasil* em 21 de agosto de 1929. Não foram encontrados, até agora, registros sobre a inserção de alguma obra de Chrysanthème nessa coleção (INTERCÂMBIO..., 1929, p. 11).

Por outro lado, Chrysanthème, que mantinha a coluna “Palestra feminina” e publicava diversos textos em *O Paiz*, descreveu, em algumas dessas ocasiões, a relação que tinha com o ambiente da Livraria Leite Ribeiro, na qual encontrava colegas de ofício, como Goulart de Andrade, Raphael Pinheiro, Benjamin Costallat e, ainda, o Carlos Leite Ribeiro.

As luzes da Avenida acendiam-se, uma destas tardes, como sempre, a um só tempo, num jorro rápido de chamas claras, quando penetrei na Livraria Leite Ribeiro, á hora de seu maior movimento. [...] No fundo, encurvado sobre a mesa entulhada de papeis, onde as suas dextras erram sempre em confusão, o coronel Leite Ribeiro, com o seu perfil de granadeiro francês, preside àquele cenáculo de compradores e de conversas (CHYSANTHÈME, 1922, p. 3).

Por fim, é importante destacar que o acesso às obras aqui discutidas, assim como a outras do mesmo período, é extremamente difícil. A discussão só pôde ser aprofundada devido ao acervo da Hemeroteca Digital, que proporciona o acesso aos periódicos da época, e de consulta ao Acervo Geral da Biblioteca Nacional (BN), além do acervo aberto do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (LABELLE), disponibilizado pela UERJ, que permitiu o acesso integral às obras analisadas, uma vez que elas já estão em domínio público.

Em relação ao Acervo Geral da BN, foi possível constatar que, apesar de conter outras publicações das autoras disponíveis para acesso no local, não há registro catalográfico de nenhum dos livros supracitados, apenas da primeira edição de *Cruel amor*, obra de Júlia Lopes de Almeida publicada em 1911 pela Francisco Alves. Além disso, a busca pelos nomes das autoras no Catálogo de Autoridades da BN não apresentou resultados satisfatórios. Nesse cenário, foi possível identificar que é extremamente necessário fortalecer o desenvolvimento de coleções de bibliotecas digitais que integrem obras publicadas nas primeiras décadas do século XX, já que a ênfase nas políticas dos processos de aquisição e seleção voltadas a esse período poderá incentivar e permitir o acesso a obras – principalmente as de autoria feminina, muitas já esquecidas pela crítica – já desconhecidas por grande parte da população e por pesquisadores da área de Letras e de Biblioteconomia, influentes na preservação da história e da historiografia literária brasileira. A escassez dessas obras no acervo da Biblioteca Nacional do Brasil pode ser justificada pela eventualidade entre a data de publicação das obras e o período de padronização das práticas bibliotecárias. Nesse sentido, é importante ressaltar que, no começo do século XX, não havia uma padronização internacional para o registro dessas obras.

Considerações finais

A leitura de alguns textos produzidos em épocas remotas nos proporciona percepções não apenas sobre o passado, mas, muitas vezes, também sobre o presente, no sentido de contribuir para a compreensão do caminho percorrido até as pautas discutidas atualmente. Assim, explorar as obras de autoria feminina publicadas pela Leite Ribeiro pode colaborar na investigação sobre a escrita feminina no Brasil.

Em relação aos objetivos propostos, a hipótese que parece se estabelecer, de acordo com as possibilidades de acesso até aqui exploradas, é a de que a Editora e Livraria Leite Ribeiro não segue uma linha editorial pautada estritamente nas discussões feministas da época e que o número de obras de autoria feminina é menor se comparado ao de autoria masculina, já que apenas 9 das 41 obras de prosa de ficção identificadas até o momento, publicadas pela Leite Ribeiro na década de 1920, foram escritas por mulheres. Porém, durante os anos 1921 e 1925, enquanto Carlos Leite Ribeiro era editor e diretor da Livraria e Editora Leite Ribeiro, houve uma pequena intensificação no interesse da editora por romances que tratassesem de assuntos relacionados à mulher moderna, seja de uma perspectiva menos ostensiva, como pela escrita de Júlia, seja mais explícita, como nos livros de Chrysanthème.

Tal percepção não exclui a possibilidade de haver uma linha editorial inerente às obras de autoria feminina publicadas pela editora durante a década de 1920, já que

as autoras aqui analisadas tratam do mesmo universo. Entretanto, para confirmar ou não tais traços, há ainda a necessidade de aprofundar a análise sobre essas e as outras obras de autoria feminina publicadas pela editora, assim como avaliar se outras variáveis, sejam políticas, sejam sociais, interferiram na construção de uma linha editorial.

FENERICK, G. M. P. The writing by female authors publishes by Livraria Leite Ribeiro: Júlia Lopes de Almeida and Chrysanthème. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 29-45, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** This study starts from the analysis of two literary works published by Livraria Leite Ribeiro in the 1920s: *A isca*, by Júlia Lopes de Almeida, and *Mãe*, by Chrysanthème, a pseudonym used by Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos. As the objective, it is intended to present part of the writing of female authorship published by Livraria Leite Ribeiro at the beginning of the 20th century. Hallewell (2017), Velloso (2010) and Castro (2019) were used, in addition to the collection provided by the Hemeroteca Digital of the National Library of Brazil. In conclusion, it was possible to verify that both authors discuss, in these works, themes related to the daily life of women at that time, but they are in different positions. Júlia promotes a reflection on issues related to the life of modern women and their role in the family scenario, while Chrysanthème seems to reveal in a more ostensible way not only cultural but also political and social problems that interfere with women's freedom of choice. In this way, the fact that Livraria Leite Ribeiro was not based just on the production of books by women, since most of the books published by the publisher are by men, does not exclude the possibility that there is an editorial line inherent in the works of female authorship published by the publisher during the investigated period.

■ **KEYWORDS:** *Livraria Leite Ribeiro; Julia Lopes de Almeida; Chrysanthème.*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Julia Lopes de. **A isca**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Leite Ribeiro, 1923.
- CASTRO, Ruy. **Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CHAVES, Eneida Maria. Entrevistas relativas ao mundo literário. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 24, p. 165-176, 1982. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69714>. Acesso em: 13 jan. 2023.

CHRYSANTHÈME. A semana. **O Paiz**, 14 maio 1922, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/9607. Acesso em: 13 jan. 2023.

CHRYSANTHÈME. **Mãe**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro, 1924.

DE LUCA, Leonora. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 12, p. 275-299, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634918>. Acesso em: 13 jan. 2023.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

INTERCAMBIO Intelectual Americano: o que tem feito a administração da Bibliotheca Nacional. **O Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1929, p. 11. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=77931. Acesso em 04 out. 2021.

LIVRARIA Leite Ribeiro. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 4 jun. 1921, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/6089. Acesso em: 13 jan. 2023.

LOBATO, Monteiro; RIBEIRO, Carlos Leite Ribeiro. [Carta enviada para a Academia Brasileira de Letras]. **Jornal do Comércio**, 29 dez. 1922, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/45935. Acesso em: 13 jan. 2023.

MARTINS, Milena Ribeiro. Mulheres de 1920. In: COSTA, H.; MEUCCI, S.; TRINDADE, A. D. (orgs.). **À margem do(s) cânone(s) III: arte e produção cultural**. Curitiba: Editora da UFPR, 2021, p. 67-93.

MARTINS, Milena Ribeiro. O livro brasileiro nos anos 1920: aspectos gráficos e atuação dos escritores / *The Brazilian book in the 1920's: graphic aspects and writers' performance*. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, v. 29, n. 1, p. 218, 2020. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15614. Acesso em: 13 jan. 2023.

MARTINS, Milena Ribeiro; SANTANA, Claudia Daniele Blum. Segredos, dramas e hipocrisia em *A isca*, de Júlia Lopes de Almeida. **Letras em revista**, v. 11, n. 2, jun./dez. 2020. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/400/186>. Acesso em: 13 jan. 2023.

RIBEIRO, Carlos Leite. Seção livre: Livraria editora. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 19 out. 1916, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pagfis=39241. Acesso em: 04 out. 2021.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras:** literatura, técnica e modernização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

*A escrita de autoria feminina publicada pela Livraria
Leite Ribeiro: Júlia Lopes de Almeida e Chrysanthème*

UM GRANDE estabelecimento comercial: Livraria editora Leite Ribeiro. **Lanterna**: diário vespertino, Rio de Janeiro, 11 jun. 1918, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/doctreader/DocReader.aspx?bib=830291&pagfis=1718>. Acesso em: 13 jan. 2023.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História e modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.



“UM PASSO ADIANTE DA MINHA SOLIDÃO”: PASSAGEM E PAISAGENS ESCRITAS EM *HOSPÍCIO É DEUS*, DIÁRIO DE MAURA LOPES CANÇADO

Fernanda Gontijo de Araújo ABREU*

■ **RESUMO:** O artigo percorre passagens e paisagens do diário de Maura Lopes, *Hospício é Deus* (1965), extraíndo-lhe uma reflexão sobre o sentido comunitário e, em contrapartida, de solidão e de certo exílio, deflagrada na escrita de diários. Mirando-nos nas teorizações de Michel Foucault (2004, 2006) e Myriam Ávila (2011, 2016), buscamos entrelaçar os signos da “passagem” e do “trânsito” – espaços historicamente privilegiados do louco – ao movimento diáspórico, fragmentário e viajante percebido na escrita dos diários. Nesse percurso, avaliaremos o projeto de sinceridade do diário de Maura Lopes Cançado segundo a função autoral que seu nome próprio assume nos limites de um incomum empreendimento literário, pois, ao passar do espaço da solidão e do exílio à escrita diarística, a autora de *Hospício é Deus* não deixa de projetar o esforço comunitário por anseio de inserção cultural.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Diários. Comunidade. Passagem. Inserção cultural. Maura Lopes Cançado.

Nota introdutória: olhar de fora – paisagens que passam

Meus sapatos amarelos
Um passo adiante da minha solidão.
Eu os vi mil vezes através de lágrimas,
Na sua ingenuidade gasta, resignada,
Conduzindo pés que fizeram dança.
Ó, meus sapatos – amarelo-girassol
(CANÇADO, 1965, p. 52).

Olhemos à borda, devagar, o texto de Maura Lopes Cançado. Observemos as paisagens que nele correm, imaginários olhares de memórias longínquas.

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Teoria da Literatura/Literatura Comparada. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit). Belo Horizonte, MG, Brasil. 31270-901 – fernandagaa@gmail.com.

Lembremo-nos de quanto o olhar era caro à Maura e ao seu texto. Talvez porque ela se fascinasse por certo exterior, tangendo sua ofuscante linguagem e se deixando capturar por ele. Talvez porque ela soubesse, com seu olhar sempre acordado¹, que a escrita são paisagens que nos olham de fora a espreitar o momento de passagem ao texto: “E com esforço, da forma aos olhos, isolou o elemento de ligação. Vago no princípio. Crescendo em entendimento viu sem lentes na claridade do meio-dia” (CANÇADO, 2015, p. 33). Olhemos com alguma distância, então, o diário de Maura, sem pretender quebrar o silêncio das paisagens que o atravessam ligeiras. Deixemo-las apenas passar e escutemos, (ad)mirando-as, o que nos podem sussurrar os incontáveis matizes das suas transparências: “Rios solenes, leitos profundos, grave caminhar. Se tive consciência é mistério dos nautas – imagens elevadas até o desconhecido” (CANÇADO, 1965, p. 208).

O que passa primeiro: “Ao menos um lugar no mundo”

26-10-1959

[...] Quem? Acordo assustada. Não cochilei ao menos. Ou dormi demais? Estou cansada. Muito cansada. Não. Cansada de quê? “Ao menos um lugar no mundo. Ao menos um lugar no mundo”. Apego-me a este pensamento, vazio, incolor, surgido não sei como, sem motivo (?), pensamento isolado, flutuante e insistente. Quadrinho da colcha de retalhos. Repete-se monótono, me deixo sem dor nem entusiasmo, estendida na cama do hospital. E não pergunto. Vou dormir, eu acho (Ibid., p. 48-49).

Esse é o “[...] pensamento vazio, incolor, [...] isolado, flutuante [...]” descrito por Maura Lopes Cançado em seu diário *Hospício é Deus*. É mesmo a insistência surda, porque de um pensamento sem vislumbre de respostas, que permeia a narrativa com que a autora nos apresenta a “sua” história dos dias. Voluntariamente interna, ao longo das décadas de 1940 a 1970, em diversos hospitais psiquiátricos, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, a mineira de São Gonçalo do Abaeté, nascida em 1929, escreve, entre o final de 1959 e início de 1960, durante uma internação no Hospital “Gustavo Riedel”, Rio de Janeiro, o diário pelo qual, em 1965, ingressa bruscamente no mundo da literatura. Entre memórias da infância e da adolescência no interior mineiro, relatos minuciosos da rotina hospitalar e das “personagens” que ali circulavam (médicos, funcionários e pacientes), referindo-se também aos ilustres amigos com quem trabalhou no *Jornal do Brasil* – além dos

¹ “[...] Que fazer com esta insônia? Minha cabeça estoura. O sono me faz mais falta do que qualquer outra coisa, e nunca dormi bem. Em casa, quando se fazia referência à minha insônia, mamãe dizia: “– A Maura nunca dormiu” (CANÇADO, 1965, p. 245).

repentinos poemas, citações literárias, lacunas, lapsos e traços que irrompem no texto –, Maura compõe, na solidão de quem reside nas imediações do mundo, o diário que viria a ser o mais relevante livro da sua pequena obra. *Hospício é Deus*, *diário I*, e *O sofredor do ver*, livro de contos publicado em 1968, formam, portanto, o conjunto da obra daquela cujo nome se fez, propriamente, o de uma autora desde então: “Agora escrevo, coisa que não fazia antes, talvez me torne até uma grande escritora [...]” (Ibid., p. 217-218).

Porém, é fato que Maura Lopes Cançado pouco ou nada mais escreveu e nada publicou a partir da década de 1970. Sabe-se também que, além da habitual instabilidade emocional que a acompanhava, dos rompantes, ou, como ela dizia, do “estado crepuscular”³ que a assaltava de tempos em tempos, a autora comete o assassinato de uma paciente com quem dividia o quarto, em 1972, na Clínica de Saúde “Dr. Eiras”, Rio de Janeiro, evento que a levou à condenação por seis anos em um hospital penal na mesma cidade. Assim, aos poucos, aquela que chegou a declarar que se preparava para tornar-se “[...] um dos maiores escritores da língua portuguesa”⁴ parou de escrever e recolheu-se em seu crepúsculo, fato que nos leva a verificar a força escritural de um diário que emergiu como primeiro livro duma exígua obra, revelando-se apto a sustentar, praticamente sozinho, um nome autoral.

Por isso, não deixando de considerar os dados biográficos claramente presentes no diário, note-se que não apenas neste, e sim, em ambos os livros da autora, a abordagem da insanidade é a mais evidente, visto que parece condensar, no significante “loucura”, o modo de enlace, para Maura, entre a vida biográfica e a literatura propriamente dita. Sim: conceito e palavra que, por vezes, transmutam-se, especialmente no diário, em um não menos enigmático, ainda que mais contido e localizável significante: “hospício” – espaço concreto e imaginário que Maura Lopes Cançado com frequência habitou: “Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro [...]” (Ibid., p. 37-38).

² Apesar de não se ter chegado a publicar o segundo diário de Maura Lopes Cançado, Ângela Senra informa, pela declaração de Maura em entrevistas, que os originais do seu diário II haviam desaparecido depois de repassados ao editor José Álvaro. Outro intrigante acontecimento em torno dos diários de Maura Lopes Cançado diz respeito ao fato de a primeira edição do diário I ter se esgotado rapidamente por ter sido, conforme atesta Ângela Senra, “afanada das livrarias e bibliotecas, ‘mineiramente esgotada’, ‘índex da mineira inquisição’”. SENRA, Ângela. Os hospícios de M. L. C.: apontamentos. *Anais do II Congresso da ABRALIC*. Belo Horizonte, 1990, não paginado, apud ARAÚJO, 2002, p. 11.

³ “‘Wilson, eu estou entrando em estado crepuscular’. Era assim, segundo o jornalista Wilson Bueno, que Maura Lopes Cançado anunciava mais um surto psicótico” (MEIRELES, 2015, p. 123). Este e os outros dados biográficos da autora, contidos neste parágrafo, estão no posfácio aos livros *Hospício é Deus* e *O sofredor do ver*, reeditados pela Editora Autêntica em 2015.

⁴ Declaração de Maura à revista *Leitura* em 1968. Cf. MEIRELES, 2015, p. 120.

Michel Foucault situa as bases da História da Loucura⁵ em nossa cultura, bem como das correlatas casas de internação afixadas em território ocidental, como fenômenos já incipientes na Idade Média e mais sistematicamente delineados no Renascimento. Segundo Foucault, foi a partir da predominância do pensamento racionalista nos séculos XVI e XVII, graças à assunção do Humanismo, que o conceito de “loucura”, por contraposição, adquiriu seus contornos. Na Idade Média, conforme disserta o filósofo, a loucura confundia-se com toda forma de doença, desvio ou devassidão intrometida no campo do comportamento social cristão e mercantilista da época. As pessoas que, portanto, naquele período, apartavam-se dos padrões de conduta vigentes eram banidas das cidades. Postas em naus (*Stultifera Navis*, ou “Nau dos Loucos”) que as conduziam para limites estrangeiros, essas pessoas eram excluídas do convívio social de sua terra de origem e abandonadas à margem de outros territórios. Quando não aceitas e alojadas em qualquer das fronteiras encontradas, seguiam novamente em naus, migrando para ainda outras terras ou sendo devolvidas às suas cidades de origem. Assim, o lugar de trânsito entre terras, navegante, era sempre a pátria prometida desses desterrados, algum local em que não ameaçassem a ordem esperada e pelo qual se garantisse a sua constante flutuação: a permanente e segura estada dos “loucos” no espaço indeciso do limiar:

[...] Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação *liminar* do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser *fechado* às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o próprio *limiar*, seguram-no no lugar de passagem (FOUCAULT, 2004, p. 11-12).

Aos poucos, porém, esses errantes passaram a ocupar os espaços de isolamento antes destinados aos leprosos – inicialmente, dividindo-os com seus primitivos habitantes; mais tarde, substituindo os lazarentos à medida que a minoração ou erradicação da temida doença ocorria. Esses redutos de isolamento, repudiados e afastados de um convívio comum – embora marcados pela atmosfera gótica –, aureolavam-se, como destaca Foucault, como os espaços ambíguos de

⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

concomitantes segregação e sacralidade, piedade e punição divinas. Ou ainda: “Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Pobres, vagabundos, presidiários e ‘cabeças alienadas’ assumirão o papel abandonado pelo lazareto [...]” (Ibid., p. 6).

É fácil perceber, na esteira do pensamento de Foucault, que, no imaginário social, a loucura representou a continuidade da doença sagrada antes conferida aos leprosos. E, além disso, não é difícil inferir que o forte símbolo medieval da “Nau dos Loucos”, no qual se conserva a ideia de “passagem” como abrigo dos desatinados, deslocou-se, junto dos loucos, para os espaços de internação que se firmavam na Renascença. Institucionalizadas as casas de internação, institucionalizou-se também a loucura como doença a ser tratada moral, física e espiritualmente. E o lugar de trânsito dos loucos – sua nave flutuante – permaneceu, subterrâneo, como força da contradição a resistir aos princípios luminosos da razão que afirmavam os valores éticos da época. Nas palavras de Foucault: “[...] experiência trágica que tal retidão não conseguiu reduzir” (Ibid., p. 29).

Nossa especulação, portanto, segue o rumo de indagar em que medida a elaboração de um diário de escritor, por sua inata articulação entre vida e Literatura, pode evidenciar vestígios contundentes dessa “experiência trágica” abafada pelas vozes dominantes. No caso específico do diário de Maura, em que a experiência da loucura é a que sobrevém como vórtice temático, acreditamos que seu discurso diarístico estaria fortemente atrelado a uma comunidade não só dos escritores – que, mais genericamente, buscaram na literatura formas de elaboração das experiências não reduzidas à premência do racionalismo –, como também do grupo que – ainda mais pelo forte sentido de exclusão a que foi submetido – buscou exprimir o lugar navegante, à margem de uma sistematização ética, do qual sempre foi habitante. Tomemos, de passagem, o que afirma Myriam Ávila em seu estudo acerca do diário do escritor:

O escritor não está sozinho no diário: está cercado, e procura se cercar de todos aqueles que participam ou já participaram do mesmo empreendimento. Isto é o que faz de suas anotações cotidianas um diário de bordo. Estão todos no mesmo barco, por assim dizer (ÁVILA, 2016, p. 198).

Desse modo, o diário, com sua cotidianidade “[...] a bordo do empreendimento literário” (Ibid., p. 199), parece evocar, mais fortemente, comunidades invisíveis, de argonautas sem destino, cujos vestígios perambulam na superfície fluida da escrita. Por estar cercado das relações com as pessoas, bem como da referência aos fatos ou às memórias que insistem na atualidade, o diário privilegia a palavra intermediária que parece dar voz ao lugar transitório que se faz de texto e vida, anterioridade e porvir. O que parece deflagrar-nos numa textualidade como a de Maura é, pois, a intensa necessidade de alargar a passagem dessa nave de naufragos

sobreviventes, que nem mesmo o tempo, com sua fome de esquecimento, conseguiu submergir.

O que passa depois: o diário, o nome próprio, a ilusão

15-11-1959

[...] O que me traz aqui? Será desejo de justiça? Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto. Odeio estar aqui – mas vim. O medo de estar só me levaria a morar com os mortos. Mas não têm estado todos mortos para mim? Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou. Naturalmente a dor não absorve – translúcida (CANÇADO, 1965, p. 77).

A ideia específica de uma “comunidade de escritores” é valiosa para entendermos não só uma busca – daquele que, solitariamente, escreve – de inserção em um grupo de profissionais da Literatura que, num dado contexto, legitima e confere visibilidade ao trabalho do escritor iniciante, como também para perceber uma comunidade mais longínqua e dispersa de pessoas que se dedicaram ou se dedicam ao empreendimento literário, e que, mesmo com projetos de escrita bem distintos, nutrem anseios, esforços e angústias comuns.

Myriam Ávila (2011) reporta-se a uma “diáspora de escritores” ao dizer do sentimento de desagregação comunitária que acomete aqueles que escrevem quando se percebem – a despeito do tempo e do espaço – apartados do convívio com seus companheiros de trabalho literário. Essa diáspora, segundo Ávila, quer se realize concreta e geograficamente, quer se sinta virtualmente – aqueles que “[...] mesmo no ambiente nativo sentem-se estrangeiros e desejosos de encontrar seus concidadãos de uma pátria ideal” (ÁVILA, 2011, p. 235) –, é fortemente testemunhada pelos diferentes registros encontrados nos diários dos escritores. Ali, em maior ou menor grau, os “desterrados” do país das letras⁶ exprimem o anseio de reconhecimento do seu projeto literário por meio de um desejo de reintegração à sua comunidade de origem. Sobre isso, o diário de Maura Lopes Cançado também nos dá testemunho:

⁶ Referência ao texto *A república mundial das letras*, em que se destaca a ideia de uma capital literária mundial – no caso, Paris –, que, geográfica e virtualmente, representou, para os escritores do século XIX e XX, a “pátria” da literatura. Isso se deveu, segundo Casanova, à universalidade que foi atribuída à literatura francesa em tal época, explicada pela vinculação do tempo histórico a aspectos políticos e estéticos desenvolvidos na França ao longo de séculos, o que garantiu aos franceses certa autonomia em relação aos padrões estéticos anteriores e mundialmente estabelecidos, possibilitando-lhes ditar a moda também no campo da literatura. Cf. CASANOVA, 2002.

22-11-1959

“O conhecimento – não a dor –
recorda uma centena de ruas
selvagens e ermas”.

William Faulkner

[...] Também, falar com quem? [...] Aprendi que só tinha a mim e a minha presença me agradava. Lia sem parar, pensava muito – sem entender, quase sempre. Em Belo Horizonte, é difícil entender alguma coisa, já que seus habitantes contrariam, de qualquer forma, razão e emoção. [...] De ideal limitado, o mineiro quase nunca deixa sua terra [...]: pequeno, calado e quieto, como seus minérios (a minha necessidade de fuga já se manifestava violenta naquela época); [...] torna-se difícil entender alguma coisa em Minas, quando aquilo não foi escrito lá, para o povo de lá, que forma uma raça disforme. Qualquer Filosofia ou Literatura de outra terra se me parecia fantástica, portanto [...] (CANÇADO, 1965, p. 90; 93-94).

É preciso considerar que a busca pela reintegração a uma comunidade desejada – anseio que, no caso de Maura Cançado, mesmo quando moradora do Rio de Janeiro e tendo trabalhado no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, não chegou a se realizar plenamente – relaciona-se a uma escavação do nome autoral no mundo literário. A árdua tentativa de firmar um projeto de literatura em meio a uma comunidade de escritores, seja esta concreta, seja virtual, leva a uma concomitante necessidade do escritor de certa “autorização”, ainda que imaginária, dos veteranos escritores para com a obra em construção, além do consequente reconhecimento de um nome de autor.

Contudo, são muitas as discussões que norteiam o pensamento crítico acerca da função autoral na contemporaneidade, principalmente quando esta concerne ao **espaço autobiográfico**⁷. Se Barthes (1988) decretou a “morte do autor”, ao dizer que a figura autoral é construção moderna, criada a partir do Positivismo, o qual, segundo ele, resume a ideologia burguesa-capitalista que prevaleceu desde o final do século XVIII, tendo na noção de indivíduo sua centralidade, Michel Foucault, mesmo reconhecendo um fundamento ético no “desaparecimento” de quem escreve, atribui ao nome autoral uma função indispensável na caracterização do discurso

⁷ Referência ao texto de Philippe Lejeune no qual é problematizada a percepção do leitor em relação ao que, para este, revela-se como mais “verdadeiro” nos gêneros “romance” e/ou “autobiografia”. Para Lejeune, esse impasse se equilibra por meio da criação, para o leitor, de um “[...] espaço no qual se inscrevem as duas categorias de texto, que não pode ser reduzido a nenhuma delas” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Eis o “espaço autobiográfico” de Lejeune.

que ele faz veicular, nome pelo qual se regula “[...] a proliferação do sentido” discursivo: “[...] O autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra [...], é um certo princípio funcional [...] pelo qual se entrava a livre circulação, livre manipulação, livre composição, decomposição, recomposição da ficção” (FOUCAULT, 2006, p. 288).

A partir desse princípio de economia que a função autoral representa, Foucault (2006, p. 273) afirma “[...] que o nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros”. Diferentemente do nome próprio que designa **um indivíduo**, ainda que este seja o escritor, sujeito civil, o nome próprio do autor designa, por meio da descrição de um conjunto de características, **aquilo** que é, por ele, nomeado. Dessa forma, o nome próprio autoral, ao cercar a obra de alguns avais, impede a proliferação do sentido do discurso que ela comporta, o qual, sem a marca autoral, poderia decompor-se em imprevisíveis apropriações e na consequente multiplicação da ficção em torno de si.

Para Maura Lopes Cançado, em seu diário, o anseio pela cunhagem de um nome próprio parece concernir à integração no mundo literário por ela frequentado, virtual ou objetivamente, e à necessidade de contenção da livre “circulação da ficção” no que respeita ao discurso que ela faz veicular. Não nos esqueçamos de que, no caso de Maura, é um discurso incomum o que seu texto elabora, dado certo ineditismo do vórtice temático que sua escrita mobiliza. A experiência da loucura, do feminino e da escrita se enlaça num nome próprio de autor que passa a delinejar um liame de significações em torno de tais experiências que, no entanto, não devem se desviar do projeto literário pretendido.

Talvez, por isso, tenha sido o diário o recurso privilegiado para essa cunhagem autoral, já que, por meio dele, seria possível conferir a “aura de autenticidade” (ÁVILA, 2016, p. 119) necessária à expressão da experiência que o seu nome próprio passaria a designar: “O que me traz aqui? Será desejo de justiça? Analiso cada passo meu. Sofro cada gesto [...]” (CANÇADO, 1965, p. 77). Isso porque, além de realizar o desejo de Maura – de inserção em uma comunidade de escritores, contemporâneos a ela ou difusos no tempo e no espaço –, o que a sua textualidade veio evocar foi a voz maldita dos desatinados navegantes que, assim como os escritores em diáspora, foram privados da convivência com sua comunidade, em sua terra natal. Porém, o que distingue esses passageiros em comparação aos homens das letras – igualmente estrangeiros em qualquer parte – é o silenciamento a que os primeiros foram submetidos por um sistema historicamente opressor. Por isso, o que parece vir clamar o diário de Maura Lopes Cançado – e fazer o seu nome estar a bordo de um empreendimento que se tornou literatura –, é a possibilidade de reencontro e comunicação entre aqueles, inclusive escritores, que se perderam nos confins da viagem.

26-11-1959

[...] Porque, mesmo aqui, ainda sou uma marginal. Que fazer para provar-me que morrerei um dia? [...]. Se eu transpusesse os limites desse denso existir, meu coração se abriria surpreso, um ponto no mais profundo do meu ser se constrangeria de dor aguda e clara – Como veem o mundo as pessoas do outro lado? [...] (Ibid., p. 108).

E, “do outro lado”, é ainda Foucault (2006) quem discorre sobre um certo sentido transgressor que passou a caracterizar a obra literária desde fins do século XVIII. Isso se explica pelo fato de que, naquele contexto, o discurso passa de **ato** do indivíduo à **propriedade** de um escritor, passível de responder penalmente pelo produto que fazia circular. Assim, a possibilidade de inquirição pelo ato, que antes caracterizava o discurso, passa à escrita uma forma de perpetuação de sua prática intrínseca.

É nesse sentido que verificamos, no diário de Maura, a presença contundente de elementos que subvertem modelos de recepção, a começar pela escolha do gênero discursivo “diário” como recurso de um projeto literário, já que foi ele a obra a conferir à autora o ingresso na comunidade de escritores, a despeito do seu posterior livro “intencionalmente” ficcional. Por isso, importa verificar alguns dos meandros do caráter autobiográfico de *Hospício é Deus*, já que é exatamente nessa perspectiva que colocamos em xeque seu “projeto de sinceridade” (ÁVILA, 2016, p. 130).

Ainda que, com Blanchot (2005), consideremos que a sinceridade seja uma exigência com a qual o escritor do diário se compromete para não incorrer na “profundidade” de uma fala imaginária que concerne à literatura propriamente dita, o que verificamos no diário de Maura Lopes Cançado é um desvio dessa “superficialidade”, que, nas palavras de Blanchot (2005, p. 271), tem, no penhor da sinceridade, “[...] a transparência que permite não lançar sombra à existência confinada de cada dia [...].” Sim, pois, além de um deslocamento para a fala imaginária, marcada pela presença de uma linguagem extremamente imagética que apreendemos do seu texto, algumas notas biográficas posteriores à publicação de *Hospício é Deus* relativizaram ou mesmo contradisseram o teor de realidade dos fatos nele apresentados.⁸ Ou seja: há um desvio no curso da escrita do diário de Maura claramente impulsionado pela atração exercida pelo imaginário e pelas imagens do literário. Sobre essa passagem para a margem ilusória do texto, Wander Melo Miranda (1992, p. 30) reafirma:

⁸ Um exemplo refere-se às diversas versões em torno da queda do avião Paulistinha pertencente à Maura, o qual ela afirmava ter derrubado de propósito. Posteriormente, porém, a própria escritora apresentou outras versões do fato, tendo surgido, ainda, outros depoimentos controversos sobre o caso. Cf. MEIRELES, 2015, p. 117.

[...] Apesar do aval da sinceridade, o conteúdo da 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 fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado.

É certo que alguns estudiosos estabeleceram distinções entre os gêneros “autobiografia”, *stricto sensu*, e “diário”. Para Miranda (1992, p. 34), a principal diferença estaria no fato de que, no primeiro, há uma possibilidade maior de ordenação dos fatos narrados devido à “perspectiva de retrospecção” que lhe é característica, enquanto, no segundo, parte dessa perspectiva se perderia pela menor distância entre o vivido e o narrado, ressaltando-se, nesse caso, o “pacto” do diário com o calendário. Na visão de Philippe Lejeune, o diário, ainda que conserve o “pacto” de leitura característico da autobiografia – pressupondo-se a presença de leitor implícito, ainda que autorreferente –, não se constitui como um gênero, mas sim, como uma “prática” de escrita, um “epifenômeno”, o que induziria a uma falsa atribuição de tal texto como meio de expressão da intimidade: “Decidi que ia estudar o ‘diário pessoal’ e não o ‘diário íntimo’ [...]. Muitos diários não são íntimos, a intimidade é um traço secundário, quer se trate da destinação ou do conteúdo” (LEJEUNE, 2008, p. 84).

No diário de Maura Lopes Cançado, vemos uma “fluidez” na demarcação dos gêneros no campo autobiográfico. A parte inicial desse texto, por exemplo, é um bloco de informações contínuas, não datadas, constituindo-se como precisa retrospecção da infância e da adolescência da narradora pela qual nos apresenta a “sua” história da loucura. São 26 páginas introdutórias sobre sua vida no interior mineiro, com descrições minuciosas dos entes de sua tradicional família, daquele modo de vida, incluindo-se aí fatos reveladores, bem como reflexões sobre os indícios, já manifestados à época, do que seria, mais tarde, a sua vida de “hospiciada”.⁹ Na outra parte do texto, contudo, as datas são inseridas para narração diária, mas ocorre de a narradora duvidar da correta referência aos dias, seja por displicência assumida, seja por ter se afastado por mais tempo do relato cotidiano: “(Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas erradas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância [...])” (CANÇADO, 1965, p. 259). Ou seja, não há, no diário de Maura, tanto rigor e “respeito” – como diria Blanchot (2005, p. 270) – no uso do calendário, já que, às vezes, a escrita diarística parece se fundir a relatos mais retrospectivamente autobiográficos ou a reflexões que fogem aos acontecimentos

⁹ “Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como uma criança caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar” (CANÇADO, 1965, p. 20).

immediatos. Ao mesmo tempo, ela registra fatos e pensamentos recentemente ocorridos, inserindo súbitos poemas, citações, traços e lacunas, bem típicos de um diário de escritor.

Não é difícil perceber que temos, no diário de Maura, um discurso que, dada a perda dos contornos rígidos de classificação, situa-se entre a margem cotidiana da escrita e a face literária desta. Ali, buscando atingir o “outro lado” da textualidade, ele pede passagem à sua linguagem navegante e sempre em vias de alguma aterragem. Sim: o texto diarístico que – segundo havia postulado Lejeune – tende a resistir a “generalizações”, afirmando-se como “uma prática”: a prática inquiridora da escrita, a que Foucault (2006) se referiu ao dizer da procedência da literatura como **ato** sempre em atrito com as normas em vigor: “O que será mais importante: ato ou palavra?” (CANÇADO, 1965, p. 189).

Esse diário, portanto, que, em Maura, no trânsito entre a sinceridade e a ficção, entre a generalização autobiográfica e a prática do escrever, parece fazer aflorar o componente escritural diarístico como forma genuína e possível de literatura, como bem demonstrou a publicação de *Hospício é Deus* em 1965. Diário que fez do nome próprio da autora mais um elo textual no espaço da comunidade de escritores e, mais sutilmente, no território fluido e intermédio de uma nave sem destinos e limites absolutos: esse eterno “estar em partida” a que uma escrita como a do diário vem corresponder.

Assim, com Lejeune (2008) e com Myriam Ávila (2016, p. 197), consideramos que o “[...] diário de viagem, e não o diário íntimo, [é] matriz do diário de escritor” – mesmo um diário como o de Maura e, ainda mais, por intermédio dele –, pois ali há um “eu” que, na prática cotidiana da escrita, se dilui na ilusão de sua tentativa de aparecer, já que é no duro desejo de transportar-se para “outro lado”, para a margem em que a voz é pura linguagem apreendida no tempo, que o escritor, com seu “diário de bordo”, navega pela profundidade das imagens em que sua comunidade está, desde antes, a se inscrever. Essa paisagem inaudita em que o “eu” que escreve não cessa de desaparecer: “[...] sou, sou, sou. Naturalmente, a dor não absorve – translúcida” (CANÇADO, 1965, p. 77).

Considerações finais – O que não passa: o inacabado, a solidão, a obra...

[...] Pode-se então perguntar: a solidão, se esta é o risco do escritor, não exprimiria o fato de que ele está voltado, orientado para a violência aberta da obra, da qual jamais apreende senão o substituto, a aproximação e a ilusão sob a forma do livro? (BLANCHOT, 2011, p. 23).

E se quiséssemos acreditar que a obra, esse lado de fora para o qual o escritor se volta, não é senão uma quimera necessária para que, desse espaço, venha restar um livro? Mas, se pudéssemos confiar na solidão essencial da obra como designio

daquele que escreve, como seu reduto vazio, silencioso – ainda que antes desviado, embora para sempre ignorado –, concordaríamos que o escritor está fadado ao retorno infinito a essa mesma matéria que, quanto mais próxima, o afasta de si? Se nos aproximássemos, por fim, desse lugar irrevelável em que o escritor se esconde, no qual a solidão é também a natureza de um segredo, a indicar, intraduzível, a “intimidade com o exterior” (*Ibid.*, p. 23), talvez pudéssemos ler, em comum solidão com quem escreve, o fragmento inacabado que o livro é.

Sim: da obra ao livro que resta; do livro ao diário que ainda resiste. Blanchot (2011), ao nos dizer da atração provocada pela obra, na solidão que a define, aborda o diário como último recurso de resistência ante o fascínio desmedido que esse exterior pode exercer sobre o escritor. É por isso que, para Blanchot (2011, p. 20), o diário, mais do que um espaço confessional ou um relato íntimo, é, antes de tudo, um “memorial”. Nele, o escritor busca, em sua insistência e recusa, se lembrar daquele que é quando não escreve. Mas, paradoxalmente, seu recurso é o escrever: lugar do esquecimento em que, querendo recordar-se, perde-se do mundo e de si mesmo. Ouçamos Maura: “[...] Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta [...]” (CANÇADO, 1965, p. 108).

No limiar do mundo dentro do mundo, tal “parede de vidro” de Maura, referida, insistentemente, em seu texto, delineia-nos a solidão mais essencial de estar entre tantos, mas, entretanto, só. Só, escrevendo. Só escrevendo. Único recurso de uma memória “[...] cujo arquivo se desdobra ao porvir como uma promessa” (ARFUCH, 2009, p. 380). Intimidade do exterior que orienta o escritor em sua rota, abrindo-lhe paisagens, memórias vindas de fora, enquanto ele mesmo, pouco a pouco, se esquece, deixa-se partir. Com seu diário, dentro e fora do mundo, e apenas neste lugar, Maura Lopes Cançado fez um livro e, com ele, uma obra, um nome próprio – nome com que pôde transpor a parede da solidão, vindo a ancorar, em sua nave invisível, com sua comunidade, aqui.

ABREU, F. G. A. “A step beyond my loneliness”: passage and landscapes written in *Hospício é Deus*, diary by Maura Lopes Cançado. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 47-60, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** The article covers passages and landscapes from the diary by Maura Lopes (1965), *Hospício é Deus*, extracting from them a reflection about the community sense and, on the other hand, of loneliness and a certain exile, triggered in the writing of diaries. Based on the theorizations of Michel Foucault (2004, 2006) and Myriam Ávila (2011; 2016), we seek to interweave the signs of “passage” and “transit”, a historically privileged space for the madman, with the diasporic, fragmentary, and traveling movement perceived in the writing of diaries. Along this path, we will evaluate

*Maura Lopes Cançado’s sincerity project according to the authorial function that her own name assumes within the limits of an unusual literary undertaking. For in moving from the space of loneliness, exile, to diaristic writing, the author of *Hospício é Deus* does not fail to project the community effort out of a longing for cultural insertion.*

■ **KEYWORDS:** *Diaries. Community. Passage. Cultural insertion. Maura Lopes Cançado.*

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cínara de. **Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho:** a escrita íntima de Maura Lopes Cançado. 2002. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (org.). **Modernidades alternativas na América Latina.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 370-382.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. **Diários de escritores.** Belo Horizonte: ABRE, 2016.

ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. O diário e a diáspora. **IPOTESI – Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 235-240, jan./jun. 2011.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 65-70.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus:** diário I. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1965.

CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica.** Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. NOROÑA, Jovita Maria Gerheim (org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noroña e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MEIRELES, Maurício. Perfil biográfico (posfácio). In: CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 107-131.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos:** Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: UFMG, 1992, p. 25-41.



ANGELA CARTER COMO TRADUTORA: CONFLUÊNCIAS ENTRE CRIAÇÃO LITERÁRIA E TRADUÇÃO LITERÁRIA

Bruna Montes Werneck de FREITAS*

- **RESUMO:** O presente artigo busca analisar o fazer tradutório na poesia a partir da produção literária de Angela Carter enquanto tradutora. Ela foi uma notória autora britânica, conhecida mais por seus romances e suas reescritas de contos de fadas, além de seus trabalhos relacionados à ficção científica. Para este artigo, tendo por base o livro *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) e a partir das teorias de tradução de Lefevere (1975, 1992, 2003), propomos um exercício tradutório do inglês para o português brasileiro de um excerto do poema homônimo “Unicorn”, de Carter. Nesse sentido, buscamos entender como criação literária e tradução literária se fazem presentes na obra de Carter enquanto artista da palavra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Angela Carter. Poesia. Tradução poética. Autoria feminina. Crítica literária feminista.

O fazer tradutório na poesia: breve introdução

Walter Benjamin (2008, p. 26), em seu livro *A tarefa do tradutor*, define que a tradução é, em primeiro lugar, uma forma: “[...] concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a ‘traduzibilidade’ da obra”. Tendo como ponto de partida a tradução como forma, o campo dos estudos da tradução nos revela, *a priori*, o pensar a tradução e o tradutor, o fazer tradutório enquanto forma e atividade, pedindo para que se tenha e se mantenha um olhar atento sem limitá-la à ideia única de que se trata de uma simples sobreposição de línguas a partir de uma mecânica substituição de palavras.

Desde o seu estabelecimento enquanto disciplina, os Estudos Tradutórios propuseram e continuam propondo pontes para debater a tradução e o papel do

* Doutoranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Faculdade de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Juiz de Fora, MG, Brasil – bruna.werneck@lettras.ufjf.br.

tradutor, abrindo possibilidades de estudos complementares nos campos da análise comparativa, da escrita criativa e da crítica literária, por exemplo. Além de influenciarem fortemente diversas linhas de pesquisa no campo dos estudos literários em relação ao fazer tradutório, o modo como a tradução foi tratada na academia com o passar dos séculos influenciou fortemente seu lugar e a determinação de sua importância no campo educacional.

No século XX, por exemplo, os sistemas educacionais passaram a incluir as traduções nas aulas das universidades, gerando visibilidade para elas, mas não olharam da mesma forma para o estudo dos processos que culminavam naquelas traduções, o que ficou sem lugar naquele momento (BASSNETT, 2002). Por isso, muitos estudantes, em países como os Estados Unidos e a Inglaterra, liam autores gregos e latinos traduzidos. Além disso, estudavam a prosa do século XIX ou o teatro do século XX enquanto tratavam o texto traduzido como se ele tivesse sido escrito em sua língua materna. Em razão do pouco prestígio na tradição acadêmica e do baixo *status* dos estudos da tradução nessa época, muitos acadêmicos rejeitaram, do mesmo modo, a tradução feita cientificamente.

Teóricas e teóricos da tradução daquela época – Ezra Pound, Walter Benjamin, Roman Jakobson, Katharina Reiss e Aniela Zagórska – nortearam algumas das correntes de estudos vigentes em diferentes momentos no decorrer do século. Pound, por exemplo, tinha como enfoque reproduzir o texto tanto lexical quanto foneticamente, vendo a tradução como criação de uma obra original; já Benjamin, por outro lado, defendia que a tradução não carregava somente a mensagem, mas também o valor dado a essa mensagem ao longo dos anos e, além de trabalhar os aspectos de estrangeirização e domesticação textual, propunha que a tradução prolongava a vida do original, mas não o substituía. Por fim, foi Jakobson quem propôs, no meio do século, os três tipos de tradução mais conhecidos atualmente: a intralingual, a interlingual e a intersemiótica. Em seu ensaio “Aspectos linguísticos da tradução” (1959), Roman Jakobson defende a ideia de que a predominância da função poética poderia levar à intraduzibilidade e à necessidade de recriar em vez de, propriamente, traduzir.

A mudança de olhar sobre o que era a tradução, até então vista como mera substituição de palavras de uma língua para a outra, era percebida como algo bastante impactante por outros teóricos, como Jorge Luis Borges e André Lefevere. Borges traduziu inúmeros autores e usou a tradução para transformar sutilmente todas as obras, defendendo que a tradução pode melhorar o original, mas também ser infiel a ele; também argumentava que versões distintas e até mesmo potencialmente contraditórias da mesma obra poderiam ser igualmente válidas. Já Lefevere, ao haver trabalhado com os conceitos de “reescrita”, “sistema” e “patronagem”, propôs um olhar mais atento à tradução dentro do aspecto político das instituições, defendendo que, para muitos, a tradução servirá como reescrita, uma vez que o tradutor, sendo reescritor, manipula imagens

para os leitores de acordo com o sistema em que este está inserido (LEFEVERE, 1992).

Quando adentramos mais propriamente o campo da tradução poética, já que o texto selecionado (a ser comentado adiante) para este artigo é um poema, será em Lefevere que encontraremos a chave de leitura para nossas questões. Em *Translation History Culture*, livro que faz parte de uma série de outros que refletem sobre a abrangência do trabalho acerca dos estudos tradutórios, Lefevere (2003) se debruça sobre conceitos relacionados tanto aos Estudos da Tradução quanto aos Estudos Culturais, especialmente no que tange à questão da ideologia. É o teórico quem organiza e/ou edita o livro, focando principalmente nos conceitos de “reescrita” e “manipulação”.

No livro, de maneira geral, os textos ou trechos selecionados traduzidos discutem a tradução tocando em uma ampla variedade de outros tópicos, levando em conta especificidades de outros teóricos comentados por Lefevere. No capítulo cujo eixo temático é a poesia, Lefevere seleciona alguns tradutores e teóricos da tradução para ilustrar relações entre tradução, história e cultura. Nesse capítulo, intitulado “Poética”, Lefevere usa textos e trechos que ilustram a relação entre o fazer poético e o fazer tradutório, defendendo que “[...] os compromissos que os tradutores encontram entre a poética do original e a poética de sua cultura fornecem percepções fascinantes sobre o processo de aculturação e evidências incontestáveis da extensão do poder de uma dada poética” (LEFEVERE, 2003, p. 26).

Ao contrário de Jakobson, cuja afirmação – citada anteriormente – era a de que a função poética num texto poderia levar à intraduzibilidade, forçando o tradutor a uma recriação e não uma tradução, Lefevere adiciona camadas ao fazer tradutório em um nível de leitura que envolve não só os aspectos linguísticos, mas também os históricos e culturais, pois “[...] os tradutores não raramente usam suas traduções para influenciar a evolução da poética de seu tempo” (Ibid., p. 26).

No livro *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*, Lefevere (1975) investiga a fundo as questões relacionadas à poética, uma vez que observa não somente os problemas e as possibilidades na tradução poética, mas também propõe uma espécie de método para fazê-lo. Para elaborar as sete estratégias – como nos adianta o título do livro –, Lefevere propôs a análise de uma produção de Catulo e, a partir dela, desenvolveu seu método para a tradução de poesia. Em suma, essas estratégias propostas por Lefevere (1975) são definidas como “tradução fonêmica”, “tradução literal”, “tradução métrica”, “tradução da poesia para a prosa”, “tradução rimada”, “tradução em versos brancos” e “tradução interpretativa”. Para além de uma hierarquia da “melhor” estratégia, o teórico afirma que a tradução preferencial será sempre aquela que impactará os leitores na língua-alvo da mesma forma que impactaria os leitores na língua-fonte.

Com a publicação de seu método para a tradução de poesia, a contribuição de Lefevere para o campo dos Estudos da Tradução se consolida e se torna muito

importante. Outrossim, as sete estratégias demostram que sua abordagem é, na verdade, bastante pragmática para as questões tradutórias na poesia, uma vez que podem ser adotadas e aplicadas como método tradutório nessa esfera tão complexa para os tradutores.

Tendo como base as teorias apresentadas até aqui, sobretudo as de Lefevere (1975, 1992, 2003) e o conceito de “reescrita” como chave de leitura, propomos, a seguir, uma discussão a respeito de como a autora e poeta britânica Angela Carter traduzia e se comportava em relação à tradução. Buscamos comentar as escolhas tradutórias da autora e propor um curto exercício tradutório, aplicando as mesmas estratégias usadas pela Carter tradutora na Carter poeta, tendo como língua-alvo o português brasileiro.

Angela Carter: poeta e escritora; “reescritora” e/ou tradutora?

A obra da escritora inglesa Angela Carter, nascida em 1940 e falecida em 1992, perpassa uma variedade eclética de temas e influências que vão do gótico fantástico, dos contos de fadas tradicionais, da literatura medieval francesa e clássica até o Surrealismo e o cinema de Fellini e Godard. Carter é conhecida pela quebra de tabus e por colocar a mulher no controle de sua própria narrativa. Além disso, foi selecionada como uma das escritoras britânicas que compõe a lista do jornal *The Times*, de 2008, dos 50 maiores escritores britânicos desde 1945 (NOGUEIRA, 2019).

Ainda pouco conhecida no sistema literário brasileiro, é só mais recentemente que temos a publicação de seus contos de *The bloody chamber and other stories*, sua obra mais famosa, em edições distintas de apenas duas editoras no Brasil. A edição mais recente de *A câmara sangrenta e outras histórias* foi a publicada pelo clube de livros TAG em parceria com a editora Dublinense, em um projeto editorial composto apenas por mulheres.

Anna Olga Prudente de Oliveira é, no Brasil, uma das pesquisadoras que produz grande parte da fortuna crítica dos estudos sobre Angela Carter, sobretudo em Estudos de Tradução e reescrita. É a partir de sua análise proposta no artigo “Da tradução à criação literária: os contos de fadas reescritos por Angela Carter” que discutiremos as questões relativas à (re)escrita autoral de Carter a partir de uma perspectiva feminista, estabelecendo “uma relação inextricável entre tradução e criação literária” (OLIVEIRA, 2021, p. 88).

Ao abordarmos as diversas faces de Angela Carter enquanto artista da palavra, Oliveira nos lembra de que a autora exerce papel central na década de 1970, não só como autora, mas também como tradutora e crítica, editora e reescritora, sobretudo dentro dos *Fairy-tale studies* numa perspectiva feminista. Citando Donald Haase, pesquisador e professor da área, os Estudos de Contos de Fadas inspirados por uma perspectiva feminista

evitam uma visão monolítica do conto de fadas centrado na mulher; permitem uma ambiguidade em relação a contos escritos por mulheres e uma ambivalência em sua recepção; exploram novos textos e contextos; e reconsideram os limites nacionais, culturais e de gênero que moldaram os contos de fadas e com frequência restringiram nossa compreensão sobre os mesmos (HAASE, 2004, não paginado, apud OLIVEIRA, 2021, p. 90).

Para a pesquisadora, Carter esteve à frente dessa cena inicial no campo desses estudos, tendo sido autora de contos que dialogam tanto com o folclórico quanto com o tradicional, além de imprimir “[...] uma radicalidade quanto à perspectiva feminista, rompendo paradigmas de representação de gênero, sem limitar-se, contudo, a agendas ou pautas específicas do movimento feminista de sua época” (OLIVEIRA, 2021, p. 90). Carter, portanto, não rejeitaria os contos de fadas por conta das ideias que dialogam com o sexismo ou o machismo neles presentes, mas sim, exploraria, a partir dessas ideias – e estudaria, de forma profunda –, a complexidade com a qual era possível concebê-los e reescrevê-los, tomando o cerne da história como ponto de partida para o começo de outras:

Em um projeto feminista de “desmitificação” [...], em que revisita o passado cultural e literário acrescentando sua perspectiva do presente, Carter nos abre portas para imaginarmos: e se a menina do capuz vermelho quisesse conhecer o lobo, em vez de temê-lo? E se Barba Azul fosse um esteta, colecionador de arte (e de mulheres-objeto-de-arte), e não somente um assassino em série? (Ibid., p. 90).

É nesse sentido que Carter abre “[...] as portas fechadas pelo patriarcado e das ideias preconcebidas” (Ibid., p. 91), a partir de uma leitura tradutora que tanto traduz quanto cria o novo a partir da tradução, sendo essa uma leitura tradutora que se repete em suas traduções e em suas (re)escritas e (re)criações, o que também colabora para caracterizar a obra de Carter como “multidimensional”. Ainda segundo Oliveira (2021), Carter mobiliza a ficção como forma de trabalhar ideias e desenvolver argumentos. Uma das metáforas que a autora usa para pensar a sua atividade literária é a da leitura enquanto atividade criativa, o que coloca em perspectiva a importância do leitor dentro do processo criativo. Para Carter, há a compreensão de que a leitura é também atividade criativa, assim como a escrita vai alçar, ao mesmo tempo, “[...] o processo de leitura e de tradução, enquanto leitura privilegiada, ao patamar da escrita” (Ibid., p. 92).

A defesa de Carter vai mais adiante: além de a leitura ser atividade tão criativa quanto a escrita, grande parte do desenvolvimento intelectual do autor vai depender de novas leituras de textos antigos. Essa afirmação de Carter vai ao encontro do que ela mesma propõe enquanto escritora quando afirma que tal processo é como “[...]

colocar vinho novo em garrafas velhas” (GAMBLE, 1997, p. 37, apud OLIVEIRA, 2021, p. 92).

É nesse sentido que Carter propõe a tradução dos contos de Perrault – um dos seus trabalhos mais conhecidos –, pois, ao compreendê-lo como cronista de seu tempo, Carter complexifica a leitura de sua obra sem rechaçar os contos de fadas como “datados”, mas vendo-os como possibilidade para que seu público leitor conheça, a partir de sua tradução e criação, as peculiaridades dos contos de fadas franceses do século XVII; ao mesmo tempo, tais traduções influenciariam a poética do seu tempo (LEFEVERE, 2003):

Assim, as alterações realizadas por Carter em sua tradução, e as histórias criadas em sua reescrita autoral podem ser compreendidas como um diálogo com o autor do século XVII, em um processo de assimilação e transformação, sendo a tradução a própria base que possibilita a reescrita (OLIVEIRA, 2021, p. 99).

No desenvolvimento do artigo, Oliveira discorre em detalhes sobre a postura tradutória de Carter em relação aos contos de Perrault. Neste artigo, nos interessa comentar brevemente um trecho específico que demonstra não só os recursos mobilizados por Carter, mas também a mudança no sistema de versos para o de prosa. Os grifos são da pesquisadora, e os excertos encontram-se nas páginas 102-103 do texto (OLIVEIRA, 2021):

MORALITÉ

*La curiosité malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets;
On en voit tous les jours mille exemples paraître.
C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger;
Dès qu'on le prend il cesse d'être,
Et toujours il coûte trop cher.*
(PERRAULT, 2013, p. 154, grifos nossos)

MORAL

A curiosidade, com seu deslumbramento,
Causa muito arrependimento;
Há mil exemplos, todos os dias, a aparecer.
É, que a mulher me perdoe, um prazer tão raro
Que, satisfeito, deixa de ser
E sempre custa muito caro.
(PERRAULT, 2015, “O barba azul”, p. 16, grifos nossos)

MORAL

Curiosity is a charming passion but may only be satisfied at the price of a thousand regrets; one sees around one a thousand examples of this sad truth every day. Curiosity is the most fleeting of pleasures; the moment it is satisfied, it ceases to exist and always proves very, very expensive.

(PERRAULT, 2008, p. 10, grifos nossos).

MORAL

A curiosidade é uma paixão encantadora que só pode ser saciada às custas de muitos arrependimentos; a gente vê à nossa volta mil exemplos dessa triste verdade todos os dias. **A curiosidade é o prazer mais transitório;** e, assim que é saciada, desaparece por um preço muito, muito alto a se pagar” (PERRAULT, 2008, p. 10, grifos e tradução nossos).

Como podemos observar nos trechos acima, Carter tira toda e qualquer possibilidade de uma leitura atravessada pela referência à mulher dentro de uma chave sexista na interpretação – ainda que Perrault estivesse fazendo uma crítica aos costumes, tal leitura e interpretação ainda é cabível. Além disso, em sua tradução, não há nenhuma referência ao sexo ou gênero feminino e nem à punição da mulher por conta de sua curiosidade, mas sim, uma proposta em apresentar a curiosidade em si mesma. Dessa forma, Carter consegue explorar, no seu tempo e para ele, as potencialidades existentes na obra de Perrault.

“Unicorn”, de Angela Carter, como exercício tradutório

Recentemente, em 2015, a historiadora e crítica literária britânica Rosemary Hill coletou e organizou as publicações em verso de Carter no intervalo entre 1963 e 1971 para a publicação de uma nova edição de seu livro de poemas, o que resulta na ampliação do original de 1966. O grande objetivo dessa nova edição dos poemas de Angela Carter era divulgar, no meio literário contemporâneo, a breve carreira da autora na poesia enquanto jovem estudante na Universidade de Bristol.

A maior parte da poesia de Carter foi escrita na década de 1960 e, apesar de a autora ter escrito alguns poemas na de 1970, suas publicações em verso foram diminuindo gradativamente a partir dessa década. A historiadora acredita que, uma vez que Carter começou a se dedicar a romances, contos e peças de teatro, possivelmente tinha mais espaço, na prosa, para estimular sua imaginação (HILL, 2015, não paginado). Para ela, Carter tinha uma habilidade singular para (re)trabalhar

histórias e personagens que já existiam, tendo sido a poesia uma espécie de lugar para começar a experimentar sua força enquanto escritora.

Em *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015), há a presença de uma imagética de violência e sexualidade. Igualmente, temos, na composição desse volume, os poemas de Carter e o ensaio crítico da própria Hill sobre a produção poética da autora. Em sua análise, Hill leva em conta os poemas no contexto de outros trabalhos da autora, além de como um elemento da década de 1960. Hill também acredita que os poemas de Carter eram uma forma que ela escolhia como estudo de sua própria escrita, uma vez que ela retrabalhava os versos de outros poetas de forma livre e em sua perspectiva própria.

O trecho que selecionamos para traduzir é do poema homônimo ao livro, “*Unicorn*”. O poema trata do encontro entre uma jovem virgem e um unicórnio em uma floresta. Em uma das lendas mais conhecidas sobre virgens e unicórnios, conta-se que não é possível nenhum caçador achá-los ou pegá-los, pois unicórnios aparecem somente quando uma virgem, em sua pureza simbólica, os atrai até ela. No entanto, na visão de Angela Carter a respeito desse mito, o encontro entre virgem e unicórnio, na medida em que se lê o poema, mostra-se como encontro sexual.

Neste artigo, a análise a respeito do conteúdo do poema é relevante apenas para fins de contextualização. Em outra oportunidade, pretendemos analisar como a tradução e a interpretação do poema traduzido se aproximam e se distanciam. Para realizarmos a tradução, basta saber que, na primeira parte do poema, intitulada “a) The Unicorn”, a voz no poema nos apresenta o unicórnio:

a) *The Unicorn*

*As with the night-scented stock, the full splendour of the unicorn
manifests itself most potently at twilight. Then the horn sprouts,
swells, blooms in all its glory.*

SEE THE HORN

(bend the tab, slit in slot marked ‘x’)

SEE THE HORN SEE THE HORN SEE THE HORN

(running through ripping the bulging belly of the dark)

Q. What have unicorns and virgins got in common?

A. They are both fabulous beasts.

[...]

(CARTER, 2015, não paginado, grifos no original)

a) O Unicórnio

Tal como os bichos de aroma noturno, o unicórnio só revela seu esplendor em máxima forma na potência crepuscular. Depois brota, floresce, cresce e incha em toda a sua glória.

OLHA O GALHO

(dobre a ponta, fenda na fresta onde marca um ‘x’)

OLHA O GALHO OLHA O GALHO OLHA O GALHO

(correndo enquanto resvala o volume no escuro)

P. O que unicórnios e virgens têm em comum?

R. Ambos são feras fabulosas.

[...]

(CARTER, 2015, não paginado, grifos e tradução nossos)

Ao longo do exercício tradutório, buscou-se tanto uma tradução próxima da estrutura do texto em inglês quanto da manutenção da ambiguidade sexual presente no texto. Além disso, levando em conta a fluência na língua-alvo, prezou-se pela aproximação interpretativa entre as duas línguas, buscando gerar um sentido ambíguo, de tom erótico, no trecho escolhido. Como não há, ainda, nenhuma tradução desse poema em português brasileiro publicada oficialmente, não houve consulta a nenhuma tradução prévia existente.

A escolha por uma tradução métrica e interpretativa (LEFEVERE, 1975) concentrou-se em apresentar um resultado pouco distorcido do sentido geral do texto. Na interpretação, a imitação por um tom erótico, tal qual é percebido de forma metafórica no texto da língua-fonte, faz com que o tema se expresse de formas variadas e se torne familiar para leitores que não estejam ainda preparados para uma visão original da autora. A proposta equivalente na língua-alvo também considera o contexto contemporâneo da língua e o pouco conhecimento a respeito da autora no sistema literário brasileiro.

Neste brevíssimo exercício tradutório, tentamos representar, dentro do entendimento básico das teorias estudadas, a mentalidade interpretativa de uma leitora da poesia de Angela Carter como uma das variadas possibilidades de tradução deste trecho do poema.

Constatamos, por fim, que há um repertório de oportunidades para tratarmos sobre o erotismo e a construção do feminino nos poemas de Angela Carter a partir da tradução de seus poemas presentes no livro *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015).

Considerações finais

Nas limitações deste artigo, buscou-se abordar os caminhos percorridos por Angela Carter na relação intrínseca que a autora mantinha entre tradução e criação literária em sua obra. A partir da análise da pesquisadora Oliveira (2021), através dos estudos descritivos da tradução, isto é, voltado para como as culturas estão em contato nos universos de sentido que permeiam o texto, propusemos aplicar brevemente, no excerto estudado acima, a mentalidade de Angela Carter ao traduzir Perrault para traduzirmos a ela mesma. Nesse brevíssimo exercício tradutório, pretendemos não só observar como ela entendia a escrita, mas também como compreendia a tradução e a reescrita.

Levefere (2003) nos lembra de que há questões poetológicas e estéticas muito complexas na tradução de poemas, havendo riscos a serem corridos nesse sentido. No entanto, os riscos vinculados ao processo tradutório também se vinculam aos processos do tradutor, uma vez que influenciam também o campo literário. Questionamentos relacionados a esses riscos poderiam ser os de uma escritora posicionada como tradutora ou vice-versa: como isso será lido pela crítica e pelos leitores e que tipo de liberdades serão consideradas “exageradas” nesse sentido? Como uma escritora será julgada como tradutora e como uma tradutora será julgada como escritora?

Angela Carter escreve, para seu público, histórias muito preocupadas com as questões de gênero que, por consequência, evocam uma preocupação feminista. Além dessa preocupação política em seus textos e levando em consideração a discussão a respeito do artigo de Oliveira (2021), foi possível notar que Carter entendia o processo de tradução como reescrita, o que nos faz conceber e considerar sua obra não somente através de sua face enquanto escritora, mas também como tradutora atenta à história e à cultura de sua época.

Por fim, nossas primeiras conclusões são as de que, dentro das confluências criativas de Angela Carter tradutora e Angela Carter escritora, há algo de bastante positivo na forma como ela, a partir de sua poesia, alimenta sua prosa; e, a partir da sua prosa, alimenta sua poesia. No caso de Carter tradutora, enxergar como podemos pensar a tradução alimentando a escrita e a escrita alimentando a tradução é mais do que subversivo: é entender o contraponto entre repetição e diferença, pois “[...] tal processo é uma forma de criação literária, uma poética translacional, em que estão interligadas a tradução e a recriação” (OLIVEIRA, 2021, p. 107).

FREITAS, B. M. W. Angela Carter as a translator: confluences between literary creation and literary translation. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 61-72, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** This article aims to analyze the translation process in poetry considering the works of Angela Carter as a translator. Carter was a noted British author, best known for her novels and rewrites of fairy tales, and for her works related to science fiction. For this article, by using the book *Unicorn: the poetry of Angela Carter* (2015) and based on Lefevere's theories of translation (1975, 1992, 2003) we propose a translation exercise from English into Brazilian Portuguese of an excerpt from her poem – namesake – titled “Unicorn”. In this sense, we seek to understand how literary creation and literary translation are presented in Carter's work as a wordsmith – an artist of the word.
- **KEYWORDS:** *Angela Carter. Poetry. Poetry translation. Female authorship. Feminist literary criticism.*

REFERÊNCIAS

- BAKER, Mona et al. **Routledge encyclopedia of translation studies**. London; New York: Routledge, 1998.
- BASSNETT, Susan. **Translation studies**. London; New York: Routledge, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor:** quatro traduções para o português. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- CARTER, Angela. **Angela Carter:** the official website – poetry, 2020. Disponível em: <https://www.angelacarter.co.uk/category/poetry/>. Acesso em: 13 out. 2021.
- CARTER, Angela. **Angela Carter. The British Library:** people – all discovering literature: 20th century people. Disponível em: <https://www.bl.uk/people/angela-carter>. Acesso em: 13 out. 2021.
- CARTER, Angela. **Unicorn:** the poetry of Angela Carter. London: Profile Books, 2015.
- GAMBLE, Sarah. **Angela Carter:** writing from the front line. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997.
- GUERINI, Andréia et al. **Os estudos de tradução no Brasil nos séculos XX e XXI**. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 79-91.
- LEFEVERE, André. **Translation history culture**. London; New York: Routledge, 2003.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London; New York: Routledge, 1992.

LEFEVERE, André. **Translating poetry**: seven strategies and a blueprint. Assen: Van Gorcum, 1975.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida; SILVA, Fernanda Barroso e. A subversão da personagem feminina em *The bloody chamber and other stories*, de Angela Carter. **Acta scientiarum: language and culture**, Maringá, v. 41, n. 2, p. 1-10, 2019.

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de. Da tradução à criação literária: os contos de fadas reescritos por Angela Carter. **Tradução em revista**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 31, p. 88-110, 2021.



ESTETIZANDO A EXISTÊNCIA: NOTAS SOBRE A POÉTICA DE ELISE COWEN

Emanuela Carla SIQUEIRA *
Priscila Piazzentini VIEIRA **

- **RESUMO:** Este trabalho é resultado de um diálogo interdisciplinar sobre as possibilidades entre as “estéticas da existência”, propostas pelo filósofo Michel Foucault, e a poética da estadunidense Elise Cowen (1933-1962). Partindo da ideia de que o rótulo de “poesia confessional” não dá conta de algumas poéticas escritas por mulheres no final da década de 1950, nos Estados Unidos, pretendemos perceber práticas que levem à estetização da existência, e não apenas relatos de cenas cotidianas ou confissões deliberadas, como propôs a crítica literária da época. Percebendo que não é por acaso a escolha pela prática da poesia, que exige algum rigor de forma e linguagem, acreditamos que seja uma das escolhas mais interessantes de contra-ataque aos meios de poder modernos, normalizadores na prática literária. Para isso, trabalhamos com crítica literária feminista, como Adrienne Rich (2017) e Gilbert & Gubar (1979), além de críticas feministas foucaultianas, como Margareth Rago (2013), Margaret McLaren (2016), Taylor; Vintges (2006) e Jo Gill (2004), que intersecionam as críticas foucaultiana e literária.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estéticas da existência. Escritas de si. Elise Cowen. Michel Foucault. Crítica literária feminista.

Introdução

Durante grande parte do século XX, os estudos feministas na crítica literária se ocuparam com o trabalho árduo e necessário de descoberta e recuperação de textos, livros, cartas, diários e qualquer tipo de fragmento escrito por mulheres. Mesmo que a “re-visão” seja um ato de sobrevivência – como propõe a estadunidense Adrienne Rich, no ensaio “Quando da morte accordarmos: a escrita como re-visão” (2017) –,

* Bolsista CAPES/Proex. Doutoranda em Estudos Literários – Universidade Federal do Paraná (UFPR). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Curitiba, PR, Brasil, 80060-000 – emanuelacsiqueira@gmail.com.

** Universidade Federal do Paraná (UFPR). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de História. Curitiba, PR, Brasil, 80060-000 – prisilav@gmail.com.

e a busca seja uma prática arqueológica necessária e constante –, as discussões críticas, envolvendo os projetos estéticos dos textos, acabam sendo negligenciados em nome das descobertas ou esforços de “re-inserção” contínua de nomes e escritas que sempre estão em risco de desaparecimento. Susana Bornéo Funck (2016), ao comentar a produção ensaística de Adrienne Rich, afirma que foi uma das autoras que mais buscou pensar a prática e a crítica, a fim de explorar as intersecções entre a poesia e a política, entre a visão estética e a ação. Para tal tipo de exploração, é importante que as reflexões encontrem alianças epistemológicas que permitam transformações e diálogos, evitando as velhas leis canônicas do conhecimento, como propõe a também estadunidense Donna Haraway, no ensaio “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” (1995).

Desde o começo da sistematização da crítica literária feminista nos dois lados do Atlântico, vários dos conceitos desenvolvidos pelo filósofo francês Michel Foucault se mostraram importantes (e ainda o são) na pesquisa da escrita de mulheres na literatura, ainda mais quando são enriquecidos no diálogo com outras pesquisadoras, filósofas, teóricas e críticas feministas, que são suas leitoras dialógicas. Aqui, os conceitos são pensados em quatro vias: a primeira delas diz respeito às questões entre “legitimização de autoridade” e “autoria na ordem do discurso”, com o livro *A arqueologia do saber* e o texto “O que é um autor?” (1969), assim como a aula inaugural no Collège de France, intitulada “A ordem do discurso” (1971). Em segundo lugar, destacam-se os conceitos de “genealogia” e “insurreição dos saberes subjugados e desvalorizados”, presentes no texto “Nietzsche, a genealogia e a história” (1971) e em “Aula de 7 de janeiro de 1976”, do curso *Em defesa da sociedade*; esses textos atravessam a escrita de mulheres de forma bastante aleatória, principalmente em comparação ao que se chama de “tradição” pelos homens. Em terceiro lugar, também é possível pensar nos “dispositivos disciplinares e de segurança” que sujeitam, explorados nos livros *Vigiar e punir* e *História da sexualidade I: a vontade de saber*, assim como nos cursos ministrados entre 1976 e 1980. Por último, adentram-se suas reflexões sobre “ética” e os “modos de produção da subjetividade”, que permitem vislumbrar as práticas da liberdade pela via da escrita e das chamadas “tecnologias de si”, com destaque para a sua produção entre 1981 e 1984.

Dito isso, neste texto pretendemos apontar notas de investigação de crítica literária sobre a prática de si, proposta de Michel Foucault expandida na crítica feminista da estadunidense Margaret A. McLaren (2016) e da brasileira Margareth Rago (2013). Com a última, entendemos que se trata de perceber a dimensão feminista na “[...] subversão dos padrões literários socialmente instituídos” (RAGO, 2013, p. 34). Reflexões de Foucault em relação a autoria, discurso e outras pontuações que levaram à introdução de “uso dos prazeres”, no segundo volume de *História da sexualidade* (1984), também serão levadas em consideração. A investigação se dá pensando em uma poesia escrita por mulheres especificamente na década de 1950,

nos Estados Unidos. Essa produção tem em comum não apenas a poesia como prática literária, mas também como uma possibilidade de compreender a produção da subjetividade por meio das relações estabelecidas consigo e com a(s) outra(s).

As práticas poéticas dessas mulheres, apesar de terem passado por processos de interdição e exclusão, também demonstram urgência em lançar uma luta pela criação de práticas da liberdade e estéticas da existência. Seguimos, dessa maneira, na mesma direção de Margareth Rago, quando afirma, em *A aventura de contar-se* (2013), que pretende “[...] explorar os espaços que se abrem a partir da linguagem e da escrita como prática de relação renovada de si para consigo e para com o outro” (RAGO, 2013, p. 30). Além disso, é importante pensar na busca pela autonomia da linguagem literária ao contar-se, para não depender mais das “máscaras míticas” impostas pelas estéticas masculinas (FUNCCK, 2016). Essa busca pela autonomia será importante para a compreensão das dimensões políticas na escrita de mulheres já na década seguinte, de 1960, permitindo que a força das experiências ultrapassasse o campo do individual e pudesse expandir para estéticas autônomas e mais coletivas do ponto de vista da discussão e construção de pensamento crítico na criação.

Para promover um diálogo entre a escrita de si e a crítica literária feminista, trabalhamos aqui com Elise Cowen, poeta estadunidense fora do regime canônico, de produção fragmentada e com um único caderno sobrevivente, publicado décadas depois de sua morte. Cowen (1933-1962) é da geração de outras duas poetas que, além de publicadas em vida, foram premiadas e permaneceram no cânone: Sylvia Plath (1932-1963) e Anne Sexton (1928-1974), sendo que as três têm em comum o rótulo de “poesia confessional”, termo cunhado por teóricos da chamada Nova Crítica, corrente estadunidense da crítica literária vigente naquele momento, que apostava na separação de autoria e obra, exceto quando se tratava de temáticas que, aparentemente, eram de cunho pessoal.

Além de todas terem escrito poesia – Plath escreveu um único romance, *A redoma de vidro* (1962), publicado pouco antes da sua morte e sob pseudônimo, além de contos premiados, poucos ensaios e uma peça radiofônica –, estudaram em escolas e faculdades reconhecidas para mulheres (como Barnard College, em Nova Iorque, e Smith College, em Northampton) e estiveram internadas em hospitais psiquiátricos famosos para receberem tratamentos referentes às chamadas “doenças femininas”. As três eram de classe média, com acesso à respeitadas instituições disciplinares, o que também ajuda a pensar em suas práticas de liberdade pela via da linguagem.

As irmãs de Shakespeare

Apesar de as questões que envolvem crítica e escrita de mulheres – principalmente nos mercados editoriais anglo-franceses – terem registro pelo menos desde o

século XVIII (O'CINNEIDE, 2008), na introdução deste texto pensamos nas pesquisas desenvolvidas a partir do século XX, por dois motivos: i) é no século XIX (pelo menos com mais força) que a noção de “autor” passa a se tornar crucial sobre a individualização na história das ideias e outros campos (FOUCAULT, 2009); ii) se “um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso”, mas “exerce um certo papel em relação ao discurso” (*Ibidem*, p. 273), a necessidade do uso dos pseudônimos, no caso da escrita de mulheres, no mesmo período em que surge a figura do autor, há uma revelação sobre uma moral prescritiva do mercado editorial e da elite intelectual masculina, mas também de como as próprias autoras viam o uso de outros nomes como práticas de liberdade.

Entendemos a conexão entre as práticas de liberdade e o feminismo a partir de Taylor e Vintges (2004): as autoras mostram a importância dessa concepção para os últimos estudos realizados por Foucault sobre a ética, nos quais ele se volta para a Grécia antiga como uma inspiração. Ele se interessa por práticas de si éticas, que fazem parte de uma vida filosófica antiga, por meio de “estéticas da existência”, do “cuidado de si” e das práticas da liberdade. Taylor e Vintges (2004, p. 3) destacam que Foucault vê nessas práticas elementos que possibilitam contra-atacar as formas de poder modernas, que são normalizadoras.

Um dos pontos mais interessantes que a escritora inglesa Virginia Woolf apresenta no ensaio *Um quarto só seu* (1929) é sobre o desaparecimento de autoras nos discursos de recepção e mediação no decorrer do século XIX; com o trabalho arqueológico de várias pesquisadoras feministas, fica exposto que muitas das estéticas praticadas por autoras permaneceram na escrita dos homens, mesmo que a elas coubesse anonimato, esquecimento ou um nome masculino. A ausência de mulheres na biblioteca era tão nítida, que Woolf diz não as enxergar na sua estante, servindo-se do recurso ficcional de criar uma personagem – Judith, uma irmã para Shakespeare –, para que esta, mesmo tão talentosa quanto o irmão William, cometesse suicídio depois de tantas negativas da sociedade.

Enxergamos nesse recurso ficcional (portanto estético, comumente utilizado pela autora para construir uma hipótese) uma forma de construção dialógica com o que Foucault, em *A ordem do discurso*, diz ser os três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade da verdade. Sendo proibida de ser criativa como o irmão, Judith só poderia enlouquecer no processo de disciplinamento (em um relacionamento romântico, grávida e impossibilitada de ser artista e mãe), não existindo lugar para ela na lógica das práticas discursivas em que seu irmão estava inserido.

“Uma voz sem nome” (FOUCAULT, 1999, p. 5) é como Foucault quis ser recebido no discurso da aula inaugural no Collège de France, em 2 de dezembro de 1970. Em *A ordem do discurso*, vários elementos se aproximam (assim como se afastam) para elaborar a crítica literária feminista. Primeiramente, uma voz sem rosto é quase que a condição da possibilidade de escrita de mulheres desde

a Antiguidade, mesmo que com brechas possíveis¹. Adiante, Foucault coloca frente a frente a imagem de um diálogo entre o desejo e a instituição, a segunda especificando que está na ordem das leis “[...] que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém” (Ibid., p. 7). Portanto, ter presença não significa exatamente que esta será reconhecida, pois a produção do discurso em qualquer sociedade “[...] é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (Ibid., p. 8-9).

A introdução de *Shakespeare sisters: feminist essays on women poets* (GILBERT; GUBAR, 1979) começa com um poema de Anne Finch, conhecida como Condessa de Winchilsea, poeta inglesa do fim do século XVII, citada por Virginia Woolf: “Alas! a woman that attempts the pen/ Such an intruder on the rights of men,/ Such a presumptuous Creature, is steem'd² (Ibidem, p. XV). A escolha da epígrafe não é aleatória, e nessa introdução as autoras afirmam que a poesia sempre foi um lugar de conflito para as mulheres, muito mais do que o romance. Escrever poesia até meados do século XX exigia uma série de conhecimentos e técnicas que pertenciam ao mundo masculino, assim como a ciência e a matemática. Já era um motivo prático para a exclusão das mulheres depender de uma educação formal.

Basta pensar no termo inglês *poetess* (poetisa), criado no século XVI (quando escrevia a “criatura presunçosa”), popularizado no XIX como um exemplo da maneira com que a poeta deveria ser camuflada, praticando o “velho campo bipolar do discurso”, sobre o qual Foucault fala: “[...] praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam

¹ Sobre o tema da escrita sem um rosto, ainda é possível dialogar com Foucault, que escreve, em *A arqueologia do saber*: “Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem eu sou e não me diga para permanecer o mesmo: é uma moral do estado civil; ela rege nossos papéis. Que ela nos deixe livres quando se tratar de escrever” (FOUCAULT, 2008, p. 20). Em relação ao anonimato, lembramos que, em 1980, Foucault dá uma entrevista anônima para o jornal francês *Le Monde*, procurando escapar da autoria e brincar com a dificuldade que o anonimato causaria para a crítica: “Por que eu lhe sugeri que utilizássemos o anonimato? Pela nostalgia do tempo em que, sendo de fato desconhecido, o que eu dizia tinha chances de ser ouvido (...). Vou propor uma brincadeira: a do ‘ano sem nome’. Durante um ano, os livros seriam editados sem o nome do autor. Os críticos teriam que se virar com uma produção inteiramente anônima. Mas devo estar sonhando, pois talvez eles nada tivessem a dizer” (FOUCAULT, 2000, p. 300, grifos nossos). Em 1984, com o pseudônimo de Maurice Florence, Foucault escreve, em um dicionário filosófico, um verbete sobre ele mesmo. Todas essas situações nos ajudam a pensar como seria (ou mesmo como pode ter sido) a recepção de mulheres em um sistema literário que desconsiderou os seus nomes femininos ou, ainda, que não soube lidar com pseudônimos não binários.

² “Ai de mim! uma mulher que pega na caneta / tão intrusa nos direitos dos homens, / Tão arrogante criatura, estimada é” (tradução nossa).

os benefícios da propriedade” (FOUCAULT, 2009, p. 275). Diga-se de passagem, esses benefícios nunca foram realmente garantidos para as mulheres.

Foi no século XIX – o mais emblemático na questão da política de autor/autoria, principalmente para as autoras que estavam inseridas (ou interditas) na política de pseudônimo ou na nomeação como a de “poetisa” – que algumas poetas acenaram para questionamentos sobre suas próprias ausências. A estadunidense Emily Dickinson – que, como se verá adiante, só seria publicada sem manipulação em 1955 – escreveu dois poemas que ajudam a pensar tanto as “irmãs de Shakespeare” quanto a produção do século XX. No primeiro, ressaltamos dois versos: “*I dwell in Possibility – / A fairer House than Prose*”³ (DICKINSON, 1961, p. 327), em que a possibilidade é a poesia, a poeta habitando a possibilidade de escrita, em maiúsculo, assim como a palavra “prosa”, que seria menos agradável, menos habitável que a possibilidade de múltiplos quartos.

O segundo poema tem uma numeração anterior a esse, e destacamos os quatro primeiros versos: “*They shut me up in Prose – / As when a little Girl / They put me in the Closet – / Because they liked me “still” –*”⁴ (Ibid., p. 302). A força está justamente no primeiro verso, em que Dickinson coloca a prosa como um lugar no qual ela deveria estar desde criança. Em seguida, aponta que “eles”, numa perspectiva de pessoas adultas, preferiam-na “quieta”, se optarmos pelo sentido de adjetivo. Além disso, em Gilbert e Gubar (1979) é relatado que, em uma introdução de seleção de poemas da autora, em 1959, um amigo “literato” afirma que há uma contradição na existência de “a” poeta, já que a lírica métrica não era um lugar de feminilidade.

Dessa forma, é possível ter uma ideia de por que a poesia não era ainda uma prática para mulheres, mesmo as que viviam na metade do século XX. Os anos de 1950 são uma espécie de transição não apenas para os movimentos feministas estadunidenses que culminaram na década de 1960, mas também para a escrita de poesia de mulheres, o que iniciou um processo de abandono à prática de rigidez dos versos, mediante a criação de sonoridades e estéticas para o gênero.

Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível.

(LORDE, 2019, p. 47)

³ “Habito a Possibilidade – / Uma Casa mais justa que a Prosa” (tradução nossa).

⁴ “Me calaram na Prosa – / Como quando Menininha / Me colocaram no Armário – / Porque gostavam de mim ‘quietinha’ –” (tradução nossa).

Elise Nada Cowen nasceu em uma família judia de classe média alta de Nova Iorque; estudou na Barnard College, no começo dos anos 1950 – um braço “feminino” da Universidade de Columbia, famosa por formar escritoras, poetas e pintoras destacadas –, e foi lá que teve aulas e se interessou pelos estudos clássicos de poesia, conforme relatado nas memórias da escritora e amiga Joyce Johnson, principalmente no livro *Minor characters* (1983), onde conta como foi ser uma jovem entre os homens da chamada “Geração Beat” durante a década de 1950. A universidade de Columbia já tinha um histórico de nomes considerados “rebeldes” da literatura de contracultura, como Allen Ginsberg e Jack Kerouac – este com breve passagem pela instituição –, ambos tendo participado do círculo da poeta. Muitos relatos dizem que Cowen foi inspirada pelas ideias de rebeldia desses jovens escritores, tendo saído da universidade antes do fim do curso e a contragosto da família.

Tudo que se narra sobre Elise Cowen é feito em terceira pessoa; são muitas imagens de rebeldia, como a descrição de Léo Skir (GRACE; JOHNSON, 2002) sobre ela usar coturno e jaqueta de couro como os personagens do filme *Juventude transviada* (1955) ou cenas de fúria e drogadição contadas por Joyce Johnson, que levariam Cowen a ser internada algumas vezes; assim como a história sobre ser demitida da função de datilógrafa em um grande estúdio de cinema após ter chegado bêbada ao trabalho (JOHNSON, 1999).

É importante lembrar que, nos Estados Unidos, havia uma narrativa de delinquência juvenil, principalmente feminina, sendo propaganda na época. Por exemplo, em maio de 1952, a revista *Time* publicou uma matéria⁵ sobre Christine Vasey, uma artista de 18 anos que, numa fotografia, aparece na imagem central enrolando um cigarro de maconha. A imagem é icônica, com Vasey numa posição entre estar sentada e deitada, em meio a um cenário bagunçado, com garrafas de bebida alcoólica, livros e revistas espalhados. Uma metáfora de ruptura em pleno momento em que noções sobre “família”, “feminilidade” e “crescimento dos subúrbios” no país faziam parte da retórica normativa.

A socióloga estadunidense Wini Breines, no livro *Young, white and miserable: growing up female in the fifties* (1992), dedica um capítulo, que chama de “Outros anos cinquenta”, às *bad girls* e mulheres envolvidas com os homens *Beats*. Ela mira justamente nas jovens brancas, em sua maioria judias, como Elise, que tinham comportamentos considerados “desviantes”. Não existiam muitos caminhos para essas mulheres, e as que insistiam em comportamentos rebeldes acabavam mortas em situações de *overdose*, abortos perigosos (o que quase aconteceu com Elise)

⁵ O texto integral (inglês) pode ser lido em <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,888709,00.html>. Acesso em setembro de 2021. Também é possível ler uma análise mais aprofundada dessa imagem e a lógica da feminilidade rebelde da década de 1950, na dissertação *Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen* pela crítica literária feminista, de Emanuela Siqueira, uma das autoras deste artigo.

ou medicadas depois de passarem por internações e tratamentos de choque, como descrito por Sylvia Plath no já citado *A redoma de vidro*.

Esse panorama de época é importante para entender o que circunda as práticas estéticas no caderno sobrevivente de Elise Cowen, principalmente se pensarmos nele sob a ótica de uma estética da prática de liberdade. Apesar das narrativas contadas por outros, o que se lê nos mais de 90 poemas e fragmentos de Elise é justamente uma busca para pensar uma poética que trouxesse formas aceitáveis e satisfatórias de existência, práticas para existir de outras maneiras, tanto em relação à lógica canônica de escrita de poesia quanto das temáticas que não pertenciam ao espectro de uma ideia de “feminino”, como a exploração de sexualidades não exclusivamente heteronormativas e o deboche – presente em grande parte dos poemas. Mas, ainda mais latente, vemos na poesia de Elise Cowen várias tentativas de existência pela linguagem, algo presente em muitas poetas estadunidenses contemporâneas e afetadas por sistemas de conduta moral parecidos.

Uma década depois da morte de Cowen, Adrienne Rich escreveu que o que estava mudando para ela, já nos anos 1970, eram “[...] os efeitos visíveis nas vidas das mulheres, no sentido de ver, ouvir nossa experiência não articulada ou negada, agora afirmada e buscada na linguagem” (RICH, 2017, p. 65), demonstrando a importância desses processos estéticos, precocemente chamados de “confessionais”, para as poéticas que viriam em seguida, fazendo da poesia um processo com implicações políticas, algo evidente em poemas de outras estadunidenses, a exemplo da própria Rich e de Audre Lorde.

A estadunidense Jo Gill (2004), em um artigo sobre as implicações do uso de “confessional” para a poética de Anne Sexton, também confirma a necessidade de “re-avaliar” o termo cunhado na época. Essa poesia era considerada – por homens alinhados com a Nova Crítica, como M. L. Rosenthal, A. Alvarez e Robert Phillips –, antes de tudo, terapêutica no efeito e na intenção, assim como autobiográfica e repleta de veracidade, e isso só podia resultar em leituras reduтивas e patológicas (GILL, 2004, p. 427). Essas leituras tendem a demonstrar interpretações de que uma poesia que se relaciona à noção de “autoria” e “a si mesma” como algo meramente individual, o que não condiz com o surgimento de temáticas e projetos estéticos parecidos de escritoras e poetas que não se conheceram, mas refletem práticas e contextos de um mesmo período.

Quando Margaret A. McLaren discute as práticas de si no sexto capítulo de *Foucault, feminismo e subjetividade* (2016), ela vai alinhavando as propostas de Foucault e destacando de que maneiras elas podem ser interessantes para o pensamento feminista. Quando McLaren diz que “[...] as práticas de si não começam e terminam com o indivíduo. Elas são sociais, culturais e históricas” (MCLAREN, 2016, p. 189), ela nos permite pensar por que a poesia foi importante para o desenvolvimento de uma poética mais autônoma, escrita por mulheres, em

relação à tradição, como a própria Adrienne Rich sugere no seu procedimento de crítica feminista, no ensaio citado no começo deste texto.

Sobre a prática de Elise Cowen, o que temos é um caderno sobrevivente – outros foram supostamente queimados pela família após o suicídio – uma espécie de fichário com noventa e um poemas (e muitos rascunhos, anotações e fragmentos) escritos entre 1959 e 1960 (TRIGILIO, 2014). Ao longo das décadas, os poemas foram surgindo por meio de um amigo próximo, Léo Skir, que os “editava” e publicava em várias revistas. Durante muito tempo, os versos manipulados permitiram que a poeta passasse por algo que McLaren chama de “[...] processo de objetificação do indivíduo” (MCLAREN, 2016, p. 190), mantendo o *status* de Elise como uma trágica vítima individualizada na doença mental, uma das “poetas suicidas” do começo da década de 1960. Seguindo com McLaren, se a poeta é um objeto analisável, ela se torna um simples caso e “[...] sua subjetividade inscrita e circunscrita por normas sociais” (Ibid., p. 190). Se considerarmos dessa forma, a poesia perde sua força estética e se torna apenas um punhado de palavras saídas de uma mão desesperada, assujeitada numa confissão que ela nunca fez, mas que é lida como tal.

Discordamos de forma veemente desse tipo de análise, porque é uma forma de negar a subjetividade da poeta, construída pela via do exercício poético. É necessário considerar que a escrita envolve uma série de operações que, embora se pareçam muito com situações da vida pessoal, são projetos estéticos que, depois de escritos – e inscritos no discurso –, ganham outros espaços na subjetividade de quem lê. Adrienne Rich acena para a ideia de uma crítica radical que viabilizasse a estética e práticas de si feministas:

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra prioritariamente como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear tem sido, até agora, uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira (RICH, 2017, p. 67).

Segundo, sobre o caderno e os poemas de Elise Cowen, apesar das publicações esparsas e manipuladas dos poemas, o original só apareceu oficialmente no começo dos anos 2000, pelo trabalho de pesquisa do poeta e professor Tony Trigilio, uma das primeiras pessoas a pesquisar Cowen com mais atenção. Em 2014, o próprio Trigilio organizou e publicou Elise Cowen: *Poems and fragments* (TRIGILIO, 2014), edição completa dos poemas sobreviventes, incluídos alguns rascunhos e comentários sobre esse trabalho de crítica genética pelo qual ele se empenhou.

Apesar de a temática da morte passar por vários dos versos escritos no período, não são poemas que justifiquem o suicídio da poeta como argumentaram vários dos

comentadores ao longo dos anos. Na verdade, o caderno é uma espécie de diário escrito fazendo uso de linguagem poética, que trata de tópicos que vão desde a ordem intelectual (diálogos com outras poetas, filmes franceses, questionamento do cânone etc.) até questões mais pessoais, como o cansaço pela falta de emprego, a culpa por um aborto ou percepções sobre a bissexualidade. Aliás, as temáticas de sexualidade são as mais ousadas nesse treino poético de um ano: são simples, estão em poucos versos, mas têm força e são, na maioria das vezes, compostos por uma linguagem pejorativa, podendo ser lidos como um contra-ataque ao dispositivo da sexualidade, como será possível perceber no poema a seguir:

*Enough of this flabby cock⁶
in my head
I'll find the cat who's got
my tongue
And spit it out*
(COWEN, 2014, p. 48)

Lembremos que, para Foucault, o dispositivo da sexualidade funciona por meio de estratégias específicas de saber e de poder a respeito do sexo que, na modernidade, não parou de ser permanentemente colocado em discurso. Trata-se, dessa maneira, em relação à sexualidade, não somente de repressão, mas, principalmente, de produção e incitação constante. Ora, um dos seus quatro grandes conjuntos estratégicos de atuação é, justamente, segundo Foucault, a “histerização do corpo da mulher”, isto é, um

[...] tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação: a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização (FOUCAULT, 2007, p. 99).

Com o dispositivo da sexualidade, aparecem novas personagens (FOUCAULT, 2019, p. 104): a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada

⁶ “Chega desse pau mole / na minha cabeça / Encontrarei o gato que / pegou minha língua / E desembuchar” (tradução nossa).

por obsessões homicidas, a moça histérica ou neurastênica. Mesmo com essas múltiplas expressões de ataque do dispositivo da sexualidade, Foucault ressalta que elas são concomitantes a outro processo: a produção de pontos de resistência móveis e transitórios. Entendemos a escrita de Cowen como aquela que atua segundo um dos inúmeros contra-ataques aos mecanismos de poder. Foucault ressalta a importância dessas rebeldias “menores”, dado que a “[...] pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. E é, certamente, a codificação estratégica desses pontos de resistência que torna possível uma revolução” (FOUCAULT, 2007, p. 92).

Os poemas de Cowen, como conjunto, estão mais para formas de estetizar a existência⁷, principalmente se levarmos em consideração a não publicação de nenhum deles em vida e o fato de estarem no formato original, sem terem sofrido edição, e acompanhados de alguns rascunhos. Não sabemos se Elise Cowen tinha intenção de ser publicada – uma das recorrências no caderno é o vocativo direcionado à Emily Dickinson, poeta estadunidense que, apesar de ser atualmente parte do cânone da poesia mundial, foi publicada de forma completa⁸, no seu próprio país, somente em 1955 (morreu em 1886); a leitura de Dickinson impactou a poética de Cowen profundamente. Mostraremos dois poemas para investigar a “escrita de si” como produtora de uma estética da existência em Elise, sendo possível pensá-la também em outras poetas do período.

Da mesma forma, *Feminism and the final Foucault* (2004) nos inspira nessa leitura, já que as organizadoras Taylor e Vintges apresentam a primeira parte do livro como aquela que prioriza as mulheres que desenvolveram técnicas de si éticas, mostrando ser possível pensar nas “artes das existências” produzidas pelas mulheres por meio de suas escritas, tais como as da artista Anna Maria Schurman, da pensadora Emma Goldman e da escritora Virginia Woolf (TAYLOR; VINTGES, 2004, p. 5).

⁷ Tomamos essa expressão apoiando-nos na definição de “artes da existência”, que Foucault faz sobre os cidadãos gregos em *O uso dos prazeres* (Foucault, 2006, p. 15): “Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias por meio das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo”. Foucault nos alerta de que a ética grega está centrada na figura masculina e, portanto, os gregos não servem de modelo para a contemporaneidade. Ainda assim, acompanhamos a reflexão de feministas, tais como a de McLaren (2016), que fornecem uma leitura da obra de Foucault que se concentra na sua contribuição para repensar a subjetividade.

⁸ Sharon Leiter, na introdução de *Critical Companion to Emily Dickinson: a literary reference to her life and work*, diz: “Por nunca ter visto seu trabalho impresso, os preconceitos e adulterações dos primeiros editores tiveram que ser desfeitos pelos mais recentes. Até 1955, com a publicação dos *Poemas Completos*, por Thomas Johnson, o trabalho da poeta não esteve disponível em sua totalidade, de forma que respeitasse de perto os manuscritos originais” (LEITER, 2007, p. ix, tradução nossa).

Em *Poems and fragments*, “*Dream*” é o segundo poema, em que há a descrição de uma consulta psiquiátrica: num sonho, os pais da voz poética estão presentes, e o médico simbolicamente mostra uma perna com uma ferida em forma de fenda, que pode ser vista como uma vagina. O uso da palavra *gash* se refere a uma fenda, mas também é uma gíria ofensiva para vagina ou insulto para uma mulher que mantém relações sexuais com vários parceiros, na lógica heterossexual e heteronormativa. O poema em prosa também é um dos que estão datados e ajudam a formar um conjunto periódico:

– 24 Mar
Can't remember all of it.⁹
Air very clear. I am with Mommy & Daddy.
They are taking me to a doctor
as I am sick, neurotic. They are
disgusted with me, tired, throughout
the dream, especially Daddy as in
real (?) life. After talking to the doctor
whose face I don't remember, he, the
doctor, sits on a bed & strips a
bandage from his long leg showing
drying gash (COWEN, 2014, p. 4).

McLaren (2016) também sugere que a autobiografia, junto com a terapia narrativa, pode funcionar como “práticas feministas do eu” (MCLAREN, 2016, p. 190). Mais adiante, ela diz: “Escrever, também, posiciona o sujeito de forma ambivalente. A escrita de avaliações ou históricos de casos contribui para a objetificação do sujeito, enquanto a escrita de si contribui para a própria autoconstrução ativa do sujeito” (Ibid., p. 194). Se o eu é, realmente, um objeto genuíno de escrita, um dos mais antigos, como Foucault definiu, o eu que se coloca em contra-ataque é legítimo por propor a reflexão sobre a ideia de confissão, além de uma criação de si.

Apesar do lamento em que a voz poética propõe o desapontamento de “mamãe” e “papai” (infantilizados) diante da visita médica, é o próprio doutor que aponta o dispositivo da sexualidade: ele mostra a “relação negativa”, como chama Foucault no primeiro volume de *História da sexualidade*. O mascaramento da ferida aberta

⁹ Não consigo me lembrar de tudo. / Ar bem puro. Estou com a mamãe e / Papai. Eles estão me levando ao médico. / porque estou doente, neurótica. Eles estão / enojados comigo, cansados, durante o sonho, especialmente o papai, como na / vida real (?). Depois de falar com o médico / cujo rosto eu não lembro, ele, o / médico, senta-se numa cama & tira a / atadura de sua longa perna mostrando / uma fenda que seca (tradução nossa).

se torna uma sugestão – pelo uso do termo pejorativo, prática tão comum no que se refere à vagina – de que, segundo as palavras de Foucault, “[...] o poder não ‘pode’ nada contra o sexo e os prazeres, salvo dizer-lhes não; se produz alguma coisa, são ausências e falhas; elide elementos, introduz descontinuidades, separa o que está junto, marca fronteiras” (FOUCAULT, 2015, p. 91).

Pensando no exercício da escrita como veículo para a crítica e transformação de si, da maneira como propõe McLaren (2016, p. 190), a metamorfose dessa prática, no caso da poesia, é definida por Audre Lorde (2019) como necessidade de resistir diante da força da intimidade da investigação, seguindo, na primeira pessoa do plural, pronunciando que “aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida; os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós” (Ibidem, p. 45). Pensamos que, em Elise Cowen, isso fica muito nítido esteticamente no poema mais longo – e mais rascunhado –, que serve de espinha dorsal, pondo 45 poemas em cada lado.

“*I took the skins of corpses*” é o ápice do caderno no que se refere ao uso estético do discurso poético, ao mesmo tempo em que debocha das regras do cânones, minando-as. O uso da métrica de quadras (rimas e sonoridade de cantiga), que costuma remeter às músicas infantis, constrói, verso por verso, uma criatura nem masculina, muito menos feminina, que é fadada ao fracasso da existência. Como se a poesia (matematicamente pensada) nunca fosse o lugar para o discurso dessa autora; mesmo ela conhecendo as regras do jogo, é um corpo que não funciona dentro do que “[...] os patriarcas brancos chamam de poesia” (LORDE, 2019, p. 46). Vamos analisar as três primeiras estrofes, de treze:

*I took the skins of corpses¹⁰
And dyed them blue for dreams
Oh, I can wear these everywhere
I sat home in my jeans.*

*I cut the hair of corpses
And wove myself a sheath
Finer than silk or wool I thought
And shivered underneath.*

¹⁰ “Peguei as peles dos cadáveres / E tingi-as de azul de sonhos / Oh, eu posso usá-las em qualquer lugar / Sentei-me em casa com esse meu jeans / Cortei o cabelo dos cadáveres e me fiz uma bainha / Achei mais fina que seda e lã/ E tive um frio na espinha / Cortei as orelhas dos cadáveres / Para me fazer um capuz / Mais quente que as bem-me-quer-mal-me-quer / Eu paguei por isso em sangue” (tradução nossa).

*I cut the ears of corpses
To make myself a hood-
Warmer than forget-me-nots-
I paid for that in blood.*
(COWEN, 2014, p. 33)

Nas estrofes-quadras de “*I took the skins of corpses*”, tudo que é roubado, pego, cortado, nos três primeiros versos de cada uma, torna-se uma ação de fracasso nos dois últimos. Nessa situação de não pertencimento, algo comum à poética escrita por mulheres daquele período é que todas são “sujeitos de sexualidade”, lidando com temas proibidos e, conforme comentado, contra-atacando por meio da linguagem. Isso porque, se “[...] o poder age pronunciando a regra: o domínio do poder sobre o sexo seria efetuado através da linguagem, ou melhor, por um ato de discurso que criaria, pelo próprio fato de se enunciar, um estado de direito” (FOUCAULT, 2015, p. 91), combater mediante o uso de uma linguagem que pode ser compreendida e contra-atacada é ainda mais potente.

Além do corpo grotesco que tenta tomar forma – e, tal como a criatura shelleyana, é apenas um fracasso rejeitado –, destacamos a quinta estrofe, em que o sexo dos cadáveres é retirado:

*From the sex of corpses¹¹
I sewed a union suit
Esther, Solomon, God himself
Were humbler than my cugh.*
(COWEN, 2014, p. 33, grifos nossos)

No segundo verso, o grande “eu” costura uma roupa fechada, uma espécie de macacão, que funciona para qualquer gênero. No terceiro verso, invoca três personagens bíblicos – até o “próprio Deus” – para, em seguida, dizer que eles são mais humildes que sua “boceta”, sabendo que “cugh” é uma gíria grosseira para “vagina”. É possível pensar Elise como essa “sujeita de uma sexualidade” que, por ser mulher e judia, deveria seguir uma série de disciplinamentos. Vários poemas evocam imagens judaicas profanadas, incluindo a ideia de morte na religião. A poeta explicita a sexualidade, nomeando órgãos sexuais de forma pejorativa, e, assim, também profana a linguagem usando nomes sagrados em vão, destruindo o discurso poético que nasce como uma ode aos deuses ou como relato heroico. Um dos motivos de esse caderno ter passado por mãos censoras (desde os pais, o amigo

¹¹ “Do sexo dos cadáveres /Eu costurei um macacão /Esther, Salomão, o próprio Deus /Eram mais humildes que a minha vagina” (tradução nossa).

judeu que modificava palavras e escolhia quais poemas seriam do gosto do público etc.) foi mais a moral da sexualidade do que a da religião.

Considerações finais

São muitas as possibilidades de análise e discussão da poética produzida por Elise Cowen no período específico da década de 1950. Ela dá pistas para uma investigação maior sobre poéticas consideradas – de forma pejorativa – “confessionais”, como se falassem apenas sobre existências específicas, sem construções políticas possíveis de diálogos com outros “eus”, fazendo da poesia um acessório cultural, não uma arma e prática de liberdade. Apoiando-se em Foucault, Margareth Rago destaca que, para o filósofo,

[...] a ‘maquinaria da confissão’ supõe um indivíduo culpado, pecador, que desconfia ininterruptamente de si mesmo e que deve encontrar os erros e desvios do seu caráter em seu comportamento sexual para corrigir-se, isto é, para adaptar-se às normas instituídas e ao regime de verdade dominante. Além do mais, essa decodificação subjetiva deve efetuar-se diante do olhar de um superior, detentor das normas e da verdade, capaz de auxiliá-lo na busca da salvação” (RAGO, 2013, p. 51).

Margareth Rago (2013, p. 55) ressalta, ao comentar o livro *The culture of confession*, de C. Taylor (2010), que as escritas e as artes produzidas pelas mulheres, tais como as da pintora Artemísia Gentileschi, devem ser percebidas como práticas alternativas à cultura da confissão. Se Margaret McLaren (2016, p. 199) comenta a explosão de autobiografias de mulheres a partir dos anos 1970, é também importante que se procurem respostas na poesia e na ficção e que se ouse ver essas estéticas como processos de subjetivação, algo que exige a crítica de si mesma, propondo-se o exame e se pondo defronte aos discursos normatizadores, desestabilizando-os.

SIQUEIRA, E. C.; VIEIRA, P. P. Aesthetizing the existence: notes on Elise Cowen’s poetics. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 73-90, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** This work is the result of an interdisciplinary dialogue regarding the possibilities between the “aesthetics of existence” proposed by the french philosopher Michel Foucault, and the poetics of the north american writer Elise Cowen (1933-1962). Starting with the idea that confessional poetry is an insufficient label to describe some of the poetics written by women in the late 1950s, in the United States, it aims to observe practices which should advance the aestheticization of existence and not only the accounts of everyday scenes. By acknowledging that there is no coincidence behind

the choice for the exercise of poetry, that it requires a rigor in form and language, we believe it to be one of the most interesting counter-attacks against the modern forms of power which are normalizers in the literary practice. To this end, we work with feminist literary criticism such as those of Adrienne Rich (2017) and Gilbert & Gubar (1979), and also with the foucauldian feminist critics Margareth Rago (2013), Margaret McLaren (2016) and Taylor & Vintges (2006).

- **KEYWORDS:** *Aesthetics of existence; Writings of self; Elise Cowen; Michel Foucault; Feminist literary criticism.*

REFERÊNCIAS

BREINES, Wini. **Young, white, and miserable:** growing up female in the fifties. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

COWEN, Elise. **Elise Cowen:** poems and fragments. Edited by Tony Trigilio. Boise: Ahsahta Press, 2014.

DICKINSON, Emily. **The complete poems of Emily Dickinson.** Edited by Thomas H. Johnson. Boston/New York/London: Back Bay Books, 1961.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. O filósofo mascarado. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos:** arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, v. II, p. 182-188.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2005. p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2005.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos – Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, v. III, p. 264-298.

- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: ética, sexualidade, política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v. V.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2007, v. 1.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Tradução de Maria T. da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006, v. 2.
- FUNCK, Susana B. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Insular, 2016.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (Ed.). **Shakespeare's sisters**: feminist essays on women poets. Indiana University Press, 1979.
- GRACE, Nancy McCampbell; JOHNSON, Ronna (Ed.). **Girls who wore black**: women writing the Beat Generation. Rutgers University Press, 2002.
- HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. **Cadernos Pagu**. Campinas: Unicamp, Núcleo de Estudos de Gênero, n. 5, p. 7-41, 1995.
- JOHNSON, Joyce. **Minor characters**: a Beat memoir. New York: Penguin, 1999.
- LEITER, Sharon. **Critical companion to Emily Dickinson**: A literary reference to her life and work. New York: Infobase Publishing, 2007
- LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 45-49.
- MCLAREN, Margaret. **Foucault, feminismo e subjetividade**. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2016.
- O'CINNEIDE, Muireann. **Aristocratic women and the literary nation (1832-1867)**. Nova York/Londres: Palgrave, 2008.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.) **Traduções da cultura**: perspectivas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, 2017, p. 64-84.
- TAYLOR, C. **The culture of confession from Augustine to Foucault**: a genealogy of the “confessing animal”. Nova York/Londres: Routledge, 2010.

TAYLOR, D.; VINTGES, K. **The feminism and the final Foucault.** Chicago: University of Illinois Press, 2004

WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu.** Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.



LYGIA FAGUNDES TELLES E A MAESTRIA DE NARRAR

Angela das NEVES*

- **RESUMO:** A obra de Lygia Fagundes Telles (1923-2022) é o objeto principal de estudos deste artigo, que propõe uma introdução ao conjunto dos contos da escritora paulistana, amparada na leitura de sua fortuna crítica e no conhecimento de sua larga produção literária, que inclui também romance, memória, crônica e correspondência. A arte narrativa da dama das letras brasileiras é aqui apresentada por meio de exemplos extraídos de sua publicação mais recente, *Os contos* (2018), antologia organizada por ela. O intuito é ressaltar a sua importância e atualidade no cenário do conto brasileiro de autoria feminina, destacando seu diálogo com mestres contistas do passado e suas projeções na literatura brasileira contemporânea. Este estudo faz parte de uma pesquisa sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, inter-relacionada à análise de sua correspondência literária, e faz uma homenagem à vida e à obra dessa grande escritora, que, em 2023, celebraria seu centenário. Sua atuação cultural se revela muito mais ampla aos estudiosos que utilizam as diversas chaves interpretativas que a autora oferece aos que se dedicam a lê-la com afinco, de modo a estabelecer vínculos com uma legião de ficcionistas que propõem, a um só tempo, a renovação e a retomada desse legado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa de autoria feminina. Literatura Brasileira. Lygia Fagundes Telles.

Introdução

Ao desembrulhar as minhas personagens posso estar desembrulhando a mim mesma, as ligações são profundas. O leitor, que considero meu cúmplice, talvez saiba descobrir melhor essas fronteiras entre autor e personagem assim como num jogo, eu não sei. Sei que escrevo no impulso da inspiração, palavra que saiu de moda mas é insubstituível, inspiração (TELLES, 2007, p. 97).

Lygia Fagundes Telles (1923-2022), em seu último livro, publicado em 2018, entregou a seus leitores o mais volumoso de todos eles, uma antologia que reúne

* Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorado em Literatura Brasileira no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). São Paulo, SP, Brasil – angeladasneves@yahoo.com.br.

cerca de oitenta anos de intensa produção literária. *Os contos*, organizados pela própria autora e com posfácio de Walnice Nogueira Galvão, concentram oitenta e cinco narrativas, separadas entre sete seções, ou títulos, sendo seis deles livros de Lygia: *Antes do baile verde*, *Seminário dos ratos*, *A estrutura da bolha de sabão*, *A noite escura e mais eu*, *Invenção e memória*, *Um coração ardente* e “Contos esparsos”. Surpreende saber que nem todos os livros de contos publicados por Lygia Fagundes Telles foram ali contemplados, assim como não entraram diversos de seus textos pertencentes a esse gênero literário, que passam de uma centena (SILVA, 2009; 2017). Por outro lado, para os estudiosos da escritora paulistana, é revelador constatar que nessa coletânea voltaram a lume textos de seu terceiro livro (*O cacto vermelho*), lançado em 1949 e jamais republicado integralmente. Esse e os dois primeiros (*Porão e sobrado*, de 1938, e *Praia viva*, de 1944) são considerados pela crítica e endossados pela autora como “escritos de juventude”. Também voltaram nessa antologia contos pouco reeditados, como “O tesouro” (de *O jardim selvagem*) e os inéditos “Endereço desconhecido” (2001) e “Ou mudei eu?” (1998). Estão reunidos em *Os contos*, portanto, textos das diversas fases da vida literária de Lygia Fagundes Telles, da juventude à completa maturidade.

O resgate e a reescrita de seus textos são práticas muito frequentes durante seus muitos anos de produção literária. Fazem parte de seu constante aprimoramento narrativo, mesmo de contos publicados em livro, que não só são reescritos, mas também são objeto de remanejamento entre as coletâneas. Manuseados pela jogadora incansável, ela reorganiza suas peças-chave até encontrar a expressão e a disposição mais perfeitas, para que atendam ao princípio que rege suas paixões e uma busca pelo estabelecimento definitivo dos volumes, até a próxima publicação. Um exemplo claro desse trabalho está em um de seus livros mais recentes, *Um coração ardente* (2012), em que todos os contos foram originalmente publicados em coletâneas anteriores, entre 1949 e 1981. Na edição de *Os contos*, a autora manteve o título do volume *Um coração ardente*, abandonando em definitivo os das antologias anteriores.

No posfácio a *Os contos*, a professora e crítica literária Walnice Nogueira Galvão denomina essa característica da obra de Lygia Fagundes Telles como “semovente”, por manter-se cíclica e imaterial (GALVÃO, 2018, p. 743). Para essa estudiosa, a atitude de refinamento que Lygia opera em seus textos e em sua obra como um todo demonstra a sua “consciência profissional sempre alerta e que nada toma como definitivo” (Ibid., p. 743). Outros pesquisadores de sua contística analisaram esse processo de escrita: Vera Maria Tietzmann Silva menciona o “minucioso trabalho revisional” da escritora (SILVA, 1985, p. 37) e trabalha a metamorfose no plano textual lygiano; Temístocles Linhares, citado por Silva, avaliava esse trabalho autoral como um ato de “humildade total” de quem não tem “[...] nunca a pretensão de escrever para a eternidade” (LINHARES, 1973, p. 110).

Em 1966, Carlos Drummond de Andrade já notara esse aspecto de reescrita por parte de Lygia, mas, naquele momento, a diferença pairava entre a versão de “A chave”, publicada em jornal, e a então “obra acabada”, lançada no livro *O jardim selvagem* (1965), conto hoje situado em *Antes do baile verde* (1970). Em carta de 28 de janeiro de 1966, ele analisa o procedimento da autora, ressaltando sua intenção com tais modificações:

Por sinal que comparei o texto do livro com o texto do jornal de há três anos, e verifiquei o minucioso trabalho de polimento que o conto recebeu. Parece escrito de novo, mais preciso e ao mesmo tempo mais vago, **essa vaguidão que é um convite ao leitor para aprofundar a substância, um dizer múltiplo, quase feito de silêncio.** Sim, ficou ainda melhor do que estava, mas alguma coisa da primeira versão foi sacrificada, e é esse o preço da obra acabada: não se pode aproveitar tudo que veio do primeiro jato, **o autor tem de escolher** e pôr de lado alguma coisa válida (ANDRADE, 1966, grifos nossos).

Vera Maria Tietzmann Silva reitera que esse procedimento da criadora de *Seminário dos ratos* decorre de “disciplinada autocritica” e expande-se do texto ao livro, reeditando contos e realocando-os nas antologias, sobretudo a partir de 1961 (SILVA, 2017, p. 173; 181), com *Histórias escolhidas*. Para a estudiosa gaúcha, que fez uma larga pesquisa de localização desses textos entre as diversas publicações (SILVA, 2009), Lygia justificou seu trabalho como o de “uma inconformada” (SILVA, 2017, p. 171; 176). Mais do que isso, observamos, como o fez Drummond, que esse ato contínuo da autora tem por objetivo aprofundar sua técnica narrativa, de modo a prender a atenção do leitor à multiplicidade da palavra narrada, ao discurso, às personagens, à sua ambientação fantasiosa ou intimista, conforme veremos.

A partir do estudo da metodologia criativa de Lygia Fagundes Telles, seus procedimentos narrativos, com ênfase na construção de seus contos, procuraremos mostrar a atualidade de sua obra, que repercute em temas, modos e técnicas empregados por escritoras da contemporaneidade, como o emprego do monólogo interior e a alternância do tempo psicológico em conflito com o da ação. Praticante das diversas modalidades, do conto neorrealista, passando pelo estranho e o fantástico, pelo cruel e pelo conto intimista, quase sempre com predomínio do cenário urbano com todas as suas problemáticas, Lygia mostra-se uma contista madura e exemplar. O hibridismo do gênero, que ganhou diversas formas narrativas com o cada vez mais frequente uso da autoficção, permite ver no conjunto de sua contística uma variedade que surpreende por não se repetir em fórmulas preestabelecidas.

Sobre Os contos

Com o Modernismo e o aval de Mário de Andrade, convencionou-se chamar de “conto” tudo aquilo que o seu autor denomina como tal (ANDRADE, 1972, p. 5); também nessa coletânea de Lygia passam a ser contos textos antes coligidos em livros de crônicas de memórias e autobiográficos, como são maioria em *Invenção e memória* (“Cinema Gato Preto”, “Heffman”, “Que número, faz favor?”, “Nada de novo na Frente Ocidental”, entre outros). Desde contos cujo tema se espelha em acontecimentos prosaicos do cotidiano (“Antes do baile verde”, “Um chá bem forte e três xícaras”, “A ceia”, “As pérolas”, “Herbarium”, “A consulta”, “Missa do galo”, “Rua Sabará, 400”, “Biruta”, “Felicidade”, “Ou mudei eu?”) até seu deslocamento em desfechos insólitos e fantásticos (“A caçada”, “Venha ver o pôr do sol”, “As formigas”, “Lua crescente em Amsterdã”, “Seminário dos ratos”, “A testemunha”, “A fuga”, “Dolly”, “O segredo”, “Anão de jardim”, “A dança com o anjo”, “A chave na porta”, “O dedo”, “O noivo”, “A recompensa”, “Correspondência”) temos uma gama bastante ampla em que basear nossas análises. A contemporaneidade de sua linguagem, que segue, muitas vezes, a lógica não linear do inconsciente (por exemplo, em “Apenas um saxofone”, “Senhor diretor”, “Pomba enamorada ou uma história de amor”, “Endereço desconhecido”) ou, com frequência, da memória (“Eu era mudo e só”, “A confissão de Leontina”, “A rosa verde”, “Que se chama solidão”, “O muro”), é mais bem lida hoje pela leitora (e também pelo leitor) contemporânea(o), que reconhece em seus textos uma discussão profunda sobre a independência, a liberdade, o poder de escolha, o livre-arbítrio, os mistérios da vida, assim como põe em questão alguns pressupostos do mito do eterno feminino.

A prosa de Lygia apresenta uma profunda perspicácia psicológica na configuração de seus narradores, em que predomina o foco narrativo feminino, mas deve-se levar em conta um número razoável de narradores masculinos (“Helga”, “O moço do saxofone”, “A sauna”, “WM”, “Um coração ardente”, “A estrela branca”), bem como casos esporádicos e muito interessantes de criaturas não humanas, como o foco narrativo de um cãozinho (em “O crachá nos dentes”) e o de um gnomo (em “Anão de jardim”), ambos de *A noite escura e mais eu*.

Suas narrativas primam e permanecem atuais por inter-relacionarem essa percepção da psique a uma análise dos lugares sociais ocupados por suas personagens. As relações estabelecidas por elas, na cena narrativa, revelam aspectos do trânsito de papéis sociais que ocupam, e, a partir da interação entre elas, afloram características íntimas e desvendam-se seus dramas existenciais (ver a construção do conto “Correspondência”, em que a focalização se alterna entre os correspondentes, cada qual contribuindo, ao seu modo, para a tragédia que se instaura, revelada por uma terceira personagem, que, ao final, entra na correspondência).

Na construção do enredo, a mestra da narrativa curta tece e retece histórias de vida inesquecíveis – entre elas, a sua própria –, ainda que apenas no plano da literatura.

Como Drummond bem definiu na mesma carta que citamos anteriormente, de 28 de janeiro de 1966, após a leitura de *O jardim selvagem* (1965): “Conto de você fica ressoando na memória, imperativo” (ANDRADE, 1966). Observação semelhante fez Erico Verissimo, em carta de 6 de fevereiro de 1966, por ocasião da mesma publicação: “Há contos seus que ficam perseguindo a gente por muito tempo, como o daquela história do jazigo perpétuo e dos dois amantes” (VERISSIMO, 1966). O escritor gaúcho referia-se a “Venha ver o pôr do sol”, uma releitura moderna do conto maravilhoso, com um final surpreendente e terrível. Outros contos do volume “ressoam na memória” do leitor, como “O menino e o velho”, “História de passarinho”, “As cartas” e “Ou mudei eu?”, textos que nos fazem refletir sobre problemas os mais diversos, sociais e psicológicos.

Antonio Candido, crítico de fundamental importância para Lygia Fagundes Telles, o primeiro a estabelecer que sua obra alcançava a maturidade a partir de *Ciranda de pedra* (1954) (CANDIDO, 2011), considera-a, tanto no romance quanto no conto, uma excelente narradora, “[...] revelando sempre a mão de mestre que nunca falha” (CANDIDO, 2005). Em texto de 1987, muitas vezes republicado e originariamente voltado à apresentação da literatura brasileira ao público estrangeiro, Antonio Candido faz um resumo da produção de Lygia, ressaltando a sua qualidade como prosadora:

A obra de Lygia Fagundes Telles (n. 1923) realiza a excelência dentro das maneiras estabelecidas de narrar. Mas ela sabe fecundá-las graças ao encanto com que compõe, à capacidade de apreender a realidade pelos aspectos mais inesperados, traduzindo-a de modo harmonioso. Tanto no conto quanto no romance, tem realizado um trabalho ainda em pleno desenvolvimento, sempre válido e caracterizado pela serena maestria (CANDIDO, 2010, p. 118).

Esse dom ou vocação para a narrativa, além da velha e sábia inspiração, Lygia o conquistou por meio de trabalho contínuo e incansável, que se observa na reedição de seus livros até *Os contos*. Desde seus primeiros escritos, contos publicados por empenho próprio e custeados pela família, nota-se um olhar atento e sagaz voltado para o poder da palavra comprometida em narrar acontecimentos do cotidiano, que se revelam singulares. O interesse permanente por pobres, marginalizados, violentados, insubmissos, assim como pelo insólito e incrível, demonstra uma percepção aguda da existência diante de uma sociedade injusta e pautada na lei dos homens (ver “A medalha”, “O menino e o velho”, “Biruta”, “Dezembro no bairro”, “A estrela branca”, “Hô-Hô”, “A recompensa”). Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em que foi a terceira mulher a ocupar uma cadeira de “imortal”, Lygia observava a árdua tarefa da escritora nestes tempos, solidarizando-se com as suas antecessoras, Rachel de Queiroz e Dinah Silveira de Queiroz: “A mesma paixão nos une: a paixão da palavra. A mesma luta

tecida na solidão e na solidariedade para cumprir o duro ofício nesta sociedade violenta, de pura autodestruição” (TELLES, 1988, p. 15).

A serenidade de Lygia, dando-se conta de todos os conflitos que nos rodeiam, na vida íntima e social, perpassa suas narrativas, que, muitas vezes, contêm um relato confessional em primeira pessoa ou um retrato psicológico minucioso em terceira pessoa, que focaliza com os olhos e com o coração. Seu realismo não se atém apenas à descrição em detalhes do espaço ou do tempo de suas personagens, mas tem o poder da ambientação precisa que possibilita o *páthos*, pelo dom dramático de muitos de seus textos, pautados no diálogo (“Verde lagarto amarelo”, “A ceia”, “Lua crescente em Amsterdã”, “A consulta”, “Você não acha que esfriou?”) ou pelo pacto narrativo com o leitor, sobretudo nas suas narrativas autoficcionais (“Que se chama solidão”, “Suicídio na granja”, “Heffman”, “Rua Sabará, 400”). Como se observa, a maestria da narradora lygiana está em manusear com primor diversas técnicas do conto literário, desde as mais elementares, em que o foco é contar uma história, de forma breve e detida, visando à “unidade de efeito” pregada por Edgar Allan Poe em “A filosofia da composição” (2009, p. 116), até as formas contemporâneas das narrativas curtas, em que muitas vezes é tarefa hercúlea distinguir o conflito e o clímax do conto, bem como seu enredo (por exemplo, “Meia-noite em ponto em Xangai”, “A presença”, “Você não acha que esfriou?”, “Dia de dizer não”). Esses últimos textos trabalham, geralmente, num plano mais profundo aspectos metalinguísticos e reflexivos, bem como elementos psíquicos por meio do monólogo interior.

Diversos textos de Lygia Fagundes Telles têm, na ambientação surreal ou fantástica, o seu motivo principal. Nos casos em que segue a linhagem realista e alegórica de Machado de Assis ou de Guy de Maupassant, eles quase sempre partem de algo da realidade concreta que dispara o estranho ou o fantasioso. Alfredo Bosi define como “contos anfíbios” aqueles que estão na margem entre o real e o fantástico, “meio documento meio fantasia”, ao se referir aos textos de J. J. Veiga (BOSI, 1974, p. 14), e que localizamos também na obra de Lygia Fagundes Telles, como “A caçada”, “As formigas”, “Seminário dos ratos”, “A testemunha”, “A fuga”, “Dolly”, “Anão de jardim”, “Potyra”, “Emanuel”, “O encontro” e “A viagem”.

Mesmo em algumas narrativas autoficcionais de Lygia, presentes em seus livros de memória, fragmentos e crônicas, como as de *A disciplina do amor* (2010), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007), essa ambientação do gênero fantástico se faz presente, deixando no leitor a indagação sobre a veracidade de tais lembranças. Trata-se de textos híbridos, compostos por meio da alternância entre elementos da história literária, da crítica, da autobiografia e da memória da autora. Lygia mesma dá a chave para esse enigma: “Ora, se é o autor que faz a confissão evidentemente ele não pode ser confiável porque toda confissão, real ou fictícia, está sob o signo da suspeita” (TELLES, 2007, p. 97). Ao

aceitarmos o pacto autoficcional, colocamo-nos como seus leitores e cúmplices, submersos em seu universo ficcional, sob o signo lygiano.

Muito além de Pandora, Penélope e Sheherazade

A autoria feminina no conjunto do conto brasileiro contemporâneo é, hoje, muito mais prolífica e visível que há quase cinquenta anos, quando Alfredo Bosi coligiu e prefaciou a antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, em que predominavam contos de escritores, com as exceções de Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Nélida Piñon. Considerando o conto contemporâneo como um gênero “proteiforme” (BOSI, 1975, p. 7) ou um “poliedro” (*Ibidem*, p. 21), o organizador observava já então uma tendência às experimentações com a linguagem e o imaginário, ao fragmentário e ao caótico. E fez seu balanço: “É muito provável que o conto oscile por muito tempo entre o retrato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da pura palavra” (*Ibid.*, p. 22) – o que se observa ao ler o conjunto dos contos de Lygia Fagundes Telles. Nessa antologia, cuja introdução Bosi escreveu em 1974, ele seleciona de nossa autora dois contos que tratam da captação do instante do passado que fica para sempre na memória, “As cerejas” e “Estrutura da bolha de sabão”, os quais, na visão do organizador, representam a “prosa ardente” (*Ibid.*, p. 10) e a “ficção mais ‘solta’ e correntia” (*Ibid.*, p. 19) de Lygia.

Além de cultivar amizade e inserir-se entre muitas escritoras de sua geração ou posteriores (como Clarice Lispector, Hilda Hilst, Lupe Cotrim Garaude, Lya Luft, Renata Pallottini e Nélida Piñon), a obra de Lygia permite constantes diálogos com prosadoras e ficcionistas em contínua produção hoje, entre as quais, Ana Miranda e Adélia Prado. Estudos acadêmicos em literatura comparada revelam diversas abordagens nessas releituras. A correspondência de Lygia mostra o contato íntimo que manteve com algumas dessas escritoras, cujos interesses compartilhavam durante encontros literários e por registros em cartas, remanescentes no acervo da autora, guardado no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, e, em menor número, em arquivos de outros escritores, como no IEB-USP, no CEDAE-Unicamp e na Casa de Rui Barbosa.

Ao analisar a *memorabilia* de Lygia Fagundes Telles, descobrimos detalhes de sua interlocução com escritores e escritoras, brasileiros e estrangeiros, de grande relevância no século XX. Por exemplo, entre os anos 1960 e 1970, Lygia correspondeu-se com Simone de Beauvoir, com quem se encontrou mais de uma vez, física e literariamente, por meio de visitas, cartas e livros (NEVES, 2019). Erico Veríssimo e Carlos Drummond de Andrade eram correspondentes privilegiados de Lygia, a quem ela oferecia a leitura de contos seus e livros inteiros, antes ou depois de publicá-los, como vimos em cartas citadas desses dois escritores. Rachel de Queiroz foi sua interlocutora mais tardia, principalmente após a entrada

na ABL. Esse círculo literário lygiano permite ver como a autora se orientou e fez escolhas pautada na empatia, também propiciadas por seu caráter solidário e gregário. Muitas dessas relações afetivas e de sociabilidade literária aparecem em textos autoficcionais de Lygia, alguns deles presentes em *Os contos* (sobretudo em *Invenção e memória*), mas a maior parte reservada aos seus livros de crônicas e memórias, como *Disciplina do amor*, *Durante aquele estranho chá* e *Conspiração de nuvens*.

Logo após o lançamento de *Os contos*, o escritor Marcelino Freire escreveu uma resenha para o caderno “Ilustrada”, do jornal *Folha de S. Paulo*, em que ressalta a atualidade da obra de Lygia Fagundes Telles, autora que, conforme ele, inaugurou uma linhagem de contistas brasileiras. Na releitura dos contos, proporcionada pela reedição de 2018, Freire observa que a escritora realiza um “fenômeno: [...] o de Lygia voltar renovada à trilha que ela mesma inaugurou” e contesta seu título de “dama das letras”, pois, para ele, ecoam em suas narrativas o inconformismo e o escândalo (FREIRE, 2018). Considerando o grande número de autoras em projeção no cenário literário, Marcelino Freire constata que a “A reunião de contos de Lygia Fagundes Telles encontra uma mulherada empoderada”, tanto dentro do livro, “das dezenas de mulheres que vemos pulsar de cada página”, como mundo afora.

Há, nas narrativas de Lygia, a presença de uma legião de mulheres, personagens e narradoras que, por vezes, se revelam ser versões dela mesma, em seus textos autoficcionais. Ela, que se considerava uma “anti-heroína” (TELLES, 2007, p. 99), faz dedicatórias que homenageiam, em sua maioria, mulheres. O volume *Os contos* é dedicado às bisnetas de Lygia Fagundes Telles: “Para Marina e Lygia, as minhas meninas”. Um de seus livros anteriores, *Conspiração de nuvens* (2007), foi dedicado às netas: “Para Lúcia e Margarida, minhas netas”. Em *A noite escura e mais eu*, faz uma alusão a um poema de Cecília Meireles, citado na epígrafe, e a essa poeta dedicara, na juventude (junto com Monteiro Lobato) seu segundo livro, *Praia viva*.

Em “A dança com o anjo”, narrativa caracteristicamente autobiográfica, a narradora situa as origens do pensamento feminista lygiano, contrastando hábitos e costumes do passado, diante dos quais a vida da escritora revelou-se um modelar contraexemplo. Uma boa aula de história para muitos, escrita numa linguagem que diversas gerações compreendem e com a qual algumas podem se identificar:

A Segunda Guerra Mundial estava quase no fim, o planeta enfermo sangrando e uma frase muito na moda nestes trópicos, O preço da paz é a eterna vigilância! Ora, se a paz (com toda a ênfase no ponto de exclamação) já estava mesmo perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava a minha atenta mãe: o mito da castidade ainda na plenitude, nem o mais leve sinal da bandeira feminista hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia da pílula, não sabia de nada. O anunciado mercado de trabalho para *O Segundo*

Sexo (que Simone de Beauvoir ainda nem tinha inventado) estava apenas na teoria, a solução era mesmo casar. E lembro agora de uma vizinha da minha mãe cerrando os olhos sofredores: Tenho cinco punhais cravados no peito, as minhas cinco filhas solteiras!

Nesta altura, com a minha irmã mais velha já casada, minha mãe tinha apenas um punhal, este aqui (TELLES, 2018, p. 470).

Leitores (homens e mulheres) reconhecem que o feminismo de Lygia provém de sua própria experiência e se perfaz num humanismo (existencialista, diria), por meio de seu constante alerta para discursos preconceituosos ou homofóbicos. Contos como “O espartilho” e “Uma branca sombra pálida” são exemplares para se discutir essas questões.

Estudos de diversas áreas procuram interpretar os contos de Lygia Fagundes Telles observando a sua atualidade e a permanência dos temas discutidos em sua obra. Alinhavando psicanálise e literatura, Berenice Sica Lamas analisa o conceito de “duplo” em sete contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles. Para essa crítica,

nas tendências contemporâneas do percurso do conto brasileiro, situa-se a escritora como representante do que poderíamos chamar de uma vertente do realismo intimista-existencialista, por dedicar-se a dissecar os meandros da consciência humana em seus textos e a aprofundar dados do inconsciente (LAMAS, 2004, p. 86).

A estudiosa gaúcha relaciona a obra de Lygia à de suas contemporâneas Clarice Lispector e Nélida Piñon, numa tríade intimista: “Na obra das três escritoras, apresentam-se a consciência e o entendimento da criação como reescrita crítica de uma situação social às vezes opressora” (LAMAS, 2004, p. 87).

Vera Maria Tietzmann Silva observa, entre os aspectos da atualidade de Lygia, o fato de a escritora conciliar a arte popular e a erudita: “Seus textos têm a rara virtude de alcançar tanto o leitor comum, que vê neles espelhados um pouco de seus próprios anseios, como o exigente leitor erudito, que logo percebe, sob a aparente facilidade da linguagem, a cuidadosa arquitetura que sustenta as tramas” (SILVA, 2017, p. 182).

Alberto Manguel, escritor que, assim como Lygia, desfrutou do convívio e da amizade com Jorge Luis Borges, observou este duplo aspecto da obra lygiana: de tradução de sua época e de transmissão do conhecimento. Por exercer esses dois grandes papéis, ele a aproxima de Balzac e Jane Austen, pelo retrato de uma época que sua infinita galeria de personagens proporciona (MANGUEL, 2017, p. 24).

O grande número de amigos e contemporâneos de Lygia Fagundes Telles que deixam registrados seus testemunhos e depoimentos é notável. Eventos curiosos e reveladores de sua personalidade única e solidária, de um senso de humor refinado

e sempre presente, para quem é possível “rir como uma bolha de sabão seria capaz de rir” (TELLES, 2018, p. 378).

Para utilizarmos uma das chaves da própria autora, observamos que, da contista de “A estrutura da bolha de sabão”, conforme imagem criada por Julio Cortázar, o conto se desprende como uma “bolha de sabão do pito de gesso”: “O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso” (CORTÁZAR, 2008, p. 229). Em “Do conto breve e seus arredores”, o escritor franco-argentino detalha sua teoria do conto, a partir da ideia de “esfera”, na qual vemos a bolha de sabão – soprada por Lygia Fagundes Telles e estudada por nós – ser artesanalmente transformada numa imaginária esfera de argila, cuja perfeição é prevista pela narradora envolvida em sua urdidura:

O sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica (Ibid., p. 228).

Cortázar assimila aqui duas imagens recorrentes à criação literária: a do gênio de que tudo emana (a “inspiração”, para Lygia), como num sopro, e a do artesão, que trabalha as formas com as mãos, a partir da argila ou do barro. A escolha da esfera é particularmente relevante, considerando-a uma forma perfeita, sem arestas, sem moldes, já que manuseada pelo artesão, mas que concentra toda uma tensão interna. No caso de Lygia Fagundes Telles, seus contos, como bolhas de sabão, são apresentados por ela e oferecidos à análise e ao estudo, soprados ao vento por canudos de mamoeiro (TELLES, 2018, p. 377). Essa narrativa, que ocupa as páginas centrais de *Os contos*, grosso volume de capa azul-verde, resume muitas das preocupações da autora aqui em estudo: um amor perdido, a morte, o mistério da vida, “[...] estrutura que deve ser assim como o próprio ser humano, indefinível, inacessível. E incontrolável” (TELLES, 2007, p. 23).

[...] uma bolha de sabão é mesmo imprecisa, nem sólida nem líquida, nem realidade nem sonho. Película e oco. “A estrutura da bolha de sabão, comprehende?” Não comprehendia. Não tinha importância. Importante era o quintal da minha meninice com seus verdes canudos de mamoeiro, quando cortava os mais tenros, que sopravam as bolas maiores, mais perfeitas. Uma de cada vez. Amor calculado, porque na afobiação o sopro desencadeava o processo e um delírio de cachos escorriam pelo canudo e vinham rebentar na minha boca, a espuma descendo pelo queixo. Molhando o peito. Então eu jogava longe canudo e caneca. Para recomeçar no dia seguinte, sim, as bolas de sabão. Mas e a estrutura? “A estrutura”, ele insistia.

[...] Amor de transparências e membranas, condenado à ruptura (TELLES, 2018, p. 377).

A mestra do conto extraí sua matéria da natureza (humana ou não) e cria com ela obras-primas de prazer fugaz, mas que ressoam e permanecem em nossa memória de leitores, alertando-nos sobre os perigos das relações, dos encontros, das paixões, da loucura e do acaso. Como resumiu Alfredo Bosi: “Recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre, é o esforço bem logrado da prosa ardente de Lygia Fagundes Telles” (BOSI, 1975, p. 10). Em sua crônica “Bolas de sabão”, a autora comenta que “A estrutura da bolha de sabão” foi um dos seus contos mais difíceis e sofridos e que sua ideia surgiu de uma conversa com o marido, o que despertou rememorações da infância e reflexões sobre sua composição.

Conversando com Paulo Emílio, ele disse que um amigo em Paris, um físico, estudava a estrutura da bolha de sabão. Fiquei curiosa, a estrutura da bolha de sabão? Como era possível alguém se interessar por uma coisa assim tão vaga? Paulo Emílio encolheu os ombros, também estranhou, esses físicos descobrem tudo, futucam tudo, não tinha detalhes, era o que ele estudava. Então cerrei os olhos e como num sonho me vieram as lembranças das chácaras e quintais da minha meninice onde soprava as bolhas de sabão: enchia a caneca com sabão dissolvido na água, colhia o mais fino canudo do mamoeiro e sentada debaixo da mangueira ficava soprando as minhas bolhas. Bolas de sabão e não bolhas, alguém me alertou. Está certo, bolas, ah! como eram belas essas bolas coloridas que se desprendiam do canudo e iam subindo redondas e transparentes na mais delicada das mágicas. Película e oco. [...] Era preciso paciência até descobrir o sopro exato para que subissem gloriosas refletindo o verde da folhagem e o azul do céu... (TELLES, 2007, p. 22-23).

A imagem da bolha de sabão perpassa alguns contos lygianos, do início ao fim de *Os contos*. No primeiro da coletânea, “Os objetos”, cujo final é também aberto e incógnito, aparece igualmente o canudo de mamoeiro do qual a personagem (masculina, no caso) extraía as misteriosas esferas translúcidas. Nas primeiras linhas do conto, Miguel compara o peso de papel que tem nas mãos, uma esfera de cristal, à bolha de sabão, o que prenuncia o fim de seu relacionamento amoroso com Lorena:

Finalmente pousou o olhar no globo de vidro e estendeu a mão.

– Tão transparente. Parece uma bolha de sabão, mas sem aquele colorido de bolha refletindo a janela, tinha sempre uma janela nas bolhas que eu soprava. O melhor canudo era o de mamoeiro. Você também não brincava com bolhas? Hein, Lorena? (TELLES, 2018, p. 17).

Tal como a contadora de histórias, Sheherazade, de *As mil e uma noites* (séculos XIII-XIV), que narra para afastar o dia de sua morte; bem como a esposa, Penélope, que tece e desfaz suas obras enquanto aguarda o retorno do marido durante sua *Odisseia* (século VIII a.C.); ou Pandora, no poema hesiódico *O trabalho e os dias* (século VIII a.C.), que, por sua indomada curiosidade, revela todos os males aos homens, resguardando em sua caixa apenas a esperança, as muitas narradoras e personagens na literatura lygiana ocupam sua obra e questionam sua criadora, no desejo de prolongar sua existência ficcional. Voltando sob diferentes formas, suas criaturas persistem e convivem, seja em seus romances, seja em *Os contos*, reflexo das muitas imagens projetadas pela mestra da narrativa brasileira, no ato contínuo de desembrulhar-se diante do leitor.

Considerações finais

Sin lugar a dudas, la obra de Fagundes Telles pertenece a la gran biblioteca universal.¹ (MANGUEL, 2017, p. 25).

Lygia Fagundes Telles deixa ver, em suas narrativas coligidas em *Os contos*, fatos de sua vida que demonstram ou explicam sua atuação constante, sua múltipla e longeva vida de mulher, paralela à de escritora: legionária durante a Segunda Guerra Mundial; entre as primeiras mulheres estudantes nas cadeiras da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (assim como Hilda Hilst), curso que seguiu enquanto estudava também na Escola Superior de Educação Física e trabalhava na Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo; filha de uma cantora e pianista amadora e de um delegado; promotora pública; terceira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras; presidente da Cinemateca, após a morte de seu segundo marido, o professor e cineasta Paulo Emílio Sales Gomes; as muitas perdas, de amigos e parentes, que lhe provocaram profundo sofrimento.

Esses elementos biográficos, se não explicam sua obra, no âmbito de seus livros, ao serem considerados “ficcionais”, comovem e nos provocam empatia, como toda obra-prima literária. Conforme Suênio Campos de Lucena: “Quando se trata dos livros de memória de Lygia, importa não exatamente o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido – só assim é possível transformar realidade em ficção e ficção em realidade” (LUCENA, 2010, p. 47). Inseridos no conflito entre passado, presente e futuro, os textos memorialistas sensibilizam não somente pela nostalgia de um tempo perdido, como pela crítica social ao caos da vida urbana e da violência, em meio à crise da pós-modernidade, sob suas diversas roupagens. Os contos ficcionais trazem diversas maneiras de abordagem do ser humano, em uma

¹ “Sem dúvida alguma, a obra de Lygia Fagundes Telles pertence à grande biblioteca universal”.

sondagem profunda da existência, refletindo sempre o mistério do indefinível e inacessível, como a estrutura da bolha de sabão, que, por vezes, espelha uma breve janela para o desconhecido.

A contemporaneidade de temas e da linguagem da obra lygiana, as abordagens que propõe sobre a psique humana, por meio da palavra e do discurso, suas múltiplas formas narrativas, minuciosamente revistas e reescritas pela escritora ciosa de seu estilo e inconformada, como ela mesma se afirma, com o estabelecido são demonstrações de sua atualidade e permanência. Sua disciplina para o trabalho, seu amor pela literatura, seu respeito ao leitor e às pessoas com quem conviveu estão expressos em suas páginas, em seus projetos literários, em seu arquivo, em sua correspondência, em seus textos e fragmentos de memória. Solidária aos amigos e às amigas escritores, nossa autora busca também a cumplicidade do leitor: “[...] a solidariedade do leitor que me procura e me abraça. ‘As glórias que vêm tarde já vêm frias’, escreveu o poeta, aquele Dirceu de Marília. Quero dizer então, me leia enquanto estou quente” (TELLES, 2002, p. 175).

Procuramos mostrar, neste artigo, por meio de alguns exemplos, como procedimentos narrativos da mestra do conto brasileiro repercutem em textos de diversas épocas, com uso de diferentes temas e formas, coligidos na antologia *Os contos*. Da mesma maneira, o hibridismo entre realidade e ficção, memória e esquecimento, na obra de Lygia Fagundes Telles, extravasa gêneros e formas literárias. Conforme notou Suênio Campos de Lucena, nossa autora “[...] opera com um *embaralhamento* de discursos e de experiências, tornando desnecessário verificar onde começa a ficção e onde acaba a (sua) *reelaboração do vivido*” (LUCENA, 2018, p. 90).

Seja para prolongar a vida, encobrir uma lembrança de luto, ocupar o tempo numa longa espera e com ela despertar a esperança, a narradora lygiana constrói suas narrativas na expectativa da redenção e da libertação do sujeito, mas que permitem ver nas linhas e nas entrelinhas de seu texto todo o sofrimento escondido, do tempo passado, da memória redescoberta. As discussões sobre o eterno feminino se expressam numa polifonia de vozes, de discursos, de histórias reveladas a cada conto lido, reinserido e ressignificado no conjunto maior de sua obra, que vincula a linhagem realista à intimista do conto brasileiro, numa linguagem atual e moderna, com o emprego de técnicas narrativas que sabem dialogar com a tradição, o popular e as suas novas tendências.

Bolhas de sabão multicores, translúcidas, etéreas, em estruturas perfeitas de cristal, até a extinção no imaterial, terminada sua curta vida, posto que “condenadas à ruptura”, repercutem em diversas outras criações de contistas contemporâneas. Ou eternas, manuseadas pela artesã do conto em esferas de argila, feitas para ficar no cânones da literatura brasileira e na biblioteca universal, sob o nome de sua mestra e criadora: Lygia Fagundes Telles.

NEVES, A. Lygia Fagundes Telles and the mastery of narrating. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 91-106, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *The work of Lygia Fagundes Telles (1923-2022) is the main object of studies in this paper, which aims to propose an introduction to the set of the paulistana writer's short stories, supported by the reading of her critical fortune and the knowledge of her wide literary production, which also includes novel, memory, chronicles and correspondence. The narrative art of the "lady of Brazilian letters" is presented here through examples extracted from her most recent publication, Os contos (2018), an anthology edited by the author herself. The intention is to show her importance and her present situation in the scenario of the Brazilian short story of female authorship, emphasizing her dialogue with masters storytellers of the past and her projections in the contemporary Brazilian literature. This study is part of a research on the works of Lygia Fagundes Telles, interrelated to the analysis of her literary correspondence, and pays tribute to the life and production of this great writer, who would celebrate her centenary in 2023. Her cultural performance is much broader to the scholars who use the various interpretative keys offered by the author to those who dedicate themselves to reading her diligently, seeking to bind her with a legion of fictionists who propose, at the same time, the renewal and the retaking of this legacy.*
- **KEYWORDS:** Female authorship narrative. Brazilian Literature. Lygia Fagundes Telles.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Carta enviada para Lygia Fagundes Telles]. Rio de Janeiro, 28 jan. 1966. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/carta/conto-de-voce-fic-a-ressoando-na-memoria/>. Acesso em: 8 jan. 2021.
- ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 5-8.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.
- CANDIDO, Antonio. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CANDIDO, Antonio. [Carta enviada para Lygia Fagundes Telles]. São Paulo, 15 maio 2005. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/carta/mao-de-mestre-que-nunca-falha/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 227-237.

FREIRE, Marcelino. Contos de Lygia Fagundes Telles mostram que fama de grande dama é injusta. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 dez. 2018. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/contos-de-lygia-fagundes-telles-mostram-que-fama-de-grande-dama-e-injusta.shtml>. Acesso em: 8 jan. 2021.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Posfácio: O olhar de uma mulher. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 729-745.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Lygia Fagundes Telles. São Paulo, n. 5, mar. 1998.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LUCENA, Suênio Campos de. Uma análise do conto/testemunho “Nada de novo na frente ocidental”, de Lygia Fagundes Telles. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 43, p. 89-104, jan./abr. 2018.

LUCENA, Suênio Campos de. Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles. In: DIMAS, Antonio (Org.). **Lygia Fagundes Telles**: caderno de leituras – orientação para o trabalho em sala de aula. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 35-51.

MANGUEL, Alberto. Lygia Fagundes Telles, escritora universal. **Passages de Paris**, Paris, n. 15 (Homenagem a Lygia Fagundes Telles), p. 24-25, 2017.

NEVES, Angela das. “Num estiramento de libertação no papel”: o arquivo literário de Lygia Fagundes Telles e sua correspondência com Simone de Beauvoir. **O eixo e a roda**: revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte, UFMG, v. 28, n. 4 (2019), p. 97-120. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15213. Acesso em: 8 jan. 2021.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009. p. 113-128.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Contos de Lygia Fagundes Telles: reedições e reescrituras. **Passages de Paris**, Paris, n. 15 (Homenagem a Lygia Fagundes Telles), p. 170-183, 2017.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Dispersos & inéditos**: estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

- TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens**. Organização de Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**: perdidos e achados. Organização de Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Posse na Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- TELLES, Lygia Fagundes. **O cacto vermelho**. Rio de Janeiro; São Paulo: Mérito, 1949.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Praia viva**. São Paulo: Martins, 1943.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Porão e sobrado**. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1938.
- VERISSIMO, Erico. [Carta enviada para Lygia Fagundes Telles]. Alexandria (Virginia, EUA), 6 fev. 1966. Disponível em: <https://correioims.com.br/carta/um-comico-pugilato/>. Acesso em: 19 maio 2020.



O PENSAMENTO E A ESCRITA SOBRE LITERATURA DE ELENA FERRANTE E ELSA MORANTE

Annalice DEL VECCHIO-LIMA*

- **RESUMO:** Este trabalho evidencia o diálogo que a escrita de Elena Ferrante estabelece com a de Elsa Morante, seja nos romances, seja nos textos ensaísticos. Para isso, propõe uma análise comparativa que identifica valores e pensamentos literários comuns expressos em seus textos ensaísticos, a fim de entender de que modo eles se afiguram em seus romances. Como recorte, centraliza-se na análise da discussão metaliterária, que prevalece nos ensaios, e na autorreflexividade, que se evidencia nos romances da tetralogia *A amiga genial*, de Ferrante, e *Menzogna e sortilegio*, de Morante. Como *corpus* principal desta análise, foram escolhidos, dentre as obras de Morante, os ensaios “Sobre o romance” e “Pró e contra a bomba atômica”, reunidos no livro *Pró ou contra a bomba atômica*, e os romances *Menzogna e sortilegio* e *La Storia*; e, de Ferrante, os textos ensaísticos de *Frantumaglia* e a série napolitana *A amiga genial*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Elena Ferrante. Elsa Morante. Literatura feminina italiana. Literatura comparada. Ensaio.

Introdução

Elena Ferrante. Elsa Morante. A similaridade sonora entre os nomes parece confirmar a conclusão comum entre críticos e leitores de que a romancista italiana contemporânea tenha criado o pseudônimo em homenagem à sua escritora preferida. Se a hipótese agrada, não será Ferrante que irá contradizê-la, como escreve a uma leitora: “Nomes e sobrenomes são etiquetas. Minha bisavó, cujo nome carrego e que morreu há tanto tempo que hoje é apenas uma personagem inventada, não ficará chateada” (FERRANTE, 2017, p. 224).

O leitor de *Frantumaglia* (2017), coletânea de cartas, entrevistas, artigos e outros textos ensaísticos de teor metaliterário escritos por Elena Ferrante, esbarrou no nome de Elsa Morante algumas vezes, o que o leva a crer que, se o pseudônimo não é uma homenagem velada da autora à sua predecessora, ao menos a admiração por ela é evidente. De fato, Ferrante não esconde em diversas declarações à

* Doutoranda em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná (UFPR). Programa de Pós-graduação em Letras, Curitiba, PR, Brasil – annaliced@gmail.com.

imprensa que “[...] romance fundamental para mim é *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante” (*Ibid.*, p. 362). Incluiu outro romance da autora que figura dentre os mais importantes autores do segundo pós-guerra italiano, *A ilha de Arturo*, em uma lista de 40 livros da qual fazem parte “histórias de mulheres com dois pés, às vezes com um, no século XX”, publicada em 2020 na plataforma de venda de livros Bookshop.org.

A crítica jornalística, sobretudo a norte-americana, costuma se referir a Ferrante usando frases como “[...] a maior escritora italiana desde os tempos de Elsa Morante”. Exagero ou não, tendo em vista que a Itália produziu outras escritoras de grande talento, como Natalia Ginzburg, Dacia Maraini, Grazia Deledda e Anna Maria Ortese, o fato é que as obras das duas escritoras guardam proximidades que suscitam, inevitavelmente, a comparação. Mais ainda neste momento, em que a fama internacional de Ferrante favoreceu, inclusive, o renascimento da obra morantiana dentro e fora da Itália. A esse respeito, a pesquisadora Fabiane Secches escreve em artigo na revista literária *quatro cinco um*:

A ironia é que estejamos percorrendo o caminho inverso: embora Morante seja uma das escritoras italianas mais importantes do século 20, foi o sucesso internacional de Ferrante que abriu portas para que sua antecessora também pudesse ganhar o mundo (SECCHES, 2020, não paginado).

Em 2019, *A ilha de Arturo* recebeu nova tradução nos Estados Unidos pelas mãos de Ann Goldstein. A publicação do livro, primeiro romance de uma mulher a receber o prestigiado Prêmio Strega, em 1957, é o passo inicial de uma grande operação editorial de relançamento da obra de Elsa Morante em escala internacional. No Brasil, o romance recebeu tradução recente de Roberta Barni (2020, Editora Carambaia), somando-se à versão de Loredana de Strauber Caprara (2005, Berlendis & Vertecchia). Ainda não há traduções brasileiras dos outros romances da autora, mas, em 2017, a Editora Áyiné publicou seus ensaios, reunidos no livro *Pró ou contra a bomba atômica – e outros escritos*, com tradução de Davi Pessoa Carneiro. São sete textos de períodos distintos publicados, pela primeira vez, em 1987, em edição organizada pelo crítico literário Cesare Garboli. Destes, sobretudo “Sobre o romance” (1959) e o ensaio que dá nome ao livro (1965) dialogam, em muitos aspectos, com a já vasta reflexão sobre literatura exposta por Ferrante nos textos de *Frantumaglia* (2017), nas crônicas publicadas no jornal britânico *The Guardian* (2018), reunidas no livro *L'invenzione occasionale* (2019a, sem tradução brasileira), e na coletânea de ensaios *I margini e il dettato* (2021, publicada no Brasil em janeiro de 2023, com tradução de Marcello Lino).

Ao contrário de Ferrante, Elsa Morante nunca teve uma grande fama internacional. “*Her novels are not widely read outside of Italy, unlike those of her husband, Alberto Moravia, or the works of many of the artists she collaborated*

with over the course of her life, like Pier Paolo Pasolini and Natalia Ginzburg” (SCHWARTZ, 2019)¹. Ambas, no entanto, viveram a experiência de ter visto suas obras, especialmente a tetralogia *A amiga genial*, de Ferrante, e *La Storia*, de Morante, serem repelidas pela crítica de seu país de modo “[...] puramente reattive, scomposte, se non addirittura fobiche, talvolta imbarazzanti per la povertà delle argomentazioni” (DE ROGATIS, 2018, p. 19)². *La Storia* (1974) foi, inicialmente, definido por muitos como um “romanção” sentimental e, com o passar dos anos, tornou-se uma das grandes obras italianas produzidas na segunda metade do século – assim como a tetralogia foi taxada de “livrão melodramático”, feito para entreter leitoras, até que a crítica internacional lhe atribuisse o valor devido. Para a pesquisadora, tal intransigência de parte crítica italiana guarda relação direta com dois fatores: a questão de gênero – já que parte do mundo cultural daquele país ainda hoje não atribui a mesma credibilidade narrativa à escrita de homens e mulheres – e a questão estética, relacionada a

*[...] un culto talvolta rigidamente sperimentale dello scandalo o dello scarto stilistico oppure della sua variante apparentemente oposta e in realtà complementare, quel caligrafismo che individua la scrittura artistica nella prosa d’arte, nel periodo e nella frase elegante (un gusto ancora assai diffuso, lo stesso che, molti decenni fa, faceva definire brutta la scrittura di Svevo o Pirandello). Entrambe queste interpretazioni integraliste dello stile puntano a una eccellenza utilitaria del gusto ed etichettano come mediocri e/o ossequienti alla logica del mercato tutte quelle forme di scrittura e quei generi che esprimono, per un verso, una complessità scaturita dal mondo creato dalla scrittura e non da premesse di stile o di ideologia e che, per l’altro, cercano il coinvolgimento e la comprensione di un vasto pubblico (Ibid., p. 20)*³.

¹ “[...] ‘Seus romances não são muito lidos fora da Itália, ao contrário dos de seu marido, Alberto Moravia, ou de obras de outros escritores com quem colaborou ao longo da vida, como Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg’” (SCHWARTZ, 2019, tradução nossa).

² “[...] puramente reativo, descomposto, se não puramente fóbico, por vezes, embaraçante devido à pobreza de argumentações” (DE ROGATIS, 2018, p. 19, tradução nossa).

³ “[...] um culto às vezes rigidamente experimental do escândalo ou da diferença estilística ou de sua variante aparentemente oposta e, na verdade, complementar, essa caligrafia que identifica a escrita artística na prosa d’arte, na época e na frase elegante (um gosto ainda muito difundido, o mesmo que, muitas décadas atrás, definiu como feia a escrita de Svevo ou Pirandello). Ambas as interpretações integralistas do estilo apontam para uma excelência utilitária do gosto e rotulam como mediocres e/ou condizentes com a lógica do mercado todas aquelas formas de escrita e aqueles gêneros que, por um lado, expressam uma complexidade advinda do mundo criado pela escrita e não de premissas de estilo ou ideologia e que, por outro, buscam o envolvimento e a compreensão de um público amplo” (DE ROGATIS, 2018, p. 20, tradução nossa).

Este trabalho se propõe evidenciar o diálogo que a escrita de Elena Ferrante estabelece com a obra de Elsa Morante, seja nos romances, seja nos textos ensaísticos, já que nestes se revelam valores e pensamentos literários que coincidem, de maneira muitas vezes surpreendente, e que remetem continuamente ao texto ficcional de suas autoras. As cartas, entrevistas, bilhetes e ensaios reunidos em *Frantumaglia* (2017) formam uma espécie de autobiografia literária (curiosa, visto que escrita sob um pseudônimo) que dialoga diretamente com os romances de Ferrante e com as reflexões metaliterárias da personagem-narradora da série napolitana, Elena Greco, sobre aspectos da escrita, como a memória, a difícil conquista da autoralidade feminina, o desenvolvimento da escrita, as relações entre realidade e ficção / vida e escrita, entre outros. O mesmo procedimento metaliterário pode ser observado nos ensaios do livro *Pró ou contra a bomba atômica*, dentre eles, “Sobre o romance”, no qual Morante propõe uma reflexão teórica, mas de viés muito próprio sobre o romance e que “caiu como uma luva” para descrever o que faz Elisa, a narradora-personagem de *Menzogna e sortilegio*, que, como Elena Greco, está contando sua história sob a forma de um romance, principalmente nas páginas iniciais, repletas de autorreflexões, relacionadas aos íngremes caminhos da escrita ficcional.

Dentre os elementos comuns que se evidenciam na leitura das obras de Ferrante e Morante, estão a metanarratividade de seus romances e as reflexões sobre a escrita e a leitura produzidas em seus textos ensaísticos, que foram escolhidos como temas para uma análise comparativa na qual se busca revelar algumas aproximações relacionadas a escolhas temáticas, procedimentos narrativos e estilísticos, escolhas de personagens, entre os romances *La Storia* e *Menzogna e sortilegio*, de Morante, e os quatro volumes da série napolitana *A amiga genial*, de Ferrante. Verifica-se que Ferrante, sobretudo, revela um entusiasmo cada vez maior pela reflexão metaliterária fora de seus romances – e, ao mesmo tempo, em franco diálogo com eles – após um período inicial em que, não raras vezes, recusava-se a discutir sua obra com jornalistas e outros interlocutores como estratégia de manter segredo sobre sua identidade como autora empírica.

Mulheres que contam a sua história

Em uma comparação ainda superficial entre as obras de Elsa Morante e de Elena Ferrante, salta aos olhos a presença comum de um eu que narra o passado com o objetivo de buscar explicações sobre si mesmo. Nos romances de Ferrante, sem exceção, esse eu narrativo é sempre uma mulher, escritora ou não – a ilustradora Delia, em *Um amor incômodo*, que mescla episódios da busca por explicações sobre a morte da mãe às memórias de sua relação conflituosa com ela; a escritora Olga, em *Dias de abandono*, que narra os dias seguintes a ter sido abandonada pelo marido; a professora de literatura Leda, em *A filha perdida*, que narra um ato surpreendente feito após conhecer uma família na praia, que lhe desperta memórias

sobre o próprio passado como filha e como mãe; a escritora Elena, na tetralogia napolitana, que, após o desaparecimento da amiga, Lila, decide tirar a limpo a história das duas, contando-a desde o princípio; e, por último, Giovanna, em *A vida mentirosa dos adultos*, uma mulher de quem nada sabemos que recupera episódios de sua conturbada relação com os pais na adolescência e suas consequências.

Já nos livros de Elsa Morante, quem escreve a própria história são mulheres e homens: a jovem Elisa, em *Menzogna e sortilegio*, que escreve um grande romance sobre seus antepassados e sobre seus pais como forma de se autodescobrir; Arturo, em *A ilha de Artur*, que relembra a infância na ilha de Procida, onde vivia em total isolamento; e, Vittorio Manuele, em *Aracoeli*, homem homossexual que busca desesperadamente reconstruir a imagem perdida da mãe. Em *La Storia*, o eu narrador diferencia-se dos demais por não falar do próprio passado: narra a tragédia vivida por três gerações de uma família devido aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Em geral, observa-se uma narração direta, impersonal, mas, aqui e ali, o narrador, do qual nada sabemos, decide nomear-se como “eu”, como que a dizer “conheço essas pessoas cuja história estou contando, sou uma testemunha do que a História fez com suas vidas”. Isso ocorre pela primeira vez somente no início do segundo capítulo, quando o leitor se depara com frases, como: “*Non fosse stato per le ragioni politiche, l'istinto suo, credo, era di abbracciarsi col mondo intero*” (MORANTE, 1970, p. 24)⁴. Em outro momento, descobre tratar-se de uma narradora: “*Ed io mi sono sempre immaginata che nel suo interno scuro e fresco all'odore del vino nuovo si mescolasse quello campestre dei bergamotti e del legname*” (Ibid., p. 40, grifos nossos).

Trata-se de um eu narrante que não é um personagem, como em suas outras obras, que não revela a sua identidade, mas que, em alguma medida, se confunde com a voz do autor por ser alguém que lhe serve de “álibi”, no qual ele se personifica. Poderíamos considerá-lo como um exemplar *sui generis* do que Morante chamou, no ensaio “Sobre o romance”, de “primeira pessoa responsável”, uma condição moderna. Em um século em que a realidade absoluta, na qual acreditavam os gregos, dá lugar definitivamente, pelo avanço das descobertas científicas, a uma “[...] multiformidade interminável e instável (a chamada ‘relatividade’) do objeto real” (MORANTE, 2017, p. 90), a escritora considera o uso da primeira pessoa por parte dos romancistas modernos como a opção mais adequada:

[...] no momento de fixar sua verdade através de sua atenção pelo mundo real, o romancista moderno, em vez de evocar as musas, é induzido a originar um eu

⁴ “Se não fosse por razões políticas, seu instinto, creio, seria o de se abraçar com o mundo todo” (MORANTE, 1970, p. 24, tradução nossa); “E eu sempre imaginei [**mi sono sempre immaginata**] que no interior escuro e fresco, ao cheiro de vinho novo se misturasse aquele campestre das bergamotas e da madeira” (MORANTE, 1970, p. 40, tradução e grifos nossos).

que narra (protagonista e intérprete) e que lhe possa servir de álibi. Quase como se quisesse dizer em sua defesa: “Entende-se que aquela por mim representada não é a realidade, mas uma realidade relativa ao eu de mim mesmo, ou relativa a outro eu, diferente na aparência de mim, que em substância, porém, pertence-me, e no qual eu, agora, me personifico por inteiro”. Assim, mediante a primeira pessoa, a realidade mais uma vez inventada torna-se uma verdade nova (Ibid., p. 91).

Não é relevante para esta pesquisa buscar coincidências entre a vida e a personalidade das autoras e de seus eus narrantes – embora isso possa ser tema de outras análises –, mas sim, revelar de que maneira elas utilizam a primeira pessoa como estratégia para se fixar no “objeto real de sua escolha, visando lhe confidenciar sua verdade” (Ibid., p. 94).

Elena Ferrante conta que se ocupa de escritas em primeira pessoa de diversos gêneros discursivos – autobiografias, escritas privadas, relatos – apropriando-se dos modos de expressão que observa nesses textos para criar “uma escrita de verdade”: “Interessam-me sobretudo as páginas em que não é imitado o modo de expressão das pessoas cultas ou, ainda mais, aquelas em que as próprias pessoas cultas, arrebatadas pelas emoções, põem de lado fórmulas elaboradas” (FERRANTE, 2017, p. 317). A autora cita Italo Svevo, para quem, antes até de seus leitores, o **autor** é quem precisa acreditar na história que está narrando: “Eu, mais do que na história, preciso acreditar – sei lá – em como Olga ou Leda estão escrevendo a própria experiência. É sobretudo a verdade da escrita delas que me envolve” (Ibid., p. 306-307). É por isso que afirma ter dado seu próprio nome (ou melhor, o primeiro nome de seu pseudônimo) à narradora-protagonista da tetralogia napolitana, Elena Greco, que, como ela, é uma escritora formada em Letras Clássicas nascida em um bairro pobre de Nápoles. Os jornalistas costumam lhe perguntar se a personagem homônima não seria um indício de um *roman à clef*, mas Ferrante responde que se trata apenas de um expediente literário utilizado para promover em si própria a chamada “suspensão voluntária da desconfiança” (*willing suspension of disbelief*, termo cunhado por Coleridge): “O tratamento fantástico dos materiais biográficos – fundamental para mim – é cheio de armadilhas. Dizer ‘Elena’ me ajudou a ficar presa à verdade” (Ibid., p. 384).

Para acreditar nas histórias que deseja contar, a autora afirma que imagina suas protagonistas não como vozes, que narram em primeira pessoa, mas como “[...] terceiras pessoas que deixaram ou estão deixando um testemunho escrito do que viveram” (Ibid., p. 306). Se, em todos os seus romances, Ferrante partiu desse pressuposto, ou seja, personagens femininas que contam a sua história para entender a si mesmas, na série napolitana isso se torna parte essencial do desenvolvimento narrativo, assim como acontece em *Menzogna e sortilegio*, de Morante. Os dois romances podem ser considerados, dentre todos os outros

escritos por essas autoras, aqueles com maior teor autorreflexivo, como se verá adiante.

Narrar a ausência

Assim como a jovem Elisa de Morante, a sexagenária Elena Greco começa, na tetralogia napolitana, a escrever a sua história motivada pelo desejo de compreender um enigma deixado por uma ausência. As duas narradoras têm como principais referências para si mesmas, e para a sua escrita, respectivamente, as protagonistas Anna, mãe de Elisa, que nunca lhe demonstrou afeto e preocupação maternais – “*Mia madre era stato il primo, e il più grave, dei miei amori infelici [...]*” (MORANTE, 1948, p. 15)⁵ –, e Lila, a melhor amiga de Elena, com quem ela estabelece um emparelhamento, “[...] constituindo-se quase sempre por oposição” (SECCHES, 2019, p. 31). Para a narradora da tetralogia, escritora de sucesso que, como a própria Ferrante, costuma usar fragmentos de vida como matéria-prima para a sua ficção, o desaparecimento de Lila surge no prólogo de suas memórias como uma afronta, uma nova forma de competição entre as duas, já que soa como a antítese de seu próprio ofício, ou seja, como uma espécie de “antificção” que parece negar, invalidar a escrita, tão cara a Elena.

[...] *Sono almeno tre decenni che mi dice di voler sparire senza lasciare traccia, e solo io so bene cosa vuole dire. Non ha mai avuto in mente una qualche fuga, un cambio di identità, il sogno di rifarsi una vita altrove. [...] Il suo proposito è stato sempre un altro: voleva volatizzarsi; voleva disperdere ogni sua cellula; di lei non si doveva trovare più niente. E poiché la conosco bene, o almeno credo di conoscerla, do per scontato che abbia trovato il modo di non lasciare in questo mondo nemmeno un capello, da nessuna parte.* (FERRANTE, 2015a, p. 16-17)⁶.

Acostumada à relação de competição que se estabeleceu entre ela e Lila desde a infância, a narradora decide, mais uma vez, reagir à escolha da amiga de não deixar vestígios de sua existência, fazendo da escrita seu campo de batalha: “*Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho*

⁵ “Minha mãe foi meu primeiro, e o mais sério, dos meus amores infelizes” (MORANTE, 1948, p. 15, tradução nossa).

⁶ “Há pelo menos trinta anos ela me diz que quer sumir sem deixar rastros, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida em outro lugar. [...] O seu propósito foi sempre outro: queria volatizar-se, queria dissipar cada célula de seu corpo, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu. E, como a conheço bem, ou pelo menos acho que conheço, tenho certeza de que encontrou o meio de não deixar sequer um fio de cabelo neste mundo, em lugar nenhum” (FERRANTE, 2015a, p. 16-17, tradução nossa).

cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente" (Ibid., p. 19)⁷. Estabelece-se, então, um paradoxo:

Lila deseja desaparecer, mas é a partir de seus vestígios que Elena reconstrói a amiga em suas páginas. A jornada que busca retê-la, domesticá-la, recolhe tanto quanto apaga vestígios, pois, à medida que escreve, **Lila vai se transformando em personagem, integrando a ficção, desaparecendo da vida e se transformando em literatura** (SECCHES, 2020, p. 89, grifos nossos).

Lila torna-se ficção, assim como Anna, que, logo no início de *Menzogna e sortilegio*, é apresentada como fábula, no poema da dedicatória do livro: "Dedica per Anna / ovvero / Alla Favola [...]"⁸ (MORANTE, 1948, p. 7). Nos dois romances, a história se constrói pela ausência – dos familiares de Elisa, sobretudo da mãe, já todos mortos; da amiga de Lenu, desaparecida.

Elisa e Elena escrevem como uma forma de organizar o caos dos acontecimentos passados, na tentativa de encontrar sentidos, respostas às suas indagações, às suas crises, como em geral fazem as mulheres quando escrevem em seus diários. Para contar suas histórias, ambas fazem uso, principalmente, da memória, já que os documentos que possuem são insuficientes para suscitar a história que elas desejam contar, aquela que se passou dentro delas e, portanto, de viés pessoal, subjetivo. Elisa dá continuidade à ficção iniciada por Anna nas cartas que, após a sua morte, ficaram sob a sua posse. Nelas, a mãe, delirante, após saber que seu amado Edoardo estava morto, escrevia para si mesma como se fosse ele, mantendo-se, assim, em sua doentia redoma de ilusão. A ficção de Elisa, no entanto, funciona como um antídoto para o mal causado pela "*menzogna*" familiar: são as mentiras da escrita romanesca, forma que "[...] il nostro antico morbo ha preso in me" (Ibid., p. 18)⁹.

À Elena Greco, Lila confiou uma caixa de metal com oito cadernos, na primavera de 1966, pedindo-lhe que não os lesse – o que ela fez assim que pôde. A leitura perturbou-a porque, mais do que um diário, os cadernos revelavam "uma teimosa autodisciplina à escrita". Escreve: "Quanto esercizio c'era dietro la lettera che mi aveva mandato a Ischia anni prima: perciò era così ben scritta" (FERRANTE, 2016a, p. 16)¹⁰. Incomodada e, ao mesmo tempo, curiosa, leu

⁷ "Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória" (FERRANTE, 2015a, p. 19, tradução nossa).

⁸ "Dedicatória para Anna, ou melhor, À Fábula" (MORANTE, 1948, p. 7, tradução nossa).

⁹ "[...] a nossa antiga doença tomou em mim" (MORANTE, 1948, p. 18, tradução nossa).

¹⁰ "[...] quanto mais lia, mais me sentia enganada. Quanta prática havia por trás da carta que ela havia me enviado de Ischia alguns anos atrás: por isso era tão bem escrita" (FERRANTE, 2016a, p. 16, tradução nossa).

e releu, decorou os trechos de que mais gostou, tentando, em vão, descobrir o artifício daqueles textos. Até que, sem aguentar mais, sobre a ponte Solferino, atirou a caixa de metal com os cadernos no Rio Arno: “*Non ce la facevo più a sentire Lila addosso e dentro anche ora che ero molto stimata, anche ora che avevo una vita fuori di Napoli*” (*Ibid.*, p. 18)¹¹.

O gesto, pleno de simbologia, remete à famosa “*risciacquatura in Arno*”, termo usado para expressar a reformulação linguística que Alessandro Manzoni deu ao seu romance *Os noivos*, adaptando-o ao dialeto fiorentino, que considerava a língua italiana por excelência. Como Manzoni, Elena desejava dar sua versão àsquelas linhas jogadas no rio, escolhendo as palavras que lhe pareciam mais adequadas para contar a história daquela amizade de tantas décadas. Afinal, das duas, quem havia estudado era ela, a escritora era ela. E, no entanto, a escrita de Lila, como já mencionamos, atravessa a sua escrita, a ponto de não ser mais possível identificar o que é de uma e o que é de outra. Isso se torna visível quando, prestes a publicar seu primeiro romance, cerca de um ano após jogar as cartas da amiga no rio, relê a fábula escrita na infância por Lila, *A fada azul*, e sente um “vazio repentino no peito”: “[...] all’epoca l’avevo considerato un libro vero e ne ero stata invidiosa” (*Ibid.*, p. 453)¹². Dá-se conta de que a carta que havia recebido da amiga, os cadernos que ela lhe havia confiado e, principalmente, a fábula eram a origem, a pedra fundamental, do que havia escrito.

[...] mi misi a leggere la fata blu dall’inizio, correndo per l’inchiostro pallido, per la grafia così simile alla mia di allora. Ma già alla prima pagina cominciai a sentire male allo stomaco e presto mi coprii di sudore. Solo alla fine, però, ammisi ciò che avevo capito già dopo poche righe. Le paginette infantile di Lila erano il cuore segreto del mio libro. Chi avesse voluto sapere cosa gli dava calore e da dove nasceva il filo robusto ma invisibile che saldava le frasi, avrebbe dovuto rifarsi a quel fascicolo di bambina, dieci paginette di quaderno, lo spillo arrugginito, la copertina colorata in modo vivace, il titolo, e nemmeno la firma (*Ibid.*, p. 453)¹³.

¹¹ “Não aguentava mais sentir Lila dentro de mim, mesmo agora que eu era muito estimada, mesmo agora que eu tinha uma vida fora de Nápoles” (FERRANTE, 2016a, p. 18, tradução nossa).

¹² “[...] na época [quando eram crianças] eu o tinha considerado um livro de verdade e senti inveja” (FERRANTE, 2016a, p. 453, tradução nossa).

¹³ “[...] me pus a ler *A fada azul* desde o início, correndo pela tinta pálida, pela grafia tão parecida com a minha de então. Mas já na primeira página comecei a sentir dor no estômago e logo me cobrir de suor. E somente no final admiti aquilo que eu tinha percebido já nas primeiras linhas. As paginazinhas infantis eram o coração secreto do meu livro. Quem quisesse saber o que lhe dava calor e onde nascia o fio robusto, mas invisível, que amarrava suas frases devia remontar àquele fascículo de criança, dez paginazinhas de caderno, o alfinete enferrujado, a capa colorida de modo vivo, e nem sequer a assinatura” (FERRANTE, 2016a, p. 453, tradução nossa).

Desta vez, Elena não reage com inveja ou ressentimento, como o fez após a leitura dos cadernos de Lila, mas se dá conta de suas afinidades, de como havia em cada uma delas um bom tanto das duas – o que Tiziana de Rogatis chama de “*sorellanza creativa*” (que poderíamos traduzir como “sororidade criativa”, interrompida pelos “*furti intellettuali*” (furtos intelectuais) cometidos entre elas (DE ROGATIS, 2018, p. 50).

La lunga ostilità nei confronti di Lila si dissolsi, di colpo ciò che avevo tolto a lei mi sembrò molto più di quanto lei avesse mai potuto togliere a me. [...] sentivo la necessità di farla sedere accanto a me, dirle: vedi come siamo state affiatate, una in due, due in una, e provarle con il rigore che mi pareva di aver appreso in Normale, con l’accanimento filologico che avevo imparato da Pietro, come il suo libro di bambina avesse messo radici profonde nella mia testa fino a sviluppare nel corso degli anni un altro libro, differente, adulto, mio, e tuttavia imprescindibile dal suo, dalle fantasie che avevamo elaborato insieme nel cortile dei nostri giochi, lei e io in continuità, formate, sfornate, riformate (FERRANTE, 2016a, p. 453-454)¹⁴.

Percebe-se, pela análise acima, que a tetralogia de Elena Ferrante, assim como em alguma medida *Menzogna e sortilegio*, é, em paralelo à ficção autobiográfica que está sendo narrada, um romance de formação de uma escrita. Para De Rogatis, a tetralogia “[...] si inserisce all’interno di una storia relativamente recente di romanzi che raccontano la formazione delle artiste”¹⁵, citando Doris Lessing e Margaret Atwood como outros exemplos (DE ROGATIS, 2018, p. 49).

A arrogância da escritora de “rigor assimilado na [escola] Normal” e “tenacidade filológica”, que havia escrito um livro “adulto”, diferentemente de Lila, se dissipou quando ela, em seu afã de se mostrar à amiga, vai ao seu encontro em Nápoles e depara-se com uma Lila abatida pelo trabalho exaustivo em um frigorífico, mas cujo rosto, de repente, recuperou vida e energia ao contar que começara a estudar a linguagem de computação.

¹⁴ “A longa hostilidade em relação a Lila se dissolveu, de repente o que eu tinha tirado dela me pareceu muito mais do que ela jamais pôde tirar de mim [...] sentia a necessidade de fazê-la se sentar ao meu lado e lhe dizer: veja como somos afinadas, uma em duas, duas em uma, e provar a ela com o rigor que eu achava ter assimilado na Normal, com a tenacidade filológica que aprendera com Pietro, como seu livro de menina tinha lançado raízes profundas em minha cabeça e ponto de desenvolver ao longo dos anos um outro livro, diferente, adulto, meu, e no entanto imprescindível do seu, das fantasias que tínhamos elaborado juntas no pátio das nossas brincadeiras, ela e eu em continuidade: formadas, deformadas, reformadas” (FERRANTE, 2016a, p. 453-454, tradução nossa).

¹⁵ [...] se insere no interior de uma história relativamente recente de romances que narram a formação das artistas [...]” (DE ROGATIS, p. 49, 2018, tradução nossa).

Capii che ero arrivata fin là piena di superbia e mi resi conto che – in buona fede certo, con affetto – avevo fatto tutto quel viaggio soprattutto per mostrarle ciò che lei aveva perso e ciò che io avevo vinto. Ma lei se ne era accorta fin dal momento in cui le ero comparsa davanti e ora, rischiando attriti coi compagni di lavoro e multe, stava reagendo spiegandomi di fatto che non avevo vinto niente, che al mondo non c’era alcunché da vincere, che la sua vita era piena di avventure diverse e scriteriate proprio quanto la mia, e che il tempo semplicemente scivolava via senza alcun senso, ed era bello solo vedersi ogni tanto per sentire il suono folle del cervello dell’una echeggiare dentro il suono folle del cervello dell’altra (FERRANTE, 2016a, p. 464)¹⁶.

A descida de Pisa a Nápoles, da soberba ao afeto, feita por Lenù nesse encontro com Lila, revela um caminho que faz pensar, inclusive, no que a narradora de Ferrante está propondo: uma busca pela verdade literária, um esforço por relembrar, registrar os acontecimentos e, sobretudo, os sentimentos, tais como eles se deram, sabendo, no entanto, que só é possível narrá-los como fragmento, aquele que a experiência de quem narra é capaz de apreender entre tantos outros fragmentos de realidade, mas que a escrita vai esclarecendo, organizando até que se chegue, enfim, ao mais próximo possível da realidade. Afinal, narrar uma história é reinventá-la de uma perspectiva pessoal e, portanto, diferente, dependendo de quem a conta. Como escreve Perrone-Moisés, em seu texto “A criação do texto literário”: “Sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que, ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105). E, no entanto, o horizonte da literatura é sempre o real que se pretende representar em sua dolorosa condição de falta ou reapresentar em uma proposta alternativa de completude – mesmo sabendo que, por ser linguagem, nunca poderá ser realista (*Ibid.*, p. 106). Exatamente como a narradora de Morante se propõe fazer, como veremos a seguir.

¹⁶ “Compreendi que tinha chegado lá cheia de soberba e me dei conta de que – de boa-fé, claro, com afeto – fizera toda aquela longa viagem sobretudo para lhe mostrar o que ela havia perdido e que eu havia conquistado. Mas ela percebera isso desde o momento em que eu tinha aparecido em sua frente e agora, arriscando-se a atritos com os colegas de trabalho e multas, estava reagindo e me explicando que de fato eu não tinha vencido coisa alguma, que no mundo não havia nada a ser vencido, que sua vida era cheia de aventuras diversas e insensatas assim como era a minha, e que o tempo simplesmente deslizava sem nenhum sentido, e era bom encontrar-se de vez em quando só para ouvir o som incoerente do cérebro de uma ecoando no som incoerente do cérebro da outra” (FERRANTE, 2016a, p. 464, tradução nossa).

O romance em seu “exercício de verdade”

La menzogna, ou seja, a mentira, é a herança deixada pela família à Elisa, personagem-narradora de Morante, sobre a qual ela se debruça para entender a si mesma. Logo no início de *Menzogna e sortilegio*, livro que contém mais de 700 páginas, Elisa dirige-se aos leitores para informá-los sobre essa doença de família a respeito da qual irá narrar:

Il male velenoso della menzogna serpeggia per i rami della mia famiglia, sia paterna che materna. Esso vi apparirà sotto molti aspetti, evidenti o larvati, in diversi personaggi della presente storia, e voi non dovrete addebitarlo a vizio della medesima, essendo questa appunto intesa a raccogliere le testimonianze veritieri della nostra antica follia (MORANTE, 1948, p. 17)¹⁷.

Elisa – órfã de Anna e Francesco, e, mais tarde, de Rosaria, a prostituta e ex-amante de Francesco que a adotou como filha – não foi capaz de construir para si uma vida fora da mentira, alertando os leitores de que o doente mais grave de todos “[...] non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa” (Ibid., p. 17)¹⁸.

[...] farsi adoratori e monaci della menzogna! Fare di questa la propria meditazione, la propria sapienza! Rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori del non-vero! Ecco che cosa è stata l'esistenza per me! Ed ecco perché mi vedete consunta e magra al pari dei ragazzetti mangiati dalle streghe di villaggio. Essi dalle streghe, e io dalle favole, pazze e ribalte fattucchiere. (Ibid., p. 18)¹⁹.

Quando afirma ter sido consumida pelas fábulas, Elisa estabelece um valor negativo à palavra “mentira”, desvinculando-a da ideia de “invenção literária” e “imaginação” a que, a princípio, pelo caráter ambíguo com que é apresentada,

¹⁷ “O mal venenoso da mentira serpenteia pelos ramos da minha família, seja paterna ou materna. Isso vai aparecer a vocês sob muitos aspectos, evidentes ou indistintos, em diversos personagens da presente história, e vocês não deverão debitá-lo a um vício desta, sendo ela dedicada a recolher os testemunhos verdadeiros da nossa antiga loucura” (MORANTE, 1948, p. 17, tradução nossa).

¹⁸ “[...] não é outro senão esta que aqui escreve: sou eu, Elisa” (MORANTE, 1948, p. 17, tradução nossa).

¹⁹ “[...] fazer-se adoradores e monges da mentira! Fazer desta a própria meditação, a própria sapiência! Refutar qualquer prova, e não apenas aquelas dolorosas, mas até mesmo as ocasiões de felicidade, não reconhecendo nenhuma felicidade possível fora do não-verdadeiro! Esta foi minha existência! E é por isso que vocês me veem consumida e magra como as criancinhas que foram comidas pelas bruxas. Estas foram comidas pelas bruxas, e eu pelas fábulas, feiticeiras loucas e rebeldes” (MORANTE, 1948, p. 18, tradução nossa).

parece estar relacionada. A narradora conta que, durante anos, viveu trancafiada no diminuto quartinho dos fundos do velho apartamento de Rosaria, nutrindo-se de livros “[...] pieni di prodigi, di stravaganze e di follia” (Ibid., p. 18)²⁰, pertencentes ao gênero “fantástico”, como as lendas alemãs, as fábulas escandinavas, as antigas epopeias, as histórias de amor oriental e as vidas de santos. Até que, um dia, sentindo-se como “[...] un cantante fallito che in silenzio, nella sua camera solitaria, vada leggendo partiture d’opera”, decidiu fazer uso do gênio da mentira, passando a imaginar suas próprias histórias inspiradas em suas fábulas prediletas (Ibid., p. 19)²¹. Passa a descrever, então, o longo processo que a transformou em escritora. As mentiras que contava a si própria (agora chamadas de *le bugie*, um sinônimo mais leve, menos negativo) ganharam novos contornos: “*Infatti con l’andar del tempo, io credetti nelle mie favole come in una specie di Rivelazione, e i loro personaggi non furono più, per me, delle ombre, ma quasi delle anime incarnate*” (Ibid., p. 20)²².

Elisa sente-se poderosa criadora de um mundo à parte, refúgio da realidade, de cujas personagens ilustres, soberbas, era imperatriz, quase deusa. Até que seus súditos decidem se vingar de tanta presunção, fazendo com que ela passasse a se sentir indiferente diante da realidade, da vida fora de seu mundo imaginário: “[...] Grazie al suo potere stregato, subito i discorsi che udivo intorno mi parevano sterili, e i più graziosi aspetti insipidi e grossolani, e la gente viva mi sembrava morta” (Ibid., p. 21)²³. Abandonada por esses personagens grandiosos, restou-lhe como única companhia (além de Álvaro, “[...] um ser vivente, mas não humano”, que, ao final do livro, saberemos tratar-se de um gato) a memória, fio pelo qual passa a percorrer o próprio passado e o de seus antepassados, que, então, revelam-se o que foram de fato: não gente ilustre, como a princípio se afiguraram, mas uma pobre família burguesa. “[...] spogli dei costumi finti che prestò loro la mia menzogna, essi vestono per lo più abiti dimessi e consunti. Ecco la mia vera prosapia!” (Ibid., p. 23)²⁴. Guiada pela memória, e não mais pelos devaneios frutos da vaidade, sua

²⁰ “[...] plenos de prodígios, de extravagâncias e de loucura” (MORANTE, 1948, p. 18, tradução nossa).

²¹ “[...] um cantor falido que, em silêncio, em sua casa solitária, lê partituras de ópera” (MORANTE, 1948, p. 19, tradução nossa).

²² “De fato, com o passar do tempo, acreditei nas minhas fábulas como em uma espécie de Revelação, e os seus personagens não foram mais, para mim, sombras, mas quase almas encarnadas” (MORANTE, 1948, p. 20, tradução nossa).

²³ “Graças ao seu feitiço, rapidamente os discursos que ouvia ao meu redor me pareciam estéreis, os mais graciosos aspectos, insípidos e grosseiros, e as pessoas vivas pareciam mortas” (MORANTE, 1948, p. 21, tradução nossa).

²⁴ “[...] espoliados das roupas fictícias que lhes foram emprestadas por minha mentira, eles vestem em sua maioria roupas surradas e gastas. Esta é a minha verdadeira prosápia!” (MORANTE, 1948, p. 23, tradução nossa).

escrita torna-se, finalmente, “[...] veritiera dal principio alla fine” (Ibid., p. 25)²⁵, buscando uma honestidade absolutamente oposta à mentira edulcorante criada por seus antepassados sobre suas próprias vidas.

O processo de se tornar escritora, descrito por Elisa nos trechos iniciais do livro, de alta carga reflexiva, assemelha-se a um ritual de purificação, no qual o futuro escritor vai se despindo, camada por camada, até se apresentar inteiramente nu e íntegro à escrita. Pouco importa se Elisa escreverá *ipsis litteris* a história de sua família ou inventará os fatos; importa o modo como ela busca extrair verdade das lembranças que põe no papel, na tentativa de compreender o “enigma” que seus pais lhe deixaram:

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla (Ibid., p. 25)²⁶.

Em sua tentativa de escrever para se curar e conhecer a si mesma (“*Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?*”²⁷) e, então, finalmente ter coragem de sair de seu quarto, onde está há 15 anos (“*tre lustri interi*”), a narradora recorre à capacidade da literatura de criar mentiras que revelam a verdade – e de expor o que é falso, ilusório, irreal. O romance promove um jogo que inverte conceitos e que está no cerne do pensamento literário de Morante em seus ensaios: a ficção, a irrealdade está, ao contrário do que se poderia pensar, fora dos livros, na vida que levam os indivíduos pequeno-burgueses alienados, incapazes de enfrentar a realidade. Para a escritora, a função da arte é, justamente, a de restituir ao mundo “[...] continuamente, na confusão irreal, fragmentária e usada nas relações externas, a integridade do real, ou, em uma única palavra, a realidade” (MORANTE, 2017, p. 146).

Ensaios sobre literatura e escrita

As ensaístas Elsa Morante e Elena Ferrante são inseparáveis das ficcionistas Elsa Morante e Elena Ferrante. Nos textos ensaísticos, ambas elaboram e reelaboram teoricamente aquilo que irão colocar ou já colocaram em prática em seus romances

²⁵ “[...] verdadeira do princípio ao fim” (MORANTE, 1948, p. 25, tradução nossa).

²⁶ “Talvez, reconstruindo assim toda a nossa verdadeira história, eu poderei, finalmente, jogar em um canto o enigma dos meus anos pueris, e todas as outras lendas familiares. Talvez, eles [os seus familiares] voltaram para me liberar das minhas bruxas, as fábulas; atribuindo a si mesmos, e a mais ninguém, a culpa de ter feito adoecer de mentira a sábia Elisa, queiram curá-la” (MORANTE, 1948, p. 25, tradução nossa).

²⁷ “Quem é esta mulher? Quem é esta Elisa?” (MORANTE, 1948, p. 8, tradução nossa).

e produzem uma reflexão sobre os valores que norteiam a sua produção ficcional. No caso de Elena Ferrante, toda a sua produção ensaística, de algum modo, diz respeito aos dilemas do fazer ficcional, a leitura, a escrita, o mercado editorial, incluindo as crônicas (não analisadas aqui) que, quando não tratam da escrita em si, estão relacionadas a temas correlatos, como a maternidade ou a amizade entre mulheres, dois dos *leitmotiven* da autora. Outro tema que toma grande parte desse conjunto de textos é a defesa que a escritora faz do direito de se apartar de seus livros como autora empírica: “Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam de autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não” (FERRANTE, 2017, p. 12).

Já Morante produz sobretudo ensaios metaliterários, não necessariamente relacionados à sua própria obra, mas que dissertam sobre temas e valores nos quais acredita e com os quais procura estruturar sua produção ficcional. Em ambas, pode-se dizer que a escrita ensaística serve como campo de estudos, laboratório, no qual produzem reflexões levadas aos romances – mas também um espaço em que podem refletir sobre seus atos ficcionais, nos romances, lançando luz, contribuindo para a compreensão do leitor sobre eles.

Certamente, não se verifica em Morante um interesse pelo ensaio como forma de autobiografia literária, ao contrário dos textos ensaísticos de *Frantumaglia*, nos quais é possível refazer os caminhos da escrita de Ferrante – ainda que eles se aproximem do estatuto da ficção, já que foram assinados pelo mesmo pseudônimo dos romances, desestabilizando, assim, o modelo de confissão autobiográfica com o qual parecem flertar. Ao repensar nesses textos os seus próprios gestos como romancista, Ferrante afirma que, ao longo dos anos, descobriu o prazer de buscar respostas escritas para as perguntas de leitores, críticos e jornalistas: “Há vinte anos, eu tinha dificuldade, no final, desistia. Hoje me parecem uma ocasião útil: suas perguntas me ajudam a refletir” (Ibid., p. 384).

Ao escrever sob um pseudônimo, Ferrante manifesta suas ideias, seus pensamentos por meio dele, uma vez que um pseudônimo é uma extensão do próprio autor – diferentemente do heterônimo, que é “o autor fora da sua pessoa”. Quando reúne entrevistas, crônicas e outros textos plenos de “mentiras verdadeiras” em livros, ela apresenta um conjunto de valores que estão expressos em sua literatura ficcional. Não é relevante se os fatos narrados condizem ou não com a realidade, pois a literatura é justamente “[...] um mundo autônomo, feito de palavras que procuram dizer a verdade de quem escreve” (Ibid., p. 264). Nesse sentido, Ferrante estaria oferecendo “obras que podem ser lidas como uma ‘autobiografia em afeto’, ainda que não o sejam, inteiramente, em uma transmutação das experiências de vida e dos afetos ligados a elas em uma outra história de ficção (SECCHES, 2020, p. 27). Pode-se, portanto, afirmar que esses textos são parte de sua ficção, que extrapola os romances para continuar a se formar em entrevistas, cartas, colunas de jornal e outros textos. São, ainda, uma contribuição importante ao ensaísmo

literário, dialogando e dando novos sentidos, mais contemporâneos, às discussões sobre o estatuto da ficção empreendidas por outros escritores-ensaístas, como sua antecessora, Elsa Morante.

Considerações finais

Este trabalho não pretendeu esgotar a análise comparativa entre as obras e o pensamento literário de Elsa Morante e Elena Ferrante, tendo em vista os inúmeros pontos de identificação desta última com a primeira; as diversas proximidades entre suas obras, quer éticas (seus valores e pensamentos literários), quer estéticas (relacionadas a procedimentos estilísticos e narrativos); e, ainda, o fato de que muito pouco se estudou de modo aprofundado sobre as duas autoras no campo da Literatura Comparada. Ao se ater à discussão sobre a metanarratividade presente em seus romances em conexão direta com a discussão metaliterária proposta em seus ensaios, este artigo pretendeu ser um ponto de partida para novas produções acadêmicas dispostas a desbravar o enorme espaço de intersecção das obras e do pensamento literários das duas autoras italianas.

DEL VECCHIO-LIMA, A. Elena Ferrante and Elsa Morante's thought and writing about literature. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 107-124, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** This study highlights the dialogue that Elena Ferrante's writing establishes with that of Elsa Morante, whether in novels or essays. For this, it proposes a comparative analysis that identifies common literary values and thoughts expressed in their essayistic texts and how they appear in his novels. It focuses on the analysis of metaliterary discussion, which prevails in the essays, and on the self-reflexivity that is evident in the tetralogy novels *The brilliant friend*, by Ferrante, and *House of liars*, by Morante. As the main corpus of this analysis, among the works of Morante, the essays "On the novel" and "Pro o contro la bomba atomica" were chosen, gathered in the book *Pro o contro la bomba atomica*, and the novels *House of liars* and *The History*; and, by Ferrante, Frantumaglia's essays and the napolitan serie *The brilliant friend*.
- **KEYWORDS:** Elena Ferrante. Elsa Morante. Italian feminine literature. Comparative literature. Essay.

REFERÊNCIAS

DEL VECCHIO-LIMA, A. **Verdade e ficção**: intersecções no pensamento literário de Elena Ferrante e de Elsa Morante. 2021. 70 f. Monografia (Graduação em Letras) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FERRANTE, E. **A vida mentirosa dos adultos.** Tradução de Marcello Lino. São Paulo: 2020.

FERRANTE, E. **Frantumaglia:** os caminhos de uma escritora. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, E. **I giorni dell'abbandono.** Roma: Edizione e/o, 2016c.

FERRANTE, E. **I margini e il dettato.** Roma: Edizione e/o, 2021.

FERRANTE, E. **La figlia oscura.** Roma: Edizione e/o, 2006c.

FERRANTE, E. **L'amica geniale.** Roma: Edizione e/o, 2015a.

FERRANTE, E. **L'amore molesto.** Roma: Edizione e/o, 2016b.

FERRANTE, E. **La vita bugiarda degli adulti.** Roma: Edizione e/o, 2019b.

FERRANTE, E. **L'invenzione occasionale.** Roma: Edizione e/o, 2019a.

FERRANTE, E. **Storia del nuovo cognome.** Roma: Edizione e/o, 2016a.

FERRANTE, E. **Storia della bambina perduta.** Roma: Edizione e/o, 2015b.

FERRANTE, E. **Storia di chi fugge e di chi resta.** Roma: Edizione e/o, 2016d.

MORANTE, E. **La storia.** Torino: Einaudi, 1974.

MORANTE, E. **Menzogna e sortilegio.** Torino: Einaudi, 1948.

MORANTE, E. **Pró ou contra a bomba atômica – e outros escritos.** Tradução de Davi Pessoa Carneiro. São Paulo: Editora Áyiné, 2017.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivaninha:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARTZ, M. The disillusionist. Nova Iorque, 7 fev. 2019. **New York Review of Books.** Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2019/02/07/elsa-morante-disillusionist/>. Acesso em: 04 out. 2021.

SECCHES, F. **Elena Ferrante:** uma longa experiência da ausência. São Paulo: Claraboia, 2020.

SECCHES, F. **Uma longa experiência da ausência:** a ambivalência em *A amiga genial*, de Elena Ferrante. 2019. 158 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SECCHES, F. Uma vida sem mulheres. **quatro cinco um**, São Paulo, 1 mar. 2020.
Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/uma-vida-sem-mulheres>.
Acesso em: 19 nov. 2021.



PEQUENA COREOGRAFIA DA MULHER SELVAGEM: O AMADURECIMENTO FEMININO NA PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS, DE ALINE BEI

Lucas Almeida DALAVA*
Antônio Donizeti PIRES**

- **RESUMO:** O presente artigo busca interpretar o romance *Pequena coreografia do Adeus* (2021), de Aline Bei, à luz da psicanálise, movimentando, para tanto, as teorias relativas à psique feminina elaboradas em *Mulheres que correm com os lobos*, trabalho no qual a autora, Clarissa Pinkola Estés, influenciada pelos trabalhos de C. G. Jung, explora os mitos e histórias do arquétipo da “Mulher Selvagem”. Apesar de essa ser apenas uma interpretação entre as possíveis, a obra de Estés se mostra um guia de leitura interessante, pois não apenas colabora para a compreensão de aspectos relevantes da obra de Aline Bei – à medida que a *Pequena coreografia do Adeus* revisita, com seu estilo tão particular, diversos elementos recorrentes na literatura –, como também oferece um olhar psicanalítico para a compreensão da autoria feminina.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira contemporânea. Aline Bei. Autoria feminina. Teoria e crítica psicanalítica. Arquétipos.

Introdução

Desde a *Poética* (2008) de Aristóteles já se comprehende que a literatura é uma forma de se fazer arte completamente pautada na *mímesis*, ou seja, na tentativa de uma imitação ou representação da realidade, do ser humano e do mundo. É possível afirmar, ainda, que a literatura é permeada por tudo que a cerca, incluindo a política, a economia e a cultura. Sendo assim afetada, é válido que se pergunte: quais realidades a literatura expressa?

Ao longo dos séculos, foram poucas as pessoas que puderam ler literatura, e menos ainda as que puderam produzi-la. A literatura foi dominada, principalmente,

* Universidade Estadual Paulista (UNESP). Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas. Araraquara, SP, Brasil – lucas.dalava@unesp.br.

** Universidade Estadual Paulista (UNESP). Faculdade de Ciências e Letras. Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas. Araraquara, SP, Brasil – antonio.d.pires@unesp.br.

por homens brancos, heterossexuais, de classes mais elevadas e, assim sendo, foi sempre enviesada pelas ideologias dominantes e frequentemente utilizada como ferramenta de domínio.

No entanto, o Brasil (e o mundo) do século XXI não é o mesmo de trezentos anos atrás, quando a literatura brasileira estava profundamente ligada às relações entre colônia e metrópole; nem é o mesmo de duzentos anos atrás, quando discursos racistas poderiam ser difundidos indiscriminadamente; sequer é o mundo de cem anos atrás, quando pouquíssimas obras homoafetivas conseguiam circular. Depois de diversos movimentos sociais, de lutas por direitos humanos, de todas as guerras por independência e das reivindicações por um “direito ao grito”, a contemporaneidade começou a mostrar alguns sinais de mudanças na sociedade e, consequentemente, na literatura.

Esses novos tempos, marcados inclusive pelo advento da *internet*, permitem uma relativa democratização da produção literária. Relativa porque a contemporaneidade é consequência direta de tudo o que veio antes dela, o que significa que o século XXI ainda não foi capaz de superar algumas das questões que foram plantadas em séculos passados. Apesar das mudanças, não é possível ignorar “[...] os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes ‘não autorizadas’” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13). Segundo ela (Ibid., p. 14), nos primeiros anos do século XXI, a maior parte dos autores brasileiros eram homens brancos oriundos da região sudeste. Desse modo, a autoria feminina ainda representa uma dissonância. No entanto, de modo geral, além dessa relativa pluralidade de vozes, a literatura brasileira contemporânea é marcada por uma miríade de temas e formas.

Em relação à literatura de autores emergentes, cabe, de saída, observar a multiplicidade de possibilidades que vem se revelando como característica principal. Ainda que com leve predomínio de um tom levemente autocentrado, [...] estilos, dicções e temas os mais variados convivem na produção literária do século XXI (RESENDE, 2010, p. 110).

É importante perceber, no entanto, que a multiplicidade de narrativas e a pluralidade de vozes estão diretamente ligadas. Diferentes pontos de vista e diferentes leituras de mundo geram diferentes narrativas, ou seja, diferentes autorias permitem diferentes narrativas. No caso deste trabalho, é válido recuperar Dalcastagnè (2007, p. 130), quando afirma que

as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero.

É nesse contexto, marcado por múltiplas narrativas e uma miríade de pontos de vista, que Aline Bei escreve *Pequena coreografia do adeus* (2021). O livro em questão, o segundo da autora, que já havia conquistado certo reconhecimento com sua obra de estreia, *O peso do pássaro morto* (2017), é protagonizado, tal qual o livro anterior, por uma mulher, e esse fato não é apenas importante, mas fundamental para a narrativa, como se tentará demonstrar neste trabalho, ao contemplar as possíveis relações entre um corpo biológico que narra e um corpo ficcional que é narrado. Assim, o presente trabalho pretende analisar a obra de Aline Bei, contemplando a autoria feminina, o processo de desenvolvimento da protagonista e, principalmente, os mitos e arquétipos presentes na obra.

A escrita de autoria feminina

Antes de mais nada, é preciso entender quem é a pessoa responsável pela criação dessa história. Não se trata exatamente de tentar analisar e compreender quem é Aline Bei, muito menos de tentar encontrar a autora dentro da personagem. Trata-se de algo mais generalizante, de entender que corpo é esse que fala: um corpo de mulher.

Segundo Foucault (1996, p. 8-9), em *A ordem do discurso*,

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar o seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Isso significa que corpos e vozes são silenciados e controlados por dispositivos de poder: existem coisas que podem e coisas que não podem ser ditas, existem pessoas que podem e pessoas que não podem falar. O corpo feminino é um desses corpos subalternizados que foram reprimidos e calados ao longo dos anos, mas, quando ele consegue falar, de que forma fala?

Uma ideia relevante para essa discussão concebe que existe “[...] um corpo anatomicamente determinado, que traduza os termos e as articulações do corpo num corpo articulado de terminologia, que denominamos linguagem” (GILBERT; GUBAR, 1998, apud TELLES, 1992, p. 47) ou ainda “[...] a adoção de uma linguagem feminina revolucionária, capaz de romper com a ditadura do discurso patriarcal, de estrutura falocêntrica, falando não apenas contra ele, mas fora dele” (ZOLIN, 2009, p. 227). Segundo Norma Telles, as mulheres, quando escrevem, fazem isso de forma diferente dos homens, buscando recuperar uma ancestralidade feminina e a própria posse da fala, que renega o discurso patriarcal (1992, p. 48).

Ela aponta que esse discurso patriarcal, no século XVIII, costumava atribuir uma carga positiva à mulher quando descrita como “dedicada”, “maternal”, um

“anjo do lar”, e uma carga negativa quando “[...] sai da esfera privada ou ‘usurpa’ atividades que não lhe são culturalmente atribuídas. Torna-se então um monstro: bruxa, malvada, devoradora, decaída ou tudo isso ao mesmo tempo” (TELLES, 1992, p. 50). Assim, a mulher que se impusesse e se rebelasse era demonizada e silenciada pela sociedade e, temendo represálias, acabava por conter a sua própria escrita. No entanto, no século XIX, é possível notar que, em muitas das histórias de autoria feminina, mesmo quando apresentavam como protagonistas essas mulheres dedicadas, maternais, anjos do lar, pairava outra presença, um espírito rebelde, encarnado principalmente na “louca do sótão”, uma figura feminina “[...] fruto da ansiedade de autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora” (Ibid., p. 56). Essa “louca do sótão”, que pode ser considerada um arquétipo, nada mais é que uma representação da força feminina cujas prisões sociais tentam conter, sem nunca obter pleno sucesso. Já no *Fin-de-siècle*, ocorre uma ascensão da figura feminina e surge, assim, uma “Nova Mulher”, a mulher fatal que deve ser obedecida, e o resultado é um sentimento de “guerra dos sexos” (Ibid., p. 57-58). Por fim, já no século XX, “[...] nas décadas de 50 e 60 as autoras estavam odiando a própria mãe que representava o que elas queriam ultrapassar; mas na literatura dos anos 70 essa ‘materfobia’ é apertada e se busca corajosamente a mãe como se buscam as raízes” (Ibid., p. 60).

O que se percebe é que a autoria feminina e as personagens femininas presentes na literatura dos últimos séculos foram aos poucos, não sem muito esforço, ganhando mais poder e espaços, permitindo um terreno fértil para a literatura contemporânea. A literatura do século XXI, conforme afirma a professora Eurídice Figueiredo na mesa-redonda “Literatura de autoria feminina: da escrita à edição”, disponível no *YouTube*, é uma literatura que ganha profundidade, mais nuances, pois se observa claramente o fenômeno da interseccionalidade. Percebe-se uma série de diferentes realidades, uma vez que as mulheres são marcadas por elementos como raça, classe social, sexualidade. Não se concebe nesse momento uma única discussão de gênero, mas de uma série de discussões.

É preciso, portanto, ir além: de que ponto de vista esse corpo de mulher fala? Qual sua relação com o mundo? Quais privilégios e quais repressões a sociedade tenta lhe impor? Tal qual um homem não consegue contemplar o mundo da mesma forma que uma mulher, uma mulher branca cisgênero certamente não contemplará o mundo da mesma forma que uma mulher negra ou uma mulher transgênero. Cada uma dessas mulheres observa o mundo de um determinado ponto de vista, a partir do lugar em que se encontra na sociedade. Toda leitura de mundo é feita, necessariamente, de um determinado ponto de vista. No entanto, segundo Dalcastagnè (2007, p. 134),

as autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo

social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é una.

Assim, quando uma mulher escreve uma história protagonizada por outra mulher e que, principalmente, seja uma contemporânea sua, é natural que tenha uma maior sensibilidade para determinados fatores, uma vez que a autora consegue se identificar com a personagem, mesmo quando as duas não estão inseridas na mesma realidade. Aline Bei explora essa questão quando reconhece que, em algum nível, sua obra é permeada pela sua vivência pessoal. Em entrevista para Ana Paula Vilela, disponível no *YouTube*, ela afirma:

Eu acho que eu tenho tanta história pra contar a partir desse corpo de uma mulher no mundo; tem tanta coisa na minha narrativa que vai pra esse lugar, e, por ter o corpo de uma mulher no mundo, é também muito interessante poder investigar isso a partir da minha própria existência e da escuta de outras mulheres também. [...] Eu sinto que, na *Pequena coreografia do Adeus*, tem uma investigação um pouco mais esperançosa sobre esse corpo de mulher no mundo (BEI, 2021b).

Quando questionada nessa mesma entrevista sobre o quanto sua narração tem “de Aline” e o quanto tem de escritora de ficção, ela responde:

Eu sinto que tudo é ficção. Mesmo que a gente pegue alguma coisa da nossa própria vida e, de alguma forma, reelabore na página, eu acho que o ato de organizar o caos já é ficcionalizar. É impossível a gente pegar exatamente o que aconteceu e colocar na página. Qualquer pessoa que escreve sabe disso. [...] Eu não acredito em uma autoficção absoluta e nem em uma ficção também absoluta, porque acho que, a partir do momento que somos escritoras, a gente usa também esse material que é nosso, que é o nosso olhar. Às vezes, a gente não está contando algo que nos aconteceu, mas o que você escolhe retratar diz muito sobre você (BEI, 2021b).

Com isso, é possível afirmar que as personagens criadas por Aline Bei são, em algum nível, penetradas pela sua vivência, pela sua visão de mundo, pelo seu lugar de fala. Antonio Candido, ao longo do memorável ensaio “A personagem do romance”, discorre afirmando que as personagens são sempre baseadas na realidade material, mas que, no entanto, por uma especificidade do próprio romance, são muito mais nítidas e bem delimitadas do que as pessoas reais. Desse modo, apesar de as personagens serem essencialmente limitadas em relação à complexidade da realidade humana, elas podem auxiliar na *compreensão* dessa realidade, principalmente no que diz respeito ao espaço do Outro. O que Aline Bei

faz em *Pequena coreografia do Adeus*, portanto, é explorar lampejos, fragmentos da vivência e da psique feminina.

A literatura, o feminino e psicanálise

Pequena coreografia do adeus é uma obra riquíssima que pode ser analisada sob diferentes olhares sem perder seu valor. A crítica feminista, por exemplo, pode ser útil, à medida que se preocupa em “[...] investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades” (ZOLIN, 2009, p. 218). Aline Bei, na entrevista para Ana Paula Vilela, comenta que *O peso do pássaro morto* “[...] é também um livro que propõe o oposto do que ele, de alguma forma, retrata: esse silenciamento da personagem é também para que a gente revisite os nossos próprios silêncios” (BEI, 2021b). A autora, portanto, está, desde o momento da escrita, pensando em críticas às prisões sociais e propondo revisões da realidade, convidando o leitor (seja alguém silenciado, seja alguém que silencia) a se contemplar no mundo e ser um agente de mudanças.

Zolin explica que a crítica feminista, no entanto, não se trata de algo estanque, fixo e imutável e apresenta algumas ramificações possíveis. Uma das quatro tendências contemporâneas que ela apresenta reside no enfoque psicanalítico (os outros são o biológico, o linguístico e o político-cultural). Segundo ela, esse enfoque incorpora “[...] os modelos biológico e linguístico, situando a diferença na psique do autor – moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual – e na relação do gênero com o processo criativo” (ZOLIN, 2009, p. 228). Ela acrescenta que

a crítica feminista, psicanaliticamente orientada, estuda as especificidades da escrita feminina em relação à problemática da identidade da mulher. Aí, um certo sentimento de inferioridade marca a sua luta pela afirmação como artista, ao mesmo tempo em que diferencia seus esforços de criação daqueles empreendidos pelos escritores (Ibid., p. 228).

Essa vertente, portanto, está diretamente ligada à psique feminina, ao seu poder criativo, ao seu modelo de escrita e ao uso que as mulheres fazem da linguagem. Esse modo de analisar a *Pequena coreografia do adeus* ganha força por ser uma obra narrada em primeira pessoa, oferecendo um acesso privilegiado à mente de Júlia, a protagonista do romance, que também é uma escritora. Nesse processo quase metalingüístico, Aline Bei apresenta as dificuldades que uma mulher enfrenta para conseguir se expressar através da arte e como isso é profundamente libertador. Esse processo de “afirmação como artista” está presente desde os primeiros capítulos e está profundamente atrelado ao amadurecimento de Júlia ao longo do romance.

Embora a crítica psicanalítica se baseie normalmente nos postulados de Sigmund Freud (SOUZA, 2009, p. 246), existem outras formas de se relacionar a literatura e a psicanálise. Clarissa Pinkola Estés é uma psicanalista junguiana que trabalha com duas linhas: a primeira, mais teórica, está ligada à análise de mitos e histórias para a compreensão dos arquétipos da psique feminina; a segunda, mais prática, consiste em levar esses mitos e histórias para o trabalho clínico, colocando mulheres em contato com esses arquétipos num processo terapêutico. Segundo Carlos Ceia, existe uma crítica arquetípica que consiste em um

tipo de abordagem da literatura que procura analisar o texto literário em função dos elementos nele representados que pertencem ao inconsciente coletivo da humanidade e que constituem, assim, modelos ou protótipos do modo de ser do homem. Os sonhos, os símbolos e a imaginação são os principais meios de aceder a estes arquétipos que se destacam em qualquer texto literário (CEIA, 2009, não paginado).

Os arquétipos conforme entendidos por Jung são elementos do inconsciente coletivo, herdados dos antepassados e que afloram à medida que o tempo passa. Eles são recorrentes nas histórias por serem facilmente identificáveis como pertencentes à psique humana. O herói, tão bem explorado por Joseph Campbell n'*O herói de mil faces*, é um ótimo exemplo de figura arquetípica. Entre os arquétipos mais disseminados no mundo estão a Virgem, o Jovem, a Velha, a Mãe, o Pai, o Trickster e o Feiticeiro (ESTÉS, 2018, p. 43); e Jung reconhece outros: a Persona, a Sombra, Animus e Anima e o Self. O trabalho de Clarissa Pinkola Estés, no entanto, contempla, principalmente, um arquétipo muito particular: o da Mulher Selvagem.

Em *Mulheres que correm com os lobos*, Estés analisa mitos, histórias, contos e relatos muito conhecidos ou pouquíssimo conhecidos, mas que contemplam esse arquétipo pertencente à psique feminina. Esse arquétipo, no entanto, é denominado de diferentes formas e pode ser encontrado em diferentes personagens: “La que sabe”, “La Loba”, “A Mais Velha”, “Baba Yaga”. Independentemente do nome utilizado, esse arquétipo representa uma mulher que não pode ser contida, submetida por padrões sociais, uma mulher que não renega sua identidade, sua força, seu poder criativo. Estés, em seu trabalho clínico, tenta aproximar suas pacientes desse arquétipo, desfazendo crenças limitantes, superando padrões sociais e contemplando a vivência feminina.

Através de histórias como “Barba azul”, ela observa o “predador” que habita a psique feminina reprimindo as mulheres, fazendo-as desacreditar do seu potencial e descredibilizando seus instintos. Está ligado a crenças limitantes construídas e impostas socialmente. Em histórias como “O patinho feio”, ela observa a figura da mãe que renega o filho (seja ele real, seja psíquico), a criança desamparada, a busca por um grupo que sustente e dê apoio para a mulher, fazendo-a confiar em si.

Em histórias como “A menininha dos fósforos”, ela contempla a chama criadora, a “fome de alma”, a necessidade de produzir, de gerar, de explorar a arte, mesmo quando a mulher não dispõe daquilo que é preciso para realmente “fazer fogo”.

Desse ponto de vista feminista e psicanalítico, a psique feminina só é possível de ser parcialmente capturada e expressa em uma narrativa a partir da autoria feminina, que penetra as páginas do livro de formas que talvez nem estivessem sendo conscientemente exploradas. Assim, observa-se no trabalho de Estés uma série de narrativas, personagens e figuras intimamente ligadas a uma psique feminina e que podem ser encontradas na *Pequena coreografia do adeus*, seja de maneira intencional ou não.

Importa dizer que, para Estés, as histórias não possuem apenas a capacidade de gerar entretenimento, de registrar uma leitura de mundo ou de promover discussões sociais. Estés entende as histórias como “bálsamos medicinais” que colaboram para que o indivíduo seja capaz de compreender a si mesmo e o impulsionam para eventuais mudanças. São histórias que podem tanto ser criadas quanto criar alguém, no sentido de que possuem a capacidade de *formar* as pessoas, munindo-as de uma capacidade de olhar para dentro de si e movimentar conhecimentos intrínsecos sobre si mesmas (ESTÉS, 2018, p. 516-517). Ela também afirma:

Ao lidarmos com as histórias, estamos trabalhando com a energia arquetípica, que é muito parecida com a eletricidade. Ela pode animar e iluminar, mas no local errado, na hora errada e na quantidade errada, como qualquer medicamento, pode produzir efeitos nem um pouco desejados. Às vezes, pessoas que coletam histórias não percebem o que estão pedindo quando querem saber uma história dessa dimensão. Os arquétipos nos modificam. Se não houver modificação, então não houve nenhum contato real com o arquétipo. Transmitir uma história é uma responsabilidade muito grande. Temos de nos certificar de que as pessoas estejam preparadas para as histórias que contam (Ibid., p. 516).

Isso significa que livros como *Pequena coreografia do adeus*, segundo essa linha teórica, têm grande capacidade de promover questionamentos e mudanças pessoais. Não é à toa que Aline Bei conquistou prêmios, venceu concursos e foi reconhecida como grande autora pela crítica. Quando ela movimenta os arquétipos e cria narrativas que descrevem tão bem a posição da mulher no mundo, a identificação e a transformação são inevitáveis.

Os arquétipos da mulher selvagem na jornada de Júlia

Esta última parte do trabalho se propõe a ler e analisar a *Pequena coreografia do adeus* à luz do trabalho de Clarissa Pinkola Estés, compreendendo de que forma o arquétipo da Mulher Selvagem vai ganhando vida e se delineando no decorrer da

narrativa. É importante que se perceba, no entanto, que, embora todas as mulheres carreguem dentro de si esse arquétipo, existe um esforço da sociedade patriarcal para que ele seja reprimido: trata-se da “louca do sótão”, a Mulher Selvagem que precisa ser contida.

Como dito anteriormente, contemplar o arquétipo, vislumbrar a Mulher Selvagem, é o que permite que ela “desperte”, e, desse modo, a mulher presa na sociedade patriarcal pode encontrar muita dificuldade de ter esse contato. Mesmo quando ele ocorre, o processo de libertar a Mulher Selvagem pode ser complexo e demorado. Trata-se de uma verdadeira jornada desempenhada pela mulher, e Júlia apresenta um desenvolvimento bastante interessante para a compreensão desse percurso. Aliás, a jornada feminina é muito da jornada do herói, como concebida por Campbell, por exemplo, uma vez que ela está mais ligada com o crescimento pessoal e a superação de si mesma.

A jornada de Júlia é dividida em três partes (ou três atos, como a autora prefere chamá-los, expondo a relação entre a obra e o teatro) e é narrada de forma cronológica (com exceção de algumas memórias), começando na infância. Seu nome completo já oferece uma ideia inicial de quem é essa personagem: Júlia Manjuba Terra. Percebe-se que existe uma aparente “incoerência” quando se percebe a relação entre “Manjuba”, um peixe, e “Terra”. A personagem seria então uma figura deslocada, um “peixe fora d’água”, um ser que não está no ambiente em que deveria estar.

O ambiente em questão é um lar disfuncional, em que o pai, Sérgio, é uma figura ausente que só fica com a filha esporadicamente e a deixa aos cuidados de uma mãe violenta e sem autocontrole. Aliás, esse ambiente sequer pode ser chamado de “lar”: Aline Bei se mostra ao longo de todo o livro preocupada não apenas com o conteúdo que narra, como também com a forma de narrar (ambos os elementos intimamente conectados). Para tanto, Bei explora a linguagem e, a partir da grafia das palavras, cria novos signos. É o que ocorre desde a dedicatória, quando Bei cria uma oposição entre “Casa” e “casa”: “[...] para todos aqueles que procuram uma / Casa dentro de casa / em especial aos que procuram / desesperadamente” (BEI, 2021a, não paginado). Essa é Júlia: uma menina que procura desesperadamente uma Casa, um lar, um abrigo, dentro da sua casa, um espaço físico problemático.

Essa casa regida pelo signo “Terra” é, justamente, uma terra desértica, árida. Pode-se dizer que essa personagem perdida e desamparada está em um “solo infértil”, um lugar que não é propício para ela. Esse significante “Terra” pode ainda estar preenchido com uma noção de “planeta Terra”, pois, enquanto um microcosmo que descreve as violências e castrações sofridas por um corpo feminino desde a infância, a casa pode até ser lida como uma representação da sociedade patriarcal: “A cultura é a família da família. Se a família da família sofre com várias enfermidades, todas as famílias dentro daquela cultura terão de lutar com os mesmos inconvenientes” (ESTÉS, 2018, p. 85).

Essas “enfermidades” são percebidas no próprio estrato óptico do livro, uma vez que todas as vezes em que Júlia (narradora autodiegética) tenta descrever a si e a sua infância, utiliza uma fonte de tamanho reduzido: “infância”, “brincar”, “eu invisível”, “eu nasci”, “eu” (BEI, 2021a, p. 9-23). Esses são exemplos que aparecem logo no primeiro capítulo. Trata-se, portanto, de uma garota que já começa a se sentir inferior, invisibilizada, silenciada e que tenta, constantemente, se mostrar como merecedora de amor, atenção, carinho. A linguagem, mais uma vez, soma para essa discussão, uma vez que, indiretamente, representa toda a versatilidade de Júlia, num constante ato de criação e reinvenção.

Júlia descreve a mãe como uma megera que só a deixava brincar “[...] quando não precisava mais de público” (BEI, 2021a, p. 10), enquanto que, ao descrever o pai, ela pensa: “[...] um homem feliz que era o meu pai sempre triste quando estava ao meu lado” (BEI, 2021a, p. 14). Na angústia de não ter a atenção de nenhum dos dois, Júlia tem uma explosão de raiva no primeiro capítulo e “parte para cima” da sua amiga Tetê, cuja mãe, preocupada com a integridade de sua filha, aparece rapidamente para protegê-la. Júlia inveja essa mãe boa enquanto se prepara para a reação da sua própria mãe, Dona Vera: “[...] pensei que ela esquentaria uma panela de água para me queimar // quando voltou somente com a Cinta / eu fiquei / bem mais calma / que bom / que vai ser o de sempre // e Foi” (BEI, 2021a, p. 21). Júlia aprende, assim, a enxergar beleza na violência, única forma de expressão de sentimento que ela conhece. Alguns desses traumas de infância reverberam ao longo de toda a narrativa, na forma de símbolos e figuras que aparecem principalmente através de sonhos.

Esse primeiro capítulo é importantíssimo porque ele, desde o começo, mostra uma Júlia preocupada com garotos, querendo brincar de “vida íntima das bonecas” (BEI, 2021a, p. 11). Isso não ocorre por uma questão de amadurecimento sexual ou desejo libidinoso, mas pelo fato de que Júlia é forçada a amadurecer rápido demais; afinal, “[...] já era uma moça / estava na hora de assumir algumas responsabilidades” (*Ibid.*, p. 21). As próprias expressões que Júlia usa e a visão de mundo que ela já tem não poderiam ser consideradas como “infantis”. Isso ocorre porque o arquétipo da Velha, que representa uma consciência ancestral feminina, já está dentro dela. Esse “protótipo” de Mulher Selvagem aparece em diferentes momentos, como quando Júlia escreve no seu diário, ainda criança, que deseja fugir de casa e rolar na grama, ou seja, em uma terra fértil (*Ibid.*, p. 28), quando se questiona: “[...] será que sou a única sã dessa casa?” (*Ibid.*, p. 43), ou ainda quando pergunta se ela um dia teria sido realmente uma criança (*Ibid.*, p. 84).

É possível extrapolar essa questão da criança-velha contemplando ainda uma imagem da Deusa Hécate, ou da Deusa Tríplice, que possui três faces, cada qual representando uma fase da lua e da vida da mulher: a infância (crescente), a fase adulta (cheia) e a velhice (minguante). Júlia possui essas três faces dentro de si, não importa o momento da narrativa. Isso pode ser percebido novamente na

linguagem utilizada por Júlia, que amalgama os gêneros narrativo (a jornada de Júlia), lírico (na estrutura) e dramático (como nas “rubricas” espalhadas pelo texto entre parênteses). Victor Hugo, no prefácio do *Cromwell*, aponta que a poesia está ligada à infância da sociedade, a épica, à fase mais adulta, e o teatro representaria a maturidade.

No entanto, é importante notar que, apesar de os pais de Júlia serem personagens repressores, a protagonista aprende a olhar para o masculino com uma visão mais positiva se comparada com a mãe. Em momentos como em “ele caminhava / a dois passos do chão” (*Ibid.*, p. 12), é possível dizer que essa figura masculina chega a ser divinizada, dotada de poderes especiais. Trata-se de um olhar de interesse, um olhar cobiçoso, uma vontade de ter aquilo que o pai tem: liberdade. Liberdade para usar um *short*, para poder sair de casa e namorar quantas mulheres quisesse, para recusar suas responsabilidades, inclusive cuidar da filha. Júlia, num dado momento, sente-se culpada por ter odiado o pai por alguns instantes: “[...] arranquei / do diário / a folha que eu tinha escrito mais cedo, piquei e dei descarga, eu não odeio meu pai, eu o amo, eu o amo!, me bati / na cara / com as palmas bem abertas. // naquela noite // me recusei a dormir na cama de dona Vera” (*Ibid.*, p. 95). Júlia vai, assim, valorizando e se aproximando do pai à medida que se afasta da mãe.

A mãe, Dona Vera, consegue ser uma personagem ainda mais repressora do que o pai. No entanto, é importante compreender que o pai tem capacidade de tomar atitudes pelo bem da filha, e não as toma pelo bem da liberdade dele; a mãe, por outro lado, é impossibilitada de mudar quem é por ser consequência direta de uma sociedade repressora. Dona Vera, segundo os exemplos dados por Clarissa Pinkola Estés, é uma mãe-criança:

Ela pode se sentir tão deslocada sob o aspecto psíquico que se considere não merecedora até do amor do seu bebê. Ela pode ter sido tão torturada pela família e pela cultura que não se consiga imaginar digna de chegar aos pés do arquétipo da ‘mãe radiante’ que acompanha cada nova gestação. Não há como escapar: a mãe precisa receber a atenção materna para dar atenção à sua própria prole (ESTÉS, 2018, p. 207).

A mãe de Júlia também não teve um pai presente. A avó, abandonada pelo pai de Vera, acaba por ser apartada da sociedade patriarcal por não atingir os padrões esperados. Assim, ela culpa, indiretamente, sua filha por esse isolamento. Isso gera um ciclo de violência propagado pelas mães às suas filhas, para que elas também não sejam isoladas. Júlia reconhece que “[...] as surras que eu levava / eram as surras que a minha mão levou / em looping / na minha pele, na pele dos filhos que eu ainda não tenho” (BEI, 2021a, p. 17). São mulheres que esperam uma aprovação da sociedade patriarcal. Isso tudo, no entanto, é apenas uma violência física, embora

haja também uma violência psicológica e social: a mulher não tem direito a fazer certas coisas que os homens podem.

No entanto, Júlia começa a romper com esse ciclo violento logo na infância através da arte. Segundo Estés, a arte “[...] não é só um marco da compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós” (ESTÉS, 2018, p. 28). É um fogo criativo que impulsiona a psique feminina, um repositório para a compreensão de si e para a sua expressão no mundo: “Para algumas mulheres, é o seu diário, onde elas deixam registrada cada pena que passa voando; para outras, é sua arte criadora: elas dançam a natureza selvagem, elas a pintam, elas a transformam num enredo” (Ibid., p. 372). A arte é, assim, um modo de manifestação da Mulher Selvagem.

Júlia, ao longo da narrativa, explora diferentes tipos de artes: primeiro, vem uma certa proximidade com a música, que Júlia imagina tocando de acordo com o que está acontecendo e como ela está se sentindo; depois, vieram as experiências e tentativas de desenhar um irmão que não possuía (ou, talvez, um desejo de ser esse irmão, de poder gozar da liberdade dos homens, de poder se colocar no mundo); por fim, Júlia, por sugestão da diretora da escola, investe no balé, na dança em cima do palco (para a qual ela, teoricamente, não teria talento). No entanto, é com a escrita que Júlia se identifica de fato: primeiro, com a escrita sobre si mesma em seu diário; depois, com a tentativa de escrever uma história.

Mesmo quando a arte não funciona para os padrões sociais, ela funciona para Júlia. Um exemplo marcante é quando ela começa a dançar utilizando uma roupa azul, “[...] vestida de água e não de flor” (BEI, 2021a, p. 136). A água que escorre da dança, da coreografia de Júlia, fertiliza a terra infértil que ela conhecia. Isso se comunica com um determinado momento em que Vera quebra uma máscara de Júlia, o que pode representar uma quebra da *Persona* que Júlia mostrava para o mundo. “Na psicologia arquetípica, a roupa simboliza a presença externa. Ela é a máscara que a pessoa mostra ao mundo. Ela esconde muita coisa” (ESTÉS, 2018, p. 71). Assim, Júlia vai se reinventando, mostrando-se de diferentes formas, ao mesmo tempo em que tenta entender quem ela é de fato. A jornada de Júlia é um romance de formação, no qual a protagonista está constantemente tentando descobrir quem é.

Pensando ainda na questão das roupas, é necessário levar em consideração o trecho que dá título ao livro. Assistindo ao trabalho da máquina de lavar, Júlia entende que “[...] as roupas, elas ganham fibra e elegância / se enlaçam e / se soltam em uma / pequena coreografia / do adeus” (BEI, 2021a, p. 98.) Para Estés (2018, p. 114), “[...] [lavar roupa] trata-se de um símbolo da limpeza e da purificação de toda a imagem da psique”. Esse momento, espécie de batismo, mostra o começo do processo de mudança na vida de Júlia, pois

as roupas são como nós, que nos desgastamos cada vez mais até que nossas idéias e valores ficam frouxos com o passar do tempo. A renovação, a revivificação ocorre na água, na redescoberta daquilo que realmente consideramos verdadeiro, daquilo que realmente consideramos sagrado (*Ibid.*, p. 114).

Esse processo de mudanças se intensifica no segundo capítulo do livro, “Terra”, quando Júlia finalmente sai da casa da mãe. Nesse momento, Júlia encontra uma nova terra e uma verdadeira “Casa”. É possível dizer que, metaforicamente, essa é uma pequena morte da mãe repressora, uma vez que ela se afasta o máximo que pode naquele momento. Clarissa Pinkola Estés chama essas pequenas e grandes mortes nas narrativas de vida de “Descansos”. Isso são marcos que permitem que se entendam os caminhos pelos quais a vida passou. Essa revisão e superação do passado está presente na *Pequena coreografia* desde a epígrafe, na qual consta “[...] el que no anduvo su pasado / no lo cavó / no lo comió / no sabe el misterio que va a venir” (GELMAN, apud BEI, 2021a, não paginado). Porém, esses descansos “precisam ser lembrados, mas ao mesmo tempo precisam ser esquecidos” (ESTÉS, 2018, p. 412). Júlia consegue fazer isso, mas sua mãe, não: “[...] depois que saí de casa, sinto que o novo lugar favorito de minha mãe // é no Passado” (BEI, 2021a, p. 171). Vera foi tão reprimida que falta a ela a capacidade de se libertar, de seguir em frente.

Júlia passa a viver uma espécie de releitura de *O fabuloso destino de Amélie Poulain* quando começa a trabalhar no café de dona Cíntia e passa a conviver com as pessoas que frequentam o espaço, a exemplo de Vegas, “[...] um ex-lutador de boxe que teve que se aposentar depois de uma fratura na costela” (*Ibid.*, p. 158). Ela se muda para um “predinho” que costumava ser a “casa de prazeres” Guadalupe, até que um dos antigos clientes mata uma das dançarinhas e comete suicídio. O espaço só recebe pessoas novamente depois de o prédio ser comprado e transformado em pensão pela viúva Argentina. O que essa história mostra, portanto, é um relato sobre a capacidade masculina de gerar morte e a capacidade feminina de gerar vida: um ciclo.

É importante notar também que as personagens e os espaços estão sempre localizados, de certo modo, em terras estrangeiras: Argentina, Vegas, Guadalupe e até dona Cíntia, cujo filho está no exterior. Isso representa a individualidade das personagens e as diferentes possibilidades apresentadas pelo mundo, representações de realidades completamente diferentes das dela. Sair da casa da mãe lhe permitiu romper com certos padrões, mas também permitiu que ela olhasse para o mundo com outros olhos. Além disso,

Dar o nome a uma força, uma criatura, uma pessoa ou a um objeto tem algumas conotações. Nas culturas em que os nomes são escolhidos com cuidado pelo seu significado mágico ou auspicioso, saber o verdadeiro nome de uma pessoa

representa conhecer a trajetória da vida e os atributos da alma daquela pessoa (ESTÉS, 2018, p. 143).

Nesse momento da vida, Júlia ainda tem contato com o pai, que, aposentado, começou a confeccionar esculturas de argila, tal qual o Deus judaico-cristão, que cria filhos a partir do barro. Ela reconhece, contemplando a alegria do pai de falar da sua arte, que esse homem que havia tirado tantas fotos das suas próprias esculturas, nunca havia tirado foto dela. Sérgio valoriza suas criações pessoais (filhos psíquicos), objetos, mais que à própria filha. Afinal, Júlia continua sendo tangenciada pela família biológica, porém uma nova família começa a se formar, um grupo que confia no potencial de Júlia e que lhe dá apoio. Quando a viúva Argentina se oferece para ouvi-la, Júlia desmorona, pois ninguém nunca havia se preocupado com ela daquela forma: “[...] a viúva pegou meu chá e apoiou na mesa. // deitou / a minha cabeça / no seu colo, meu cabelo crescia / ao seu Toque” (BEI, 2021, p. 183). Argentina também representa o arquétipo da Velha, da Loba, daquela que sabe. Nesse sentido, ela serve como uma guia, orientando Júlia para seu próprio crescimento como mulher, algo que sua mãe não fez.

O grande ponto de virada na vida de Júlia ocorre nesse momento, quando começa a usar seu diário não para falar de si, ou melhor, para olhar para si sob um outro ângulo: ela começa a escrever uma história sobre outra personagem, Ed, um dos nomes mais importantes da narrativa, pois é a abreviação típica de um nome estrangeiro, Edward. De certa forma, Ed representa, portanto, uma parte (por isso aparece abreviado) de uma camada de Júlia que ela ainda não conhecia, mas passa a conhecer. Em alguma medida, ela mergulha dentro de si. Inclusive, quando escreve a primeira parte, ela mergulha na banheira e fica submersa (mais uma vez, a terra fertilizada pela água). É importante perceber, além disso, que essa personagem criada por Júlia, tal qual o “irmão imaginário” que ela desenhou quando criança, é um homem no qual Júlia se contempla. Isso não se trata de uma coincidência. É através de arquétipos “masculinos”, conjurando esse lado da sua psique, que Júlia consegue começar a explorar um novo nível da sua arte.

Na psicologia junguiana, esse elemento foi denominado *animus*: um elemento em parte mortal, em parte instintual, e em parte cultural da psique da mulher que se apresenta nos contos de fadas e na simbologia dos sonhos como seu filho, seu marido, um estranho e/ou amante – possivelmente ameaçador, dependendo das circunstâncias psíquicas do momento. Essa figura psíquica tem valor especial por ser investida de qualidades que a criação tradicionalmente extirpa das mulheres, sendo a agressividade uma das mais comuns (ESTÉS, 2018, p. 78).

Acontece, então, outro ponto de virada, ou, melhor dizendo, mais um “Descanso” no final deste ato: Sérgio, pai de Júlia, morre ao reagir a um assalto.

Esse pode parecer um evento bastante traumizante, mas, na psicologia arquetípica, a morte pode ter uma carga positiva ao representar renovações. O fim de algo é necessariamente o começo de algo novo. Segundo Estés (2018, p. 135), “[...] para a maioria das mulheres, deixar morrer não é contra sua natureza, é contra sua criação”. Em outro trecho, argumenta:

A iniciação de Vasalisa começa quando ela aprende a deixar morrer o que precisa morrer. Isso significa deixar morrer os valores e atitudes de dentro da psique que não mais sustentam. Os que devem ser examinados com especial atenção são aqueles dogmas há muito aceitos que tornam a vida segura demais, que superprotegem, que fazem a mulher andar com passinhos rápidos em vez de com longas passadas (*Ibid.*, p. 100).

Júlia não aceita a morte do pai com a mesma naturalidade que aceitou a separação da mãe no começo do capítulo. Talvez por isso ela tenha tido um breve envolvimento com Maurício, um amigo de seu pai, numa tentativa de preencher o vazio com algo que a fizesse se lembrar da figura paterna. No entanto, Júlia percebe que isso não é necessário à medida que suas necessidades são supridas pelo seu fazer literário, pela sua capacidade de criação. Ela pode não perceber isso de imediato, mas existe uma série de personagens que colaboraram para a sua afirmação de si, pelo seu próprio reconhecimento. Duas personagens são as mais importantes nesse sentido: a primeira é o autor que mora na mesma pensão que Júlia e que aponta que existe nela uma artista; a segunda, ainda mais importante, é outra Velha, outra representação do arquétipo da Mulher Selvagem, que encontra Júlia lendo seus escritos no cemitério e a aplaude: “Isso é muito bonito, menina. Muito bonito” (BEI, 2021a, p. 257).

O final do livro, uma das partes mais emblemáticas da obra, mostra Dona Vera em uma crise após a morte de Sérgio, pois, mesmo então, ela ainda o desejava. Trata-se de uma mulher que não conseguiu despertar dentro de si a Mulher Selvagem, e Júlia, mesmo tendo crescido tanto ao longo da narrativa, nada pode fazer para mudar a situação, já que, como mencionado, a jornada feminina é pessoal. Júlia não é a heroína que vai salvar o dia, consertar os problemas do mundo, mudar a realidade das pessoas ao seu redor: seu processo de amadurecimento representa uma mudança apenas para ela mesma. Desse modo, tudo o que ela pode fazer é permitir que a mãe lhe demonstre algum afeto, ainda que esteja procurando nela a presença de um homem morto.

Considerações finais

A obra de Aline Bei carrega uma estrutura tríplice: Júlia, Terra e Escritora, atos marcados, respectivamente, pela vida, morte e renascimento de uma personagem

primorosamente construída. Uma vez que existe uma relação íntima entre esse “corpo de mulher” que habita a realidade (a própria autora, Aline Bei) e esse “corpo de mulher” que habita o ficcional (a personagem Júlia), existem relações claras entre a obra literária e a realidade prática, e entre a psique feminina e as conjunturas políticas, culturais e sociais. Duas faces da mesma moeda, a jornada de Júlia (representando, de maneira metonímica, a jornada feminina) é pautada, por um lado, por fenômenos socioculturais externos a ela, e por outro, por fenômenos que ocorrem no interior da personagem. Isso permite ao leitor contemplar as crises e os dilemas da psique feminina. Júlia é uma personagem forte que desperta em si o arquétipo da Mulher Selvagem na medida em que permite explorar seu processo criativo até se tornar uma artista. O pensamento de Estés, encontrado na sua obra e no seu modo de trabalhar, está alinhado ao pensamento de Bei, localizado especialmente na sua entrevista, no que diz respeito ao modo de se entender a literatura: em uma via de mão dupla, ao mesmo tempo em que a realidade permeia e penetra a arte, há uma capacidade da arte, à medida em que expõe e explora arquétipos da mente humana, também tocar e modificar, de maneira catártica, aqueles que a contemplam. Assim, Pequena coreografia do adeus trata-se de uma obra riquíssima no que tange aos aspectos relativos à autoria e à psique feminina, uma vez que representa, de maneira ao mesmo tempo tão particular e tão universal, a jornada de amadurecimento da mulher.

DALAVA, L. A.; PIRES, A. D. A small choreography of the wild woman: female experience in *Pequena coreografia do adeus*, by Aline Bei. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 125-141, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** This article tries to interpret the novel *Pequena coreografia do Adeus* (2021), by Aline Bei, in the light of psychoanalysis, considering, for that purpose, the theories related to the female psyche elaborated in *Women who run with the wolves*, in which the author, Clarissa Pinkola Estés, influenced by the works of C. G. Jung, explores the myths and stories of the “Wild Woman” archetype. Although this is just one interpretation among the possible ones, Estés’ work proves to be an interesting reading guide, as it not only contributes to the understanding of relevant aspects of Aline Bei’s book – once *Pequena coreografia do Adeus* revisits, with its very particular style, several recurrent elements in literature –, but offers as well a psychoanalytic look at the understanding of female authorship.

■ **KEYWORDS:** Contemporary Brazilian Literature. Aline Bei. Female authorship. Psychoanalytic theory and criticism. Archetypes.

REFERÊNCIAS

- BEI, A. **Pequena coreografia do adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.
- BEI, A. **Aline Bei: entrevista com a autora de *O peso do pássaro morto e a Pequena coreografia do adeus***. Entrevista concedida a Ana Paula Vilela. 29 de set. 2021b. Disponível em: <https://youtu.be/sfeA7NJsxl0>. Acesso em: 22 fev. 2022
- CEIA, C. CRÍTICA ARQUETÍPICA. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-arquetipica>. 30 dez. 2009. Acesso em: 24 fev. 2022.
- DALCASTAGNÈ, R. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda – revista de literatura brasileira**, Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135, 2007.
- DALCASTAGNÈ, R. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@I: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v. 2, p. 13-18, 2012.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- FIGUEIREDO, E. **Literatura brasileira de autoria feminina**: da escrita à edição. Disponível em: <https://youtu.be/L-wyHmHUR5U>, 9 jun. 2021. Acesso em: 27 jan. 2022
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RESENDE, B. A literatura brasileira num mundo de fluxos. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, p. 103-112, jul./dez. 2010.
- SOUZA, A. O. Crítica psicanalítica. In: BONNICI, T; ZOLIN, L, O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2009.
- TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.
- ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L, O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2009.



CAMINHOS EM CURSO DA POESIA BRASILEIRA ESCRITA POR MULHERES: AS PLAQUETES DA *NOSOTROS*

Ana RÜSCHE*
Pilar Lago e LOUSA**

- **RESUMO:** O artigo analisa publicações da *nosotros*, *editorial*¹ – editora independente preocupada em dar visibilidade à produção de mulheres argentinas e brasileiras. Em plaquetes lançadas, em sua maioria, de forma bilíngue (espanhol-português), a editora retrata o trabalho, em curso, de poetas com diversidade temática e estética. O texto pretende discutir: i) processos de apagamento e inclusão de mulheres em meios institucionais e antologias poéticas na poesia brasileira; ii) a dificuldade de uma poeta madura continuar publicando ainda hoje; iii) o mercado independente como o espaço que resta possível para articular resistências e novas poéticas; iv) os temas do deslocamento físico e a busca por novas estradas para se encontrar caminhos. Na metodologia, apontam-se estatísticas sobre antologias poéticas do início do século XXI para se medir a exclusão de mulheres, além do uso de chaves teóricas dos estudos de gênero e da crítica feminista para análise dos poemas. Conclui-se que a tarefa editorial da *nosotros* e este próprio texto são gestos para se garantir a memória de poetas mulheres, retratar seus trabalhos em curso, para afirmar que existem e para poderem persistir no porvir.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia contemporânea. Mulheres. Mercado editorial. *nosotros*, *editorial*. Crítica literária feminista.

Introdução

Em *Literatura brasileira contemporânea* (2012), Regina Dalcastagné trata do aspecto restrito da literatura contemporânea no Brasil, cujo legado é o silenciamento

* Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Departamento de Letras Modernas. São Paulo, SP, Brasil – ana.rusche@usp.br. Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Pesquisadora de Pós-Doutorado na FFLCH. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

** Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária. Campinas, SP, Brasil – pilarbu@gmail.com.

¹ No corpo do texto, escolheu-se a grafia italicizada do nome da editora, *nosotros*, *editorial*; assim, a caixa baixa e a vírgula não interferem na leitura.

de minorias sociais, no que tange especialmente à escrita e publicação de romances por grandes editoras. Se levarmos para o contexto da poesia, esses números não ficarão aquém dos perfis excludentes evidenciados. Os impasses promovidos pelas lacunas verificadas nesses processos de apagamento, e a necessidade de dizer dos grupos minoritários, têm pautado as práticas de representação na contemporaneidade. Assim, esses atores “[...] procuram por novas formas de mobilização social, cultural e política. Isto implica a apropriação e politização de espaços que propiciem deslocar formas de conhecimento, re-significar práticas culturais e sociais e redefinir o político e o econômico” (BEZERRA, 2007, p. 38).

Na última década, em espaços institucionais, vemos surgir um maior interesse pela construção de personagens que tenham vozes dissidentes e escapam de clichês e estereótipos reducionistas – muitas vezes, em obras criadas por mulheres, pessoas negras, da comunidade LGBTQIA+ e periféricas, além de outras minorias. Dois exemplos recentes seriam a devida valorização por prêmios literários às obras de Conceição Evaristo e Ana Paula Maia, escritoras negras. A primeira, vencedora do Prêmio Jabuti (2015), homenageada pela mesma premiação (2019) e celebrada pela Bienal do Livro de Contagem (embora tenha começado a publicar em 1990 e lhe tenham negado a cadeira de Castro Alves na Academia Brasileira de Letras em 2018). A segunda, vencedora do Prêmio São Paulo de Literatura (2018), por seu *Assim na terra como embaixo da terra*, também dona de uma extensa trajetória como romancista desde 2003. Ainda é digno de nota o resultado do prêmio Jabuti (2022) – que teve muitas mulheres finalistas na categoria “romance literário” –, em que a poeta Luiza Romão, com seu *Também guardamos pedras aqui*, obteve o prêmio de “livro do ano”. O otimismo dessas boas notícias apenas poderá ser confirmado em décadas futuras.

Essas movimentações podem ser vistas, de forma mais intensa, no mercado editorial denominado “independente”. Esse segmento comportaria editoras e microeditoras, as quais, além de publicarem livros em formatos tradicionais, apresentam outros veículos para a literatura: edições artesanais, com tiragens menores, que vão do elaborado livro de artista (vendido em cópias assinadas), ao fanzine (xerocado e distribuído de mão em mão). Esse panorama, visto no Brasil, dialoga com o da cidade do Porto do século XXI, apontada por Quintela e Borges quando se assistiu a um ressurgimento de “outros objetos editoriais autopublicados (*selfpublishing*)”, que, de maneira individual e coletiva, com “[...] crescente frequência, recorrem a velhos saberes oficiais ligados às técnicas de tipografia, impressão e encadernação” (QUINTEL A; BORGES, 2015, p. 11).

A proposição de apresentar formatos editoriais além-livro também permite refletir sobre formas literárias experimentais e menos valorizadas por instituições. Empreitadas que, economicamente, se estruturam de maneira mais modesta permitem ainda estarem no comando editorial pessoas que, raramente, determinaram catálogos de grandes casas nas últimas décadas: mulheres, pessoas negras, da

comunidade LBGTQIA+ e outras minorias. Assim, é no terreno independente que vozes outrora silenciadas encontram seus espaços para elaboração. A poesia produzida por mulheres, embora tenha conquistado um espaço institucional recente mais sólido, com o reconhecimento das obras de Ana Martins Marques, Angélica Freitas e Marília Garcia (nenhuma das três passou dos 50 anos ainda), continua sendo uma produção que necessita ser revisitada e estudada, sendo comum que poetas mulheres – a exemplo de Marília Garcia, que também é tradutora de muitas obras e participa do time editorial da coleção Círculo de Poemas (editoras Luna Parque e Fósforo), terminem ainda por editar e traduzir, em uma jornada dupla para assegurar que essa produção tenha memória e continuidade.

Assim, é parte desse processo de escuta, resistência e celebração escavar ancestralidades e genealogias que procurem dar conta da diversidade e multiplicidade de vozes e experiências literárias. Em contexto galego, María Reimondez (2014) postula a existência de uma *ginealogia*², ancestralidade feminina na literatura que subverte os paradigmas patriarcais de apagamento das mulheres. A *ginealogia* prevê um desafio epistemológico em relação à autoria, evidenciando mulheres que são, de fato, sujeitos discursivos (em detrimento do lugar de objetos em que foram violentamente postas) e rasurando a tradição androcêntrica. A ideia transgressora da existência de uma matrilinearidade nos lança a um processo de reabertura dos arquivos, uma re-visão do passado. E mais: a necessidade de analisar as obras literárias escritas por mulheres não numa tentativa de encaixá-las em modelos masculinos, e sim, respeitar e (re)construir metodologias, novas ferramentas de análise, a fim de valorizar as produções femininas.

Qual seria essa *ginealogia* se pensássemos no contexto da poesia brasileira? É possível nomearmos nossas grandes matriarcas vivas, que tenham mais de 50 anos, publicadas em casas editoriais de porte, que estejam em plena produção, e que sejam celebradas?

A maturidade para uma poeta: quando será possível?

Mulheres poetas há muitas. Talvez, o que não permaneça sejam suas palavras e seu lugar no mundo, enquanto estão produzindo. Estrear, para uma poeta, não parece ser tão complicado: casas editoriais modestas oferecem chance às poetas jovens – há editais, concursos. O desafio maior parece ser persistir na escrita após

² *Ginealogia* é um conceito criado por María Reimóndez que vai afirmar a existência, ao invés de uma genealogia tradicional, de ancestralidades femininas que não se vinculam aos discursos e práticas canônicos. Declinadas no feminino, as *ginealogias* possuem outros valores estéticos e éticos não-hegemônicos (pensando a hegemonia ao longo da história, notadamente, como masculina e branca nos campos dos saberes, inclusive o literário). Uma descendência feminina de autoras que rechaçam o lugar imposto de objetos e se afirmam enquanto sujeitos discursivos.

o primeiro livro, conseguir ganhar corpo, formar uma obra respeitada, chegar à maturidade reconhecida, com dignidade.

Revisitando a poesia brasileira de almanaque, se Pagu, Cecília Meireles e Cora Coralina conseguiram figurar nessa linha *genealógica* na maturidade, não o foram sem se chamar de vanguarda, terem obras simplificadas por certo “senso comum”. Pagu, tendo composto obra de vanguarda, foi silenciada no papel de “amante” de Oswald. A poliglota e internacionalista Cecília Meireles, profícua e premiada em diversos países, foi resumida a “regionalista” por conta de *Romanceiro da Inconfidência* – nada mais irônico. A produção de Cora Coralina simboliza o famoso epíteto “escrita feminina”, resumindo toda sua poesia a temas “domésticos”. Nada disso faz jus à obra ou à história dessas mulheres brancas.

As últimas décadas do século XX talvez tenham sido, paradoxalmente, mais cruéis. Se as mulheres experimentaram mais liberdades civis ao redor do mundo, a mistura do caldo de anos de ditadura e crise econômica brasileira brindaram-nos com goles amargos. Assistimos ao suicídio de Ana Cristina César, cuja perda traumática é pranteada em tantas páginas ainda hoje, unindo-se à macabra tradição que, na faixa etária entre os 30 e 46 anos, ceifou Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Anne Sexton, Florbela Espanca e Sylvia Plath. Após o golpe militar, Hilda Hilst enfurna-se, em 1966, em retiro em sua Casa do Sol, quando completa 36 anos, recebendo e escrevendo a quem lhe agradava – a postura fomentou mais elucubrações sobre um suposto alcoolismo do que sobre a sua profunda poesia. Orides Fontela, após ter sofrido muita penúria, nos últimos instantes de vida, aos 58 anos, quase foi considerada “indigente” – experiências de devastação emocional, vilipêndio da memória e apagamento da obra ainda em vida.

Poetas negras, como Beatriz Nascimento, Gilka Machado, Esmeralda Ribeiro e Miriam Alves, para citar alguns nomes, só foram resgatadas e começaram a ser estudadas recentemente, tendo sofrido um apagamento significativo, considerando que as suas obras adentrem os pilares do século passado – reforçando o papel das editoras independentes: a poesia completa de Gilka Machado, por exemplo, foi organizada por Jamyle Rkain, em 2017, pelo Selo Demônio Negro.

Rüsche (2015), mediante um levantamento das antologias de poesia publicadas no início dos anos 2000, ilustra o desafio experimentado. Em *Esses poetas – uma antologia dos anos 90* (2001), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, dos 22 poetas selecionados, há quatro mulheres: Claudia Roquette-Pinto, Josely Vianna Baptista, Lu Menezes e Vivien Kogut – numa proporção de cinco homens para uma mulher. Em *Na virada do século – poesia de invenção no Brasil* (2002), organizada por Claudio Daniel e Frederico Barbosa, mostram-se 46 poetas, sendo cinco as mulheres: Ângela Campos, Claudia Roquette-Pinto, Josely Vianna Baptista, Jussara Salazar e Micheliny Verunschik – numa proporção de oito homens por mulher. Em *Literatura brasileira hoje* (2004), organizada por Manuel da Costa Pinto, de 30 poetas, só são mencionadas duas: Adélia Prado e Claudia Roquette-Pinto –

proporção de catorze homens para cada mulher. Por fim, na *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* (2006), organizada também por Manuel da Costa Pinto, de 70 poetas, são só sete mulheres: Adélia Prado, Claudia Roquette-Pinto, Dora Ferreira da Silva, Dora Ribeiro, Jussara Salazar, Josely Vianna Baptista e Micheliny Verunschik – proporção de dez homens por mulher. Nas antologias mencionadas, não consta nenhuma mulher negra ou transgênero.

Mais do que se encontrar responsáveis – os organizadores provavelmente hoje atentam à necessidade de maior inclusão e, por isso, agem em prol de um país mais democrático, com destaque à antologista e pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda – mostra-se uma dinâmica clara de silenciamento da poesia produzida por mulheres. Eis um agravante: os dados são de publicações que não completaram 20 anos. É preciso ter a paciência da obstinação persistente dos versos de Luíza Mendes Fúria: “Fazer versos / como quem esculpe conchas / um desafio interminável / ininterrupto” (FÚRIA, 1998, p. 5). Se hoje o cenário parece animador, isso se deve à obstinação assumida, muitas vezes, por editoras independentes, como a *nosotros*.

Nosotros, editorial: retratos de trabalhos poéticos em curso

“Onde há um desejo, há um caminho”, recita o velho adágio em inglês. Caminhos parecem ser, literalmente, a saída para muitas mulheres poetas, na segunda década do século XXI, na busca de reconhecimento por suas obras: pegar a estrada, participar de festivais em diferentes cidades, estados e países, entrar em contato com poetas além das próprias fronteiras, incluindo o idioma. Formar uma rede de escuta e solidariedade. Se a *internet* diminui muros, é por meio da amizade fomentada pela leitura recíproca, discussão em redes sociais e organização comunitária que poetas mulheres difundem e celebram a própria poesia.

Nessa busca por espaços, o mercado de publicações independentes parece apresentar valores e práticas, a princípio, díspares se comparados às grandes casas editoriais – embora não haja institucionalização e menor perenidade das iniciativas, é um espaço seguro à elaboração dessas poéticas de mulheres. Ao estudar o mercado livreiro independente na Argentina e Brasil, José de Souza Muniz Jr. aponta, em linhas gerais, a contradição do termo “independente” e as dinâmicas de inclusão e exclusão da produção:

A produção cultural independente será concebida como aquela que está fora – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas (MUNIZ JR., 2016, p. 16).

Certamente, a produção poética de mulheres encaixa-se na que sofre exclusão institucional – mais que uma “escolha em ser independente”, obras de poesia escritas por mulheres terminam por ser passíveis de publicação nesse âmbito alternativo. Poucas ainda são as mulheres brasileiras em lugar de comando em decisões editoriais, órgãos de fomento e premiações ou publicadas por grandes selos. Quando há, são mulheres brancas.

A editora independente *nosotros, editorial* (São Paulo, Brasil) desponta, nesse cenário, com uma proposta robusta, catálogo bilíngue, almejando espaços de diálogo, bastante consciente das lógicas de exclusão de mulheres: a maioria das publicações é feita em espanhol e português, desde saída uma proposta de intercâmbio entre poetas, ilustradoras e tradutoras sul-americanas – por mais que a poesia seja o enfoque, o trabalho de tradução e projeto gráfico também merece crédito nas publicações. A opção por pensar esse diálogo com a língua espanhola traz no projeto editorial uma necessidade de inscrever a literatura brasileira no contexto latino-americano, em uma perspectiva de hibridismo cultural e plurilinguismo (FRIEDMAN, 2017; ANZALDÚA, 2019) tão pouco visibilizado em nosso país. Com o catálogo de 14 obras, sendo três livros e 11 plaquetes, a editora apresenta-se como um registro do trabalho em curso de poetas mulheres. Em atividade de 2017 ao final de 2022, foi uma editora-incubadora de poetas, dando guarida a processos criativos com menos possibilidades editoriais em outras casas publicadoras.

A obra inaugural do catálogo da *nosostros* reflete o espírito dos tempos, de coordenação em rede e diálogo entre poetas: a antologia *Golpe*, que reúne poemas contra o *impeachment* de Dilma Rousseff. O lançamento *on-line*, em redes sociais, aconteceu em junho de 2017. Depois impresso, consolidando uma obra poética ilustrada, da qual participam 137 artistas, sendo 63 mulheres (incluindo duas mulheres transgênero) e apresentando diversidade racial e geográfica, embora muitos nomes ainda venham do eixo Rio-São Paulo. São dignas de nota a homenagem à recém-falecida escritora Elvira Vigna e a orelha escrita pela própria Dilma Rousseff – gestos que marcam a intenção da editora em conceder espaços de fala e memória às mulheres.

O veículo de publicação preferencial da *nosostros* foi a plaquete, que é um formato que está para o livro assim como a fanzine está para a revista: uma publicação em papel especial, mas com poucas páginas, por volta de dez poemas, com prefácio ou posfácio – uma maneira de apresentar um retrato de uma produção em curso, o *work in progress* de cada poeta, de forma a mostrar que, depois da estreia, há muita vida a ser celebrada em torno da poesia. Neste estudo, focaremos nas plaquetes, em especial: *3.255 km*, de Helena Zelic e Mariana Lazzari; *As curvas negras da terra*, de Francesca Cricelli; *de lá / daqui e permanece*, de Lubi Prates; e *Marco Zero*, de Carla Kinzo.

A curadoria de Carla Kinzo, Lubi Prates e Priscilla Campos priorizou poetas que haviam já publicado, e, portanto, que tinham experiência, e cuja obra se mostrasse

diversa. Com dicções e origens distintas – as escritoras Jimena Arnolfi e Nurit Kasztelan são argentinas –, poéticas nada uniformes. A venda das plaquetes é feita diretamente no *site*, em lançamentos, eventos ou feiras especializadas (reunindo editoras independentes), como a “Desvairada”, feira paulistana especializada em poesia, a “Feira da 4”, capitaneada pela Quelônio Editora, além da “Feira de pequenas editoras”, na Casa das Rosas, Espaço Haroldo de Campos de Poesia.

Numa discussão sobre a temática racial, um segundo título da *nosotros*, *editorial* que merece destaque é a obra *um corpo negro* (2018), de Lubi Prates que, além de poeta, é psicóloga e tradutora – tendo recentemente traduzido a obra completa da estadunidense Maya Angelou (Astral Cultural, 2020) –, além de organizadora de *Estamos aqui – antologia de jovens poetas negros* (Cult, 2022). *Um corpo negro* foi extremamente bem-sucedido em termos de institucionalização: finalista do 61º Prêmio Jabuti e do 4º Prêmio Rio de Literatura; contemplado pelo incentivo do ProAC, programa da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo; vencedor do Prêmio Jonathas Salathiel de Psicologia e Relações Raciais. A *nosotros*, *editorial* despontou, logo de início, como uma celebração da poesia de poetas vivas, atuantes, experientes e diversas. Um convite para que permaneçam com seus trabalhos em curso, nesse caudaloso e confuso rio de barrancos e redemoinhos que é a poesia contemporânea brasileira.

Mulheres em deslocamento: a estrada como tema poético, uma busca por pertencimentos

Segundo Elizabeth Grosz, corpo e cidade estabelecem complexas relações de influência, que alteram estruturas de poder e as relações, sendo a cidade uma “[...] força activa na constituição de corpos e deixa sempre as suas marcas na corporalidade do sujeito” (GROSZ, 2011, p. 98). Os espaços percorridos e interditados, os caminhos realizados, as interrupções e bloqueios, os passos e rastros, as transformações tecnológicas produzem inscrições específicas das pessoas nos mapas urbanos. Sem se aprofundar em questões de raça e classe, Grosz procura despir a corporalidade de sua especificidade sexual para operar uma “viragem desconstrutiva”, em que “[...] os termos subordinados destas oposições [...]” assumissem “[...] a sua legítima posição no âmago dos dominantes” (Ibid., p. 90). Entretanto, parece-nos extremamente importante pensar em percursos e cartografias que se vinculem às questões de gênero, para pensar não apenas os espaços e deslocamentos realizados pelas mulheres, mas também o lugar em que se inscrevem na sociedade. Não como maneira de reduzir ou encaixar a poesia delas em estereótipos, e sim, de compreender outras perspectivas discursivas e olhares acerca da temática.

Compreendemos que as experiências e memórias das mulheres estiveram, durante muito tempo, relegadas ao claustro, à prisão no ambiente privado e ao

silêncio, seja pela redução ao papel doméstico e o cuidado das casas, seja pela exploração de seus corpos e trabalhos quando escravizadas. É natural que, ao ganharem mobilidade, passem a tensionar outras questões e aspectos de suas relações com o mundo e com o outro. Doreen Massey evidencia a conexão profunda entre gênero e espaço, que se influenciam de maneiras diversas e complexas e cujas construções se implicam, pois a geografia, enquanto matéria em suas múltiplas camadas, tem influenciado a formação dos gêneros e a relação entre eles, uma vez que também incide de maneira significativa sobre a questão cultural das sociedades (MASSEY, 1994, p. 177).

A busca por um lugar no mundo, por pertencimento, e a própria exclusão colocam as mulheres em trânsito. Entretanto, o grupo que conhecemos como “mulher” não é heterogêneo; elas têm demandas distintas, experimentam múltiplas formas de articulação das relações sociais e identitárias e têm vozes diferentes, o que torna o espaço mutante. Para Sandra Almeida, compreender as mobilitades contemporâneas “[...] como produtos estéticos, imagéticos e simbólicos, vislumbrados sob o enfoque de estratificações identitárias múltiplas, descentradas e provisórias e de seus constituintes, como as relações de gênero, classe e etnicidade” é imprescindível para compreender “a literatura contemporânea hoje” (ALMEIDA, 2015, p. 22).

O deslocamento feminino pelas cidades, ferrovias, países e mesmo pelo mar é recorrente nas plaquetes publicadas pela *nosotros, editorial*. Ao menos quatro das obras objetos deste estudo são abertas por poemas que falam de caminho, estrada, percurso; são elas: “É uma longa estrada repatriar a alma”, de *As curvas negras da terra* (CRICELLI, 2019); “hasta aquí, hasta llegar a mí”, de *Permanece* (PRATES, 2019); e os poemas sem título que abrem *Marco Zero* (KINZO, 2019) e *De lá / daqui* (PRATES, 2018). Não apenas pela necessidade de fazer a sua literatura circular pelos espaços de reconhecimento, como vimos anteriormente, mas também para evidenciar as formas como elas se colocam, se relacionam e veem as sociedades em que estão inseridas. É como se todas as autoras convidassem o leitor para caminhar ao lado, perceber as barreiras, os trajetos, as dificuldades e os desejos de emular os discursos. Um convite para um mergulho poético.

O que se percebe também, no recorte deste estudo, é que a cartografia afetiva está intimamente ligada à noção de “memória”. Fiar as experiências, coser as tramas para garantir a permanência dos relatos, as visões de mundo. Mulheres que se percebem fraturadas, mas, ao mesmo tempo, são guardiãs dos fatos. Segundo Susan Friedman, “[...] a identidade é construída relationalmente por meio da diferença do outro [...]” e “[...] as geografias das identidades se movem entre os limites da diferença e as fronteiras da liminaridade” (FRIEDMAN, 2017, p. 525). É pelo reconhecimento e pelo distanciamento que podemos nos identificar ou não, mas, para que haja mobilidade, é preciso haver um espaço para existir.

Natália Borges Poesso aponta para a necessidade de pautar uma geografia lésbica, que, sobretudo, diga “[...] respeito às possibilidades de encontrar, ressignificar e criar espaços onde o trânsito das lésbicas e/ou mulheres queer seja possível [...]” e que forneçam uma “[...] crítica importante das interseções do patriarcado, dos sexos, da homofobia e do heterossexismo” (POLESSO, 2018, p. 20). Esses mapas podem tratar de topografias, lugares reais ou de concepções poéticas e imaginárias, que dão pistas dos caminhos a serem seguidos. O projeto estético de Helena Zelic e Mariana Lazzari procura dimensionar o percurso de uma outra forma. São 3.255 km que as separam fisicamente, entre São Paulo (Brasil) e Santiago (Chile), e a obra recolhe cartas, excertos, pensamentos, como um caderno, um diário em que somos apresentados aos rastros do amor compartilhado entre mulheres. Como leitores, nos tornamos cúmplices dessa forma de existir, postulada por Poesso, e de resistir apesar do tempo. O caderno funciona como registro da memória, uma permanência que não deixa esquecer os fatos vividos.

Narrar a experiência é uni-la “[...] ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado [e a] linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável” (SARLO, 2007 p. 24). Em *3.255 km*, o medo do esquecimento pauta a poética dos versos, como verificamos no poema homônimo:

quando tudo o que pudermos
ao invés das leituras em voz alta
e das ideias ditas
nos mesmos milissegundos
for a tradução bilíngue
o descompasso de fusos horários
e o medo assustador

de nos tornarmos outras pessoas
de códigos indecifráveis
como os olhos das estátuas
(ZELIC; LAZZARI, 2019, p. 10)

A plaquete, escrita a quatro mãos, é uma das poucas que não é bilíngue; as autoras estão em pontos distintos da América Latina, já se encontram marcando sua dicção pela experiência de culturas e sociedades diferentes, numa tradução que descompassa fusos horários e presenças. As formas de traduzir o amor são a necessidade de não apagar da lembrança, aqui evidenciada pelo “medo assustador” e a impossibilidade de dizer e ser compreendido, que emerge do verso “de códigos indecifráveis”. As autoras vinculam seus corpos à cena do passado pelo desejo do reencontro, ameaçado novamente pelo medo de terem se tornado outras pessoas,

estranas, alheias ao desejo. O amor exige expressão e espaço para continuar existindo.

Em *Marco zero*, Carla Kinzo repensa São Paulo, metrópole costurada por linhas férreas de metrô e trem, por relações esgarçadas pelas grandes distâncias, e a cidade-máquina que não pode parar. A engenhosidade da palavra poética que grava a experiência:

as medições de distância nas placas toponímicas
desde 1834 nessa cidade partem de um prisma
hexagonal talhado em mármore
centro geográfico da metrópole impossível
de ordenar, de muitos centros
o gesto na pedra, marco zero
inscreve o sentido da topografia
por onde rios subterrâneos
teimam
em correr no sentido
contrário do progresso
(KINZO, 2018, p. 4)

O poema que abre a plaquete de Kinzo simboliza o marco zero da cidade de São Paulo, localizado na Praça da Sé, como pedra fundante da poesia. Diferente do monumento estático, a autora ressignifica a palavra poética ao lapidá-la e transformar o corpo da cidade em corpo-poema que revela a impossibilidade e a desordem. A multiplicidade de existências, evidenciada pelos “muitos centros”, desloca os caminhos a serem seguidos e os discursos. Se existem muitos discursos, a partir de qual é feita a enunciação? O “gesto na pedra”, a entabulação da norma e do inorgânico, não pode dar conta dos múltiplos percursos, pois coloca em disputa a noção de centro/margem. E disputa o “sentido”, palavra que ganha dupla interpretação: pode atrelar-se à ideia de orientação e rumo ou à de sensação, experiência, significado e, por isso, transborda, como os rios contrários à noção habitual de “progresso”. Por meio da poesia, Carla Kinzo evidencia que o “[...] espaço é uma dimensão implícita que molda nossas cosmologias estruturantes” (MASSEY, 2015, p. 15), evidenciando sua dimensão política.

Ao longo dos poemas, percebemos a ocupação da cidade como uma necessidade de preenchimento das lacunas; a leitura de cartas que buscam um interlocutor e a angústia de não saber para onde ir; a observação da solidão das pessoas, mesmo em meio à multidão, como denúncia dos distanciamentos; e, principalmente, a necessidade de construção de mapas imaginários que recolham histórias sobre a necessidade de contato com o outro.

No início do poema da página 22, um alerta: “[...] a distância entre duas pessoas pode ser medida” de muitas formas, como “metros, centímetros”, “[...] pode ser atravessada por uma ponte / e pode ter o nome de um mar”, mas todas essas medições são insuficientes:

pode ainda não caber nas horas
em que nos curvamos sobre selos, carimbos
de cartas que não sabem dizer
dos territórios que percorreram
fronteiras, meridianos
linhas sobre mapas (KINZO, 2018, p. 22).

A palavra procura dar conta, mas a experiência vivida escapa das medições tradicionais; é matéria orgânica, produto das transformações operadas. Os percursos realizados são representados pelos “territórios”, “fronteiras”, “meridianos”, “linhas sobre mapas”, que se convertem em palavra, visto que caminhar é a forma encontrada pelo pedestre para promover a sua enunciação, segundo Michel de Certeau (2014). O poema cria uma expectativa para o encontro, um jeito de conciliar a existência na cidade que contrasta desejo e impossibilidade.

E esse desejo de contato permeia a maior parte das plaquetes que analisamos neste estudo. Em *As curvas negras da terra*, Francesca Cricelli evidencia o caminhar atrelado ao despertamento, à necessidade de costurar as pontas da vida. No excerto de “É uma longa estrada repatriar a alma”, percurso e poesia se entrelaçam:

Há que se fazer o silêncio
Para ouvir os dedos
Sobre o velho piano da ferrovia
É uma longa estrada repatriar a alma
A rota é na medula
Descida íngreme
Ou subida sem estanque
(CRICELLI, 2019, p. 4)

O caminho doloroso de repatriamento da alma, evidenciado pelas expressões “descida íngreme” e “subida estanque”, demonstra o empenho e esforço de conciliação da identidade em trânsito para fazer o percurso de retorno, de buscar novamente o lugar de origem. A metáfora da estação de trem, onde partidas e chegadas denotam o ritmo da busca por pertencimento, faz a ferrovia se confundir com o corpo da poeta. E não é qualquer corpo, mas uma parte profunda, a medula, que preenche todas as cavidades ósseas e possui alto poder de transformação. A rota

não é exatamente na relação com o mundo exterior, mas sim, um processo interno de reencontro para que outras conexões possam ser reestabelecidas.

No poema, Francesca Cricelli não se furtá à necessidade de percorrer a estrada, embora evidencie sua condição de sujeito errante, imigrante, fronteiriça, em que o limite das existências transborda e evidencia que “[...] caminhar é ter falta de lugar. É processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 2014, p. 170). E essa é a tonalidade de sua obra: despertecida das suas origens, num entre-lugar, busca de alguma forma conectar-se por onde passa, num deslocamento constante, que, muitas vezes, gera náusea e quase podemos sentir, enquanto leitores, suas angústias, como no excerto do poema-título da plaquete:

Tememos a falta do que habitaria o porvir
e então traduzes o que quase sei numa língua desconhecida
(CRICELLI, 2019, p. 34)

A poesia faz preencher esses lugares deixados para trás, as lacunas, desvelando sombras que tensionam presente e futuro através do medo ao clivar a ausência no agora, por meio do uso da palavra “falta”, de algo que nem aconteceu, frustrando a possibilidade da “eu lírica” em realizar os desejos de encontro. A impossibilidade de comunicação, deslocamento, se revela na precipitação que, novamente, não se concretiza pela contradição entre quase saber, mas não ser possível decodificar. A inscrição geográfica movente revela estruturas e relações difíceis de acessar: a língua, a cultura, o outro, constantemente disputados.

Para Susan Friedman, a contemporaneidade fez que o feminismo e sua teoria crítica se voltassem à intersecção à geopolítica das identidades, a fim de compreender a multiplicidade das experiências das mulheres. Assim, as novas cartografias revelam identidades que existem numa espécie de emaranhado, como posicionalidade cambiante, promovendo “encontros dinâmicos”, “zonas de contato” e muitas fronteiras, enfatizando “[...] falta de uma terra firme, a incessante mudança da fluidez, a errância nômade da diáspora transnacional, os sincretismos interativos ‘da etnopaisagem global’, ou o incomensurável circuito do ciberespaço” (FRIEDMAN, 2017, p. 524). Encontramos nessas novas cartografias a possibilidade de compreensão de mulheres como sujeitos fronteiriços, mestiços, imigrantes e diaspóricos ao interseccionalizar questões de “gênero” e de “raça”.

A obra de Lubi Prates, tanto em *de lá / daqui* quanto em *permanece*, opera percursos e narrativas poéticas em que a ancestralidade negra é resgatada:

para este país
eu trouxe

a cor da minha pele
meu cabelo crespo
meu idioma materno
minhas comidas preferidas
na memória da minha língua

para este país eu trouxe

meus orixás
sobre a minha cabeça
toda a minha árvore genealógica
antepassados e raízes

para este país
eu trouxe todas essas coisas
& mais
: ninguém notou,
mas minha bagagem pesa tanto
(PRATES, 2018, p. 3)

Nesses versos de “para este país”, da plaquete *de lá / daqui*, a poeta nos convida a um deslocamento dos olhares, de transformação dos discursos, a fim de abraçar e acolher mulheres pretas em diáspora. O deslocamento geográfico que as faz transitar de um país a outro constrói um mapa afetivo que passa pelo corpo e possui uma dicção que problematiza os discursos hegemônicos. As violências contra seus corpos e o despertimento evidenciam que a língua desconhecida sobrepõe uma nova camada de opressão que marca as subjetividades: o racismo. Glória Anzaldúa evidencia que a consciência mestiça pressupõe uma colisão cultural, um multilinguíssimo que abarca aos saberes trazidos os desenvolvidos no novo território (ANZALDÚA, 2019, p. 324).

As movimentações das mulheres negras brasileiras procuram incluir e compreender os conhecimentos oriundos da ancestralidade africana, com as reminiscências evidenciadas no presente. Segundo Leda Martins, as escritoras negras ressignificam a representação do *feminino corpo da negrura* ao exaltarem as suas características de desconstruir os padrões impostos: “[...] pelas vias da reversibilidade, disruptão, confrontação e autocelebração, esculpem, como contraponto às representações tradicionais, engenhosas construções poéticas que ressemantizam a personagem negra na linguagem poética” (MARTINS, 1996, p. 113).

No poema, isso se dá pelos versos da segunda estrofe do excerto: a cor da pele, o cabelo crespo, a cultura representada pelas comidas preferidas, a língua materna que celebra as origens, e, na quarta estrofe, pela ancestralidade atada à memória dos antepassados e tradições que não a branca eurocêntrica. A violência se dá pela ausência de empatia, evidenciada pelos últimos versos: “ninguém notou, / mas minha bagagem pesa tanto”. A invisibilidade da mulher preta a coloca em complexo espaço existencial. Se a sociedade as quer subalternas, a autora ressignifica esse lugar e as torna sujeitos que carregam a importância de seus discursos, movendo-as para fora das instituições cristalizadas, que as relegam a lugar de objeto, como propõe Anzaldúa (2019). A coletividade de mulheres negras é resgatada e exaltada.

Na plaquete *permanece*, Lubi Prates costura de maneira exemplar memória, cartografia, coletividade, encontro e afeto. É uma obra sobre a possibilidade do amor para o corpo negro, a possibilidade do resgate desse amor. Não é apenas sobre reelaborar o passado e garantir que ele seja compreendido no presente, mas um projeto estético que desde o título quer refletir sobre o futuro, permanecer, e, para isso, é preciso reconstruir e redimensionar as conexões.

Territórios, continentes, funduras, rachaduras, placas tectônicas moventes e, sobretudo, compartilhamentos de experiências emergem dos versos numa poética do encontro. Em “*hasta aquí, hasta llegar a mí*”, a “eu lírica” evidencia, nas duas primeiras estrofes, o percurso que o interlocutor fez até chegar a ela: o gosto do mar, os oceanos, os tons da pele, os continentes para finalizar com o reconhecimento:

você diz reconhecer
o gosto de mar que trago na boca
os tons de terra que trago na pele
fácil perceber então que
atravessamos percorremos
os mesmos oceanos os mesmos continentes
hasta aquí

: somos filhos da África
e tudo o que contamos através dos nossos corpos
fala sobre nós, mas no profundo da memória
guarda nossos ancestrais
(PRATES, 2019, p. 5-6)

O corpo em *performance* e ritual postula outros mapas na contemporaneidade. Os continentes e oceanos percorridos pelas pessoas negras traz a memória dos que vieram antes, mas querem contar novas histórias, diferentes das dores e violências das subjetividades outrora escravizadas. Os corpos negros se clivam em escrita poética e rasuram tradições e estruturas opressoras para falar, pautar o discurso.

Trazem na boca e na pele o desejo de pertencimento, o reconhecimento de sua coletividade identitária.

Sara Ahmed (2004) vincula as economias afetivas às questões de gênero ao dizer que as emoções que circulam entre mulheres podem ligá-las em torno das subordinações sofridas. Podemos trazer essa teoria também para as articulações que pautam as relações raciais. Dor, violência, raiva, medo são afetos que unem, mas a ação que se propõe a partir dessas emoções é que tem o poder transformador. Lubi Prates coloca a voz lírica feminina no lugar do passado, ata pontas da vida para seguir em frente, evidenciando que as circulações dos afetos, compartilhadas pelos afrodescendentes, podem ressignificar a realidade. Diferente de outras poéticas presentes neste estudo, os versos não trazem uma mulher desencontrada, errante, mas sim, ciente de seu pertencimento e de seu lugar no mundo.

Considerações finais

Assim, pudemos perceber ao longo deste percurso que “[...] as mobilidades contemporâneas por espaços plurais são inegavelmente articuladas às geografias do afeto” (ALMEIDA, 2015, p. 25) e vinculam as questões de gênero, notadamente, a outras intersecções, como questões de sexualidade e raça. As cartografias produzidas pelas poetas contemporâneas promovem jeitos de preencher os espaços de maneira diferente, evidenciando múltiplas experiências e formas de enunciar discursos, quer seja para evidenciar uma coletividade, quer seja para denunciar estruturas opressoras, quer seja para revelar a errância e a condição de imigrante, quer seja para produzir a noção de pertencimento e a necessidade de existir.

Procuramos, neste artigo, orientar-nos por uma linha de análise pautada na escuta das mulheres, na percepção do vivido, sem tentar acomodar suas poéticas a modelos estereotipados, para compreender a atuação da *nosotros*, *editorial*, de 2017 a 2022, tal como a produção poética de suas autoras. Para isso, fez-se necessário desarquivar uma *genealogia* de escritoras e poetas que nos trouxeram até aqui, até a contemporaneidade, que faz as autoras da *nosotros*, *editorial* celebrarem a ocupação dos espaços em novas cartografias e mobilidades. Sabemos, entretanto, que esse percurso de arqueologia literária não se esgota, demandando outras ferramentas e tempos de dedicação para encontrarmos que são essas irmãs que compõem a matrilinearidade da poesia brasileira.

Verificamos que esses deslocamentos acontecem de muitas formas: através de metáforas por composições que remetem à ficção científica, para problematizar as estruturas de poder e sociais; por meio da celebração do amor que requer expressão; de percorrer cidades, marcos importantes, tensionando noções de centralidade; não sem dor, pela constatação do despertamento; enfim, por meio da exaltação da coletividade que ressignifica violências. É possível notar também que a geopolítica que emerge da literatura une a cartografia ao afeto e os vincula aos importantes

estudos de gênero pela perspectiva interseccional. O corpo afeta o mundo e é afetado por ele, constrói-se, transforma-se, na medida em que se desloca.

Se o silêncio das mulheres sempre foi um dado percebido ao longo da história, ocupar os espaços públicos, fazer poesia, lapidar a palavra para realizar os encontros, preencher lacunas, desvelar as sombras e as curvas da terra são um processo de resistência e subversão da ocupação e condição feminina na contemporaneidade. Esse processo se verifica também na maneira como a *nosotros*, *editorial* atuou: na concepção estética de suas obras; na importância do bilinguismo e da coletividade, desde o nome, em diálogo com a América Latina; na curadoria refinada que pensa a palavra de mulheres como ferramenta necessária de transformação.

Pretendem as autoras deste artigo contribuir para a garantia da permanência da memória de mulheres; para os rastros e caminhos percorridos por elas não serem esquecidos, tampouco silenciados; para dizer que elas existem e persistem no porvir e que suas formas de ocupar os espaços públicos e literários precisam ser evidenciadas. De 2017 a 2022, a atuação da *nosotros*, *editorial* revelou mulheres individualmente e em coro, modulando os seus discursos enquanto sujeitos de suas próprias demandas. Dentro de uma perspectiva ampla e desafiadora da escrita de autoria feminina na contemporaneidade, optamos por pautar a atuação de uma editora que deu guarda a processos criativos de mulheres vivas. Se os tempos agora parecem mais otimistas, é porque a *nosotros* fez parte da mudança.

RÜSCHE, A.; LOUSA, P. L. e. Ways of Brazilian poetry written by women: booklets by the publishing house *nosotros*.*. Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 143-160, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** The article analyzes publications by *nosotros*, an indie publishing house concerned with giving visibility to the production of Argentinean and Brazilian women. For four years, the publishing house portrays the work in progress of women poets in bilingual booklets (Spanish-Portuguese) with thematic and aesthetic diversity. The present text intends to discuss processes of erasure and inclusion of women in institutional environments and poetic anthologies in Brazilian poetry; the difficulty of a mature woman to persist publishing even today; the independent market as the locus that remains possible to articulate resistance and new poetics; the themes of physical displacement in poetry written by women and the search for new roads to find their ways. Statistics on poetic anthologies from the beginning of the century are pointed out to measure the exclusion of women, besides the use of the theoretical aspects of gender studies and feminist criticism to analyze the poems in the methodology. In conclusion, the editorial task of *nosotros*, and this very text are acts to guarantee the memory of women Brazilian poets, to portray their work in progress, to affirm that they exist and can persist in the future.

■ **KEYWORDS:** Contemporary poetry. Women. Publishing market. nosotros, editorial. Feminist literary criticism.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *Affective economies. Social text*. n. 79, v. 22, p. 117-139, 2004.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (Orgs.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 15-39.
- ANZALDÚA, Glória. *La consciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. Tradução de Ana Cecília Acioli Lima. In: HOLLANDA, Heloísa. Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 321-339.
- BEZERRA, Kátia da Costa. **Vozes em dissonância**: mulheres, memória e nação. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: arte do fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CRICELLI, Francesca. **As curvas negras da terra**. São Paulo: nosotros, editorial, 2019.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico. (Orgs.) **Na virada do século** – poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002.
- FRIEDMAN, Susan Standford. Além do gênero: a nova geografia da identidade e o futuro da crítica feminista. Tradução de Alcione Cunha da Silveira e Sandra Regina Goulart Almeida. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Orgs.). **Traduções de cultura**: perspectivas críticas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 519-574.
- FÚRIA, Luíza Mendes. **Inventário da solidão**, São Paulo: Giordano, 1998.
- GROSZ, Elisabeth. Corpos-cidades. Tradução de Ana Maria Chaves et al. In: MACEDO, Ana. Gabriela; RAYNER, Francesca. (Orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica. Porto: Húmus/Universidade do Minho, 2011. p. 89-100.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. São Paulo: Aeroplano, 2001.
- KINZO, Carla. **Marco zero**. São Paulo: nosotros, editorial, 2018.

- MACHADO, Gilka. **Poesia completa**. Jamyle Rkain (Org.). São Paulo: Demônio Negro, 2017.
- MARTINS, Leda. O feminino corpo da negrura. **Aletria – Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v. 4, p. 111-121, 1996.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- MASSEY, Doreen. **Space, place and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MUNIZ JÚNIOR, José de Souza. **Girafas e bonsais: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015)**. 2016. 335 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- PINTO, Manuel da Costa. (Org) **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- PINTO, Manuel da Costa. (Org). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- POLESSO, Natália Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Criação & Crítica**. São Paulo, n. 20, p. 3-19, 2018.
- PRATES, Lubi. **De lá / daqui**. São Paulo: nosotros, editorial, 2018.
- PRATES, Lubi. **Permanece**. São Paulo: nosotros, editorial, 2019.
- PRATES, Lubi (Org.). **Estamos aqui** – antologia de jovens poetas negros. São Paulo: Cult, 2022.
- QUINTELÀ, Pedro; BORGES, Marta. Livros, fanzines e outras publicações independentes: um percurso pela cena do Porto. **Cidades: comunidades e territórios**, Lisboa: (31), p. 11-31, 2015.
- REIMÓNDEZ, María. Da escrita incómoda á lectura dun nosoutras: unha análise de Rosalía de Castro desde o marco feminista e pós-colonial. In: ÁLVARES, Rosário et al. (Coord.). **Rosalía de Castro no século XXI**: unha nova ollada. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2014, p. 768-776.
- RÜSCHE, Ana. **Mulheres escrevem poesia e desaparecem**. 2015. Disponível em: <https://anar usche.com/mulheres-escrevem-poesia-e-desaparecem/>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ZELIC, Helena.; LAZZARI, M. **3.255 Km**. São Paulo: nosotros, editorial, 2019.



VOCES DE MUJERES TERCERMUNDISTAS: FEMINISMO Y LITERATURA COMPROMETIDA

Gisett Elizabeth LARA*

- **RESUMEN:** Este artículo reflexiona sobre la importancia de la literatura comprometida desde el feminismo. Tomando como punto de partida los fundamentos teóricos de Simone de Beauvoir, como precursora del estudio de la condición de la mujer. Abordando el concepto de “otredad” y “alteridad” el artículo dialoga con diferentes postulados relevantes en relación a la temática, colocando especial atención a la estrategia de indentificación de las autodefinidas “mujeres de color”, mujeres víctimas de la “colonialidad del género”, mujeres tercermunistas, mestizas, negras, chicanas, indígenas, etc. que se identifican como no-blancas. Estas mujeres formaron coaliciones feministas conscientes de la importancia de la unión entre ellas, tomando como base la condición de mujeres víctimas de la “colonialidad del género”, que en mayor o menor medida, afecta a todas quienes se encuentran entre la frontera de enunciación y el deseo de descolonización.
- **PALABRAS CLAVE:** Feminismo. Literatura comprometida. Mujeres de color. Colonialidad del género.

Introducción

La literatura escrita por mujeres, desde el feminismo, tiene como principal objetivo utilizar este procedimiento artístico para cambiar o transformar la condición social de las mujeres. Literatura comprometida, que si bien es cierto, no inicia únicamente con los postulados existencialistas de Simone de Beauvoir, pues la escritura feminista, aunque no designada bajo este término, inicia mucho antes¹. Sin embargo, se reconoce en *El segundo sexo* (1947), de la autora, el comienzo de la escritura formal sobre la condición de la mujer en las sociedades patriarcales

* Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas, Rio de Janeiro, RJ, Brasil – gisett.lara@gmail.com. Bolsista CAPES. Doutoranda em Literaturas Hispânicas.

¹ En América Latina, se reconoce, en Sor Juana Inés de la Cruz, la primera feminista que se opuso a uno de los mayores poderes de la época, la iglesia católica, dirigida por sacerdotes que abusaban del poder de sus cargos.

a partir de un enfoque definidamente feminista. El texto se divide en dos partes: en la primera estudia el lugar jerárquico de la mujer, analizando principalmente los argumentos biológicos, científicos y místicos que fueron construidos para asignar a la mujer a un lugar secundario frente al hombre. En la segunda parte, analiza la experiencia de vida de las mujeres desde la infancia hasta la vejez, etapas determinadas por la estructura del género.

Es con la frase “Mitad víctimas, mitad cómplices, como todo el mundo”, de Jean-Paul Sartre, que Beauvoir inicia la segunda parte de su libro, aludiendo a la responsabilidad que la mujer posee frente a la propia condición de subordinación, entendida a partir de la postura filosófica existencialista y discutida mediante la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, donde describe el encuentro entre dos seres autoconscientes que se reconocen el uno al otro como diferentes, y que llevado al extremo, ocasiona una lucha entre opuestos donde uno domina al otro “[...] no es solamente el Amo quien ve en el Otro su Esclavo: ese Otro se considera así mismo como tal” (KOJÈVE, 2006, p. 24). Situación que no solo caracteriza la condición de la mujer frente al hombre, sino también representa el paso del estado de naturaleza al estado de cultura, desde donde se oponen diversos fenómenos de la realidad social del hombre moderno. Frente a esto, Beauvoir señala:

Estos fenómenos no se comprenderían si la realidad humana fuese exclusivamente un mitsein basado en la solidaridad y la amistad. Se aclaran, por el contrario, si, siguiendo a Hegel, se descubre en la conciencia misma una hostilidad fundamental con respecto a toda otra conciencia; el sujeto no se plantea más que oponiéndose: pretende afirmarse como lo esencial y constituir al otro en inesencial, en objeto (BEAUVORI, 1949, p. 18).

“No se nace mujer, llega una a serlo” (Ibid., p. 290) marca el inicio de un cuestionamiento formal frente a la condición de otredad de la mujer. Estos escritos develaron situaciones que hasta entonces eran naturalizadas por la sociedad de la época – incluso Beauvoir fue duramente criticada por incorporar a la discusión sobre género temas como: la emancipación sexual de las mujeres, el aborto y el lesbianismo, entre otros. El compromiso de la autora con aquellas temáticas nace de la observación, no solo de su propia condición, sino también la de otras mujeres que no eran respetadas, principalmente en el medio académico donde ella estaba inserta. El vínculo entre Beauvoir y Sartre fue fundamental para desarrollar, bajo una perspectiva feminista, el compromiso de la literatura y de la escritura en el ejercicio constante de transformación social.

En ese sentido, Jean-Paul Sartre fue el escritor que abordó con mayor atención la importancia de la literatura en la lucha política de las sociedades. En su famoso texto *Qué es la literatura*, cuya primera edición fue publicada en 1947, dos años antes que *El segundo sexo*, se percibe claramente el conflicto social de posguerra

y Guerra Fría. Un momento en que este apelo a la responsabilidad política de la literatura se torna fundamental:

Não é menos verdade que *O que é a literatura?* continua a ser o texto que enfrentou com mais completude a questão do engajamento na literatura: os seus exageros e o seu dogmatismo mesmo permitem identificar as arestas mais acentuadas e os limites de uma procura mais complexa do que se possa crer² (DENIS, 2002, p. 13).

En la actualidad, las perspectivas desde donde se insiste en colocar responsabilidad política de las creaciones literarias dependen de diferentes contextos sociales. Sin duda, los aportes del feminismo potencializan esa responsabilidad social a partir de la visión de las mujeres, quienes continúan reflexionando sobre los conceptos de “otredad” y “alteridad” desde diferentes trincheras, pues la propia condición de mujer va cambiando. Eso es precisamente lo interesante de los estudios de Beauvoir, y por lo cual continúan siendo utilizados como referencia, porque la autora no solo presenta el conflicto de la condición de la mujer, sino que también posibilita la toma de conciencia para desarticular la dialéctica que la coloca en un lugar de inferioridad. Cuando el esclavo deja de obedecer y reconoce otro lugar, que no es el de sumisión o inferioridad, el amo deja de ser amo. Un cambio de perspectiva en el cual la mujer necesita reconocer el lugar de inferioridad y explotación en el que se encuentra. En toda la obra de Simone de Beauvoir, el concepto de “otredad” es fundamental, así como lo ha sido para todos los estudios feministas que piensan estrategias para desarticular ese lugar de subalternidad.

Si bien es cierto, Simone de Beauvoir abordó la situación desde el punto de vista de las mujeres blancas europeas, también incorporó al debate diversos posicionamientos sobre la alteridad, principalmente desde el pensamiento filosófico de Emmanuel Levinas, reflexionando sobre la experiencia vivida en los países colonizados. Estos estudios dialogaron con múltiples debates sobre las formas en que las mujeres negras y terceramundistas piensan y profundizan, por ellas mismas, esa experiencia de ser “otras” en sistemas colonialistas y patriarcales donde ni las negras esclavizadas, ni las indígenas fueron tratadas como “mujeres”. En *Mujeres, raza y clase* (1981), Angela Davis explica que el trato recibido por las mujeres negras fue igual o peor al sufrido por los hombres negros, ya que estas eran sometidas permanentemente por medio de la violencia sexual (LARA, 2020, p. 138).

² No es menos cierto que *¿Qué es la literatura?* sigue siendo el texto que abordó de manera más completa el tema del compromiso con la literatura: sus exageraciones y dogmatismos permiten incluso identificar las aristas y los límites más agudos de una búsqueda más compleja de lo que se podría creer.

¿Cómo vemos al “otro/a”? ¿Cómo somos construidos como “otro/a”? ¿No ser el “otro” constituye la marca definitiva de quiénes somos? – se pregunta María Luisa Femenías en su libro *El género del multiculturalismo* (2007), donde realiza un análisis de la doble invisibilidad que han sufrido las mujeres en el debate filosófico y psicoanalítico sobre la construcción histórica de la otredad. A partir de las propuestas que diferentes estudiosas han realizado, aborda principalmente los postulados de Luce Irigaray en relación a esta temática, exponiendo que “En la lectura comprensiva de Irigaray, la mujer como “otro” queda heterodesignada, construida y ocultada tras dónde y cómo aparece el “otro”; *son lo otro de lo otro*” (FEMENÍAS, 2007, p. 109). Esto se debe a que ese “otro”, sujeto subalterno, ha sido definido como varón, respondiendo a una lógica binaria excluyente propia de la cosmovisión europea, donde “mujer” mantiene una relación de inferioridad frente al hombre, independiente de su grupo social. Hay que considerar, además, que el término “mujer” hace referencia únicamente a la mujer blanca, por lo que las mujeres de color son triplemente inferiorizadas, como señala a continuación María Lugones, importante feminista argentina:

El proceso es binario, dicotómico y jerárquico Kimberlé Crenshaw y otras mujeres de color feministas hemos argumentado que las categorías han sido entendidas como homogéneas y que seleccionan al dominante, en el grupo, como su norma; por lo tanto “mujer” selecciona como norma a las hembras burguesas blancas heterosexuales, “hombre” selecciona a machos burgueses blancos heterosexuales, “negro” selecciona a machos heterosexuales negros y, así, sucesivamente. Entonces, se vuelve lógicamente claro que la lógica de separación categorial distorsiona los seres y fenómenos sociales que existen en la intersección, como la violencia contra las mujeres de color (LUGONES, 2008b, p. 82).

Gayatri Spivak, en *¿Puede el subalterno hablar?* (1988), expone la exclusión que el sujeto subalterno femenino ha padecido producto de la historiografía colonialista. Al respecto, afirma esto: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 1988, p. 57). La afirmación de Spivak fue repensada por la antropóloga Rita Segato en una entrevista realizada en 2013, en un ciclo organizado en Argentina por Lectura Mundi en la Universidad Nacional de San Martín, previo a la visita de Gayatri Spivak al Campus (UNSAM, 2013). Donde alertó que, a pesar de las múltiples restricciones que el sistema les ha impuesto a las mujeres, muchas de ellas han conseguido desarrollar teorías centrales en la lucha anticolonialista del continente³. El problema ha sido la falta

³ Es el caso de la pensadora Lélia Gonzalez, mujer negra que, a partir de 1985, comienza a debatir y

de espacios académicos y políticos que escuchen y promuevan aquellos discursos. Para Spivak, mientras la mujer no revierta el curso de la historiografía y recupere el lugar fundacional que le corresponde, su discurso no será escuchado en un sistema patriarcal, que aún no la reconoce como sujeto y al que le beneficia su silenciamiento (LARA, 2018, p. 44).

A partir de lo anterior y considerando la recuperación del territorio histórico y también literario, en las últimas décadas, y a partir de la crítica literaria feminista, la escritura de mujeres ha pasado a ser un objeto de estudio altamente analizado, pues quedó en evidencia la situación de invisibilización y menosprecio que han sufrido en la historia de la literatura y en la propia historiografía mundial, como fue mencionado anteriormente. Los estudios feministas no solo han usado el procedimiento de ginocrítica, propuesto por Showalter, en 1987, el cual agrupa los estudios literarios sobre mujeres que proponen cambiar las bases teóricas de la academia.⁴ Sino también, creando espacios dentro de la propia literatura, ficciones donde las tensiones sociales aparecen: “Estas interpretaciones incorporan fuerzas sociales e ideológicas que animan a personajes ubicados en un continente de contradicciones culturales que las mujeres escritoras tratan de entender a través de la ficción” (MEDEIROS, 2006, p. 150), creando agenciamientos⁵ entre mujeres y oponiendo resistencias a las opresiones múltiples sufridas por éstas en el continente.

Resignificando “el puente”

A partir de *The bridge poem* (1987), de la afroamericana Kate Rush, se estructura la antología *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos*, publicado un año después. El poema es un importante posicionamiento de las mujeres negras o “de color” porque simboliza el deseo de unión entre ellas a partir del empoderamiento de sí mismas, en cuanto mujeres escritoras y artistas tercermundistas. Utilizaron el término mujeres “de color”, porque, a pesar de que no todas eran negras, las unía la condición de ser no-blancas, comprendiendo y asumiendo, desde diversas trincheras, la opresión colonial y sumando fuerzas a la lucha encabezada por mujeres negras en Estados Unidos. Así, “[...] a través de los movimientos pro-derechos del indígena norteamericano, a favor de los derechos civiles, del poder Negro, y del chicoano, etc., las mujeres

publicar el tema de la descolonización mediante el término “Amefricanidad”, proponiendo la relectura del proceso colonial a partir de la visión de la mujer negra.

⁴ Segundo Souza e Carvalho (2017): “A ginocrítica é, portanto, fundamentada numa base feminina ao não se pautar na dominância do falogocentrismo, de forma a criar essa nova tradição feminina nos estudos literários” (SOUZA; CARVALHO, 2017, p. 1-2).

⁵ “Agenciamiento” es un término utilizado por María Lugones en *Peregrinajes: teorizar una coalición contra múltiples opresiones* (2021). Hace referencia a grupos de mujeres que crean alianzas como estrategias políticas descoloniales.

de color se hicieron partícipes visibles en la lucha contra América Racista” (CASTILLO; MORAGA, 1988, p. 2). En ese sentido, a partir de la publicación del libro se expandió la conciencia feminista en todos los sectores sociales y culturales. El libro constituye el deseo de abrir caminos e iniciar redes entre las mujeres de color y las mujeres hispanoamericanas:

A fines de los años 70, las mujeres de ascendencia asiática, latinoamericana, indígena norteamericana, y africana, empezamos a reclamar el término “mujeres de color” (no obstante nuestro color verdadero), como un término de identificación política para distinguirnos de la cultura dominante. A la vez, reconocemos nuestro estatus de colonización que compartimos con otras mujeres de color a través del mundo (Ibid., p. 1).

Es interesante pensar la identificación que asumen las “mujeres de color” con el objetivo de reunir fuerzas frente a la colonialidad, considerando que “[...] la colonialidad del género ha sido una manera extremadamente exitosa de dañar la posibilidad de comunidad en toda clase de relación” (LUGONES, 2021, p. 16). Unificar, no solo mediante el término “mujeres de color”, una lucha que se manifiesta a lo largo del libro *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres terciermundistas en Estados Unidos*. En cada poema que compone el libro aparece el “yo lírico” apelando a su condición de subalternidad en un país extremadamente racista. Experiencias marcadas por la “memoria del trauma”⁶ que repiten una y otra vez al narrar el dolor de habitar ese espacio geográfico. A partir de estos conflictos, aparecen también, las formas cotidianas de resistencia implementadas por ellas a lo largo de los años, por lo que el “yo lírico” encarna a una colectividad que son todas.

Kate Rushin, sabedora de la tradición literaria estadounidense, muestra otra versión de un puente cimentado en el mito de la Tierra Prometida descrito en el poema *The bridge*, de Hart Crane (1988-1932), publicado en 1930. El puente de Brooklyn es el elemento arquitectónico que simboliza el salto a la modernidad a la que Crane adhería; una conexión entre pasado y futuro inserto en el paisaje Americano. Una realidad distinta, no solo a la presentada por Rushin, sino también, por todas las mujeres “terciermundistas” que compone la colección del libro, donde relatan las múltiples formas de opresión y racismo sufrido por ellas en lo que definen como “las entrañas del monstruo”⁷ (CASTILLO; MORAGA, 1988, p. 6). A partir de estos relatos, y con un profundo anhelo de resistencia literaria y política, denuncian el pensamiento hegemónico en los espacios académicos y el

⁶ Según Grada Kilomba, apelando al trabajo de Frantz Fanon (1925-1961), “[...] a escravização, o colonialismo e o racismo necessariamente contêm o trauma de um evento da vida intensa” (KILOMBA, 2019, p. 219), lo que es considerado como “memoria del trauma”.

⁷ La definición hace referencia a Estados Unidos.

nocivo papel que el feminismo blanco ha desarrollado al hablar por las mujeres negras, lo que la argentina Karina Bidaseca, a partir de los trabajos de escritoras como Gloria Anzaldúa, María Lugones, Audre Lorde, entre otras, definirá como “retórica salvacionista” (BIDASECA, 2011, p. 114). Esa situación aparece descrita eficazmente en el poema de Rushin, donde la autora construye un relato que devela las jerarquías impuestas por el sistema y expone las opresiones vividas por la mujer negra:

*Nadie
se puede hablar
sin mí
¿No es cierto?*

*Explico mi madre a mi padre mi padre a mi hermanita
mi hermanita a mi hermano mi hermano a las feministas blancas
las feministas blancas a la gente de la iglesia Negra
la gente de la iglesia Negra a los ex-jipis
los ex-jipis a los separatistas Negros
los separatistas Negros a los artistas
los artistas a los padres de mis amigos...*

*Después
tengo que explicarme a mí misma
a todos [...]*
(RUSHIN, 1988, p. 15)⁸.

En el poema de Rushin, vemos el intenso cansancio de vivir diariamente a partir de la configuración que el otro crea de su propia imagen, de ella en cuanto mujer negra. “Nadie puede hablar sin mí, de mí” sería la traducción más exacta a una identidad cuestionada que influye en la propia referencia de sí misma, siempre validando aquello que se es porque se es diferente, justificando esa supuesta “falta”. En *Piel negra, máscaras blancas* (1952), Franz Fanon expone este conflicto identitario, pensando en la influencia de la opinión externa en la autopercepción, la cual repercute en la propia experiencia del ser en el mundo: “A vergonha. A vergonha e o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal”⁹ (FANON, 1952, p. 109). En este

⁸ N.A.: Todas las citas del poema “Esta puente, mi espalda”, de Kate Rushin, fueron retiradas de la edición de CASTILLO, Ana; MORAGA, Cherrie (Orgs.), 1988. Cf. Referências.

⁹ “La vergüenza. Vergüenza y autodesprecio. Las náuseas. Cuando me aman, dicen que lo hacen a

sentido, la experiencia de la mujer negra, sin duda, engloba muchos otros factores en relación al género que determinan ese ser y estar en el mundo, pensando ese espacio, además, dividido entre público y privado. En ese sentido, la “soledad de las mujeres negras” ha sido ampliamente estudiada, Claudia Pacheco Lemos (2013), vincula aquellos factores al racismo y también al sexism. Aquella soledad no se limita solo a la ausencia de compañeros afectivos, sino también, en otros ámbitos de la vida. Este hecho es expuesto en el poema de Rushin como se ve a continuación:

Estoy enferma de llenar sus huecos

*Enferma de ser su seguro contra
el aislamiento de sus autoimpuestas limitaciones
Enferma de ser la loca en sus cenas festivas
Enferma de ser la rara de sus meriendas del domingo
Enferma de ser la única amiga Negra de 34 individuos blancos*

*Encuéntrense otra conexión al resto del mundo
Encuéntrense otra cosa que los legitime
Encuéntrense otra manera de ser políticas y estar a la moda*

*No seré su puente a su femininidad
su masculinidad
su humanidad [...]*
(RUSHIN, 1988, p. 16).

Transformar esa soledad en conexiones solidarias entre mujeres ha sido una de las grandes fortalezas de los movimientos feministas de mujeres negras. Redes de comunicación que se intensifican y se expanden a partir del sentimiento de empatía con aquella náusea de sentir en la propia experiencia el peso de la subyugación. Crear redes solidarias entre mujeres de color, a partir de aquel empoderamiento personal de la propia condición de mujer negra, para ser “la puente” hacia el ser verdadero:

pesar de mi color. Cuando me odian, agregan que no es por mi color... Aquí o allá, soy un preso del círculo infernal”.

*La puente que tengo que ser
es la puente a mi propio poder
Tengo que traducir
mis propios temores
Mediar
mis propias debilidades*

*Tengo que ser la puente hacia ningún lado
más que a mi ser verdadero
[...] (RUSHIN, 1988, p. 17).*

Las editoras de *Esta puente, mi espalda*, Ana Castillo y Norma Alarcón, decidieron traducir el poema de Kate Rushin usando la palabra “puente” en femenino. *This backet* resignifica aquel elemento famoso de la cultura estadounidense para convertirse en motivo de reconexión con la interioridad de cada mujer, que producto de ese sistema, fue alejada de sus orígenes y de su identidad. La antología de textos de las mujeres terceromundistas creó un vínculo entre mujeres que se encontraban en las mismas condiciones, no solo dentro de Estados Unidos, sino también del continente:

Es un llamado a forjar coaliciones concretas y sostenidas entre mujeres racializadas basadas en un sentido interactivo y no-dominante de sus diferencias (Lorde) y en una comprensión interseccional de sus vidas que anula meter a todas las mujeres en el mismo abstracto “mujer” a secas (VERONELLI, 2021, p. 14).

La antología reúne textos, ilustraciones y fotografías de diferentes mujeres, escritoras y artistas, cuya identificación consciente con el término “mujeres de color” permitió una lucha coherente en aquel contexto de la llamada América Racista. La condición de mujeres colonizadas, definida más tarde por María Lugones como “colonialidad del género”, permitió que aquella lucha iniciada en Estados Unidos por estas mujeres, encontrara en la teoría feminista decolonial un nuevo lugar de enunciación que incluye todas aquellas voces de mujeres víctimas de la “colonialidad del género”. A partir de un campo de estudios correspondiente con las investigaciones de los grupos descoloniales del continente, ampliaron la crítica de Aníbal Quijano a la matriz colonial de poder.

La contribución de María Lugones está esbozada, principalmente, en su texto *Colonialidad y género* (2008), en donde, considerando el tercer nivel expuesto por Quijano, complejiza y critica la visión de género y las formas de relación en términos sexuales, para Quijano, las luchas por el control del “[...] acceso sexual, sus recursos y productos definen el ámbito del sexo/género y están organizadas

por los ejes de la colonialidad y de la modernidad” (LUGONES, 2008b, p. 78). Para la autora, este análisis de la construcción moderna/colonial del género y su alcance son insuficientes. Además, Lugones cuestiona la concepción de “género” de Quijano, comprendida desde el paradigma patriarcal hegemónico, es decir, mediante el binarismo occidental – lo que constituirá el propio colonialismo de género –, desconsiderando la larga trayectoria que los estudios feministas han realizado sobre dicha categoría. De esta manera, al poner la “colonialidad del género” como elemento central de análisis, Lugones complejiza la comprensión del sistema global capitalista de poder.

Consideraciones finales

La importancia de la identificación consciente desde donde parten las “mujeres de color” abre un basto campo de estudios, que, en la actualidad, ha sido fundamental para comprender y potenciar las luchas de las mujeres frente al sistema colonial, patriarcal y capitalista del continente. Estos estudios, realizados por el feminismo descolonial, se unen a la práctica real y cotidiana llevada a cabo por agenciamientos de mujeres que utilizan la literatura a partir de un genuino compromiso social y político. En ese sentido, la poesía ha servido para develar y transformar la condición de opresión vivida por las mujeres a través de la “colonialidad del género”. Es necesario hablar, decir, denunciar, porque el silencio no nos protege de aquello que tememos, como afirma Audre Lorde en su famoso texto *La poesía no es un lujo* (1984). Es mediante la poesía que el silencio se transforma en lenguaje y acción y es a partir de ese lugar donde las “mujeres de color” “[...] tejen una red metodológica que recrea un sentido de lo político, de la praxis política como espacio de una profunda metamorfosis, de un rehacerse a contratrama de la fragmentación social” (VERONELLI, 2021, p. 15) con el objetivo de descolonizar el continente y construir comunidades libres donde podamos habitar sin el peso de la estructura colonial, porque, “[...] para las mujeres, la necesidad y el deseo de cuidar unas de las otras no son patológicos, sino redentores, y es en ese saber que nuestro verdadero poder es redescubierto” (LORDE, 2020, p. 136).

LARA, G. *Voices of third world women: feminism and committed literature*. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 161-172, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** This article reflects on the importance of committed literature from feminism. Taking as a starting point the theoretical foundations of Simone de Beauvoir, as a precursor to the study of the condition of women. Addressing the concept of otherness and alterity, the article dialogues with different relevant postulates in relation to the theme, paying special attention to the identification strategy of self-defined “women of

color”, women victims of the “coloniality of gender”, third-communist women, mestizas black, chicana, indigenous, etc. who identify themselves as non-white forming feminist coalitions aware of the importance of the union between women, considering as a basis, the desire for decolonization and the condition of women victims of the “coloniality of gender”, which to a greater or lesser extent, effects to all those who are in that border of enunciation.

■ **KEYWORDS:** Feminism. Committed literature. Colored women. Gender coloniality.

REFERENCIAS

- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo.** Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BIDASECA, K; VASQUEZ, V. (comp.). **Feminismos y poscolonialidad:** descolonizando el feminismo desde y en América Latina. Buenos Aires: Godot, 2011.
- CASTILLO, A; MORAGA, C. (Orgs.). **Esta puente, mi espalda:** voces de mujeres terceramundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Editorial “ismo”, 1988.
- DAVIS, A. **Mujeres, raza y clase.** Madrid: Akal, 2005.
- DENIS, B. **Literatura e engajamento:** de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Alexandre Pomar. Porto: A. Ferreira, 2008.
- FEMENÍAS, M. **El género del multiculturalismo.** Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013.
- HOLLANDA, H. (Org.). **O feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.
- KOJÈVE, A. **La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel.** Traducción de Juan José Sebreli. Buenos Aires: Leviatán, 2006.
- LARA, G. La otra geografía de la favela en *Becos de la memoria*, de Conceição Evaristo. **Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Niterói, v. 12, n. 25, p. 135-148, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/43350/27310>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- LARA, G. **Subversión a la “colonialidad del género”:** *El cuarto mundo*, de Diamela Eltit. 2018. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2018.

- LORDE, A. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- LUGONES, M. **Peregrinajes**: teorizar una coalición contra múltiples opresiones. Tradução de Camilo Porta Massuco. Buenos Aires: Del Signo, 2021.
- LUGONES, M. Hacia un feminismo descolonial. **Revista La Manzana de la Discordia**, Cali, v. 6, n. 2, p. 105-119, 18 mar. 2016.
- LUGONES, M. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial, In: MIGNOLO, Walter (Comp.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires: Del signo, 2008a.
- LUGONES, M. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Bogotá, 2008b, jul - dez 2008, n.9, pp.73-102.MEDEIROS, M. Panorama histórico de la evolución e innovación en la narrativa femenina latinoamericana en el siglo XX. In: MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. **La voz femenina en la narrativa latinoamericana**: una relectura crítica. Santiago: Cuarto Propio, 2006.
- PACHECO, A. **Mulher negra**: afetividade e solidão. Salvador: EDUFBA, 2013.
- RUSHIN, K. Esta puente, mi espalda. In: CASTILLO, A.; MORAGA, C. (Orgs.). **Esta puente, mi espalda**: voces de mujeres terceramundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Editorial “ismo”, 1988.
- SOUZA, N; CARVALHO, V. A ginocrítica como exercício de metacrítica em *Novas Cartas Portuguesas*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11 & 13th WOMEN'S WORLDS CONGRESS, 13, 2017, Florianópolis, **Anais [...]** Florianópolis: UFSC, 2017, p. 01-13.
- SPIVAK, G. Quem reivindica a alteridade? Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SPIVAK, G. ¿Puede el subalterno hablar? Tradução de José Amícola. **Revista Orbis Tertius**, Bogotá, v 3., n. 6, p. 175-235, 1988.UNSAM – Universidad Nacional de San Martín. **La lengua subalterna II** -- Rita Segato. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SdY N0yx5Q2Y&ab_channel=UNSAMU niversidadNacionaldeSanMart%C3%ADnArgentina. Acesso em: 25 jan. 2023.
- VERONELLI, G. Prólogo. Tradução de Camilo Porta Massuco. In: LUGONES, María. **Peregrinajes**: teorizar una coalición contra múltiples opresiones. Buenos Aires: Del Signo, 2021. p. 11-17.



“O PESSOAL É POLÍTICO”: OS MOVIMENTOS FEMINISTAS E O DESCENTRAMENTO DO SUJEITO PÓS-MODERNO

Luisa Benevides VALLE*

- **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo refletir sobre as implicações dos movimentos feministas para o descentramento do sujeito pós-moderno. Partindo da noção de sujeito vigente na Modernidade, isto é, de um Homem racional, único e situado no centro do conhecimento, analisaremos o abalo dessa noção na Pós-modernidade a partir dos movimentos feministas. Nossa recorte será o *slogan* feminista “o pessoal é político”: ao trazer a público questões até então confinadas ao privado, como o cuidado com os filhos ou a divisão doméstica do trabalho, tal noção abalou fortemente a ideia moderna de um sujeito inquestionável, senhor de si mesmo e detentor do conhecimento. O pessoal também adentrou a academia a partir da produção das intelectuais negras. Ao construírem teorias fundamentadas em questões pessoais, situando a si mesmas enquanto sujeito e objeto de estudo, tais intelectuais provocaram grande descentramento na figura que, até então, estava no centro do conhecimento: o homem, europeu e branco. Por intermédio desse breve percurso, nossa hipótese é a de que os movimentos feministas abalaram fortemente as noções de “público” e “privado” na Pós-modernidade, o que contribuiu para o descentramento do sujeito nos dias de hoje.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Público. Privado. Sujeito. Feminismo. Pós-modernidade.

Introdução

Neste trabalho, buscaremos pensar na contribuição dos movimentos feministas para o descentramento do sujeito na Pós-modernidade. Em especial, centraremos a nossa atenção no *slogan* feminista “o pessoal é político”, refletindo sobre as implicações dessa afirmação para a concepção pós-moderna do sujeito. Ao abrir para o debate político questões até então limitadas à arena doméstica, tais como a sexualidade, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com os filhos etc., tal *slogan* abalou profundamente a clássica distinção moderna de “dentro” e “fora”. Nesse sentido, nossa pergunta central será: em que medida o abalo entre as noções

* Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Instituto de Letras. Departamento de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro, RJ, Brasil – luisabenevides@gmail.com.

de “privado” e “público”, suscitado por movimentos feministas, contribuiu para o descentramento do sujeito na Pós-modernidade?

Começaremos nosso percurso traçando uma breve trajetória acerca da concepção de “sujeito”, da Modernidade à Pós-modernidade: se, no período moderno, ele era visto como “indivisível”, “único” e dotado de uma “identidade imutável”, que permanecia a mesma ao longo do tempo no pós-moderno essa noção sofreu um grande descentramento. Diversos eventos contribuíram para o descentrar-se do sujeito pós-moderno; contudo, nosso recorte neste artigo serão os movimentos feministas.

Em seguida, faremos um esboço dos movimentos feministas na Pós-modernidade, centrando nosso olhar no famoso *slogan* “o pessoal é político”. Como veremos, tal afirmação exerceu importantes influências sobre diversas áreas, dentre as quais, o meio universitário. As intelectuais negras, por exemplo, ao terem formulado teorias partindo de suas próprias questões pessoais, provocaram um grande descentramento referente ao lugar ocupado por aquele, até então, estava no centro do conhecimento: o Homem, europeu e branco.

A fim de compreendermos melhor as implicações envolvidas nessas grandes agitações e questionamentos feministas, enriqueceremos nossa discussão com os conceitos de “público” e “privado”, concebidos por Hannah Arendt. Por fim, de posse dessa base teórica e de uma sucinta trajetória, faremos algumas reflexões que possam sustentar nossa hipótese de que os movimentos feministas, ao terem abalado as concepções de “público” e “privado” na era pós-moderna, contribuíram fortemente para o descentramento do sujeito em nossa atualidade.

Uma breve concepção de sujeito: da Modernidade à Pós-modernidade

No transcurso da história moderna, “sujeito” reunia, basicamente, dois significados: se, por um lado, ele era tido como indivisível, uma entidade unificada em seu próprio interior, por outro, essa entidade era vista como singular e única. Inteiro em si mesmo e distinto de todos os demais, sua imagem era a de um homem racional, que prezava a ciência e situava a si mesmo no centro do conhecimento. Sua identidade não era posta em questão; ao contrário, permanecia a mesma ao longo do tempo. Diante desse sujeito inteiro, único e indivisível, estendiam-se, em sua totalidade, a história humana e a do mundo, objetos a serem compreendidos e dominados. Diversos movimentos e pensadores contribuíram para a construção do sujeito moderno; pomos em destaque o Iluminismo e a concepção cartesiana de sujeito racional, pensante e consciente.

Judith Butler (apud SAFATLE, 2017, p. 173), ao pensar na noção moderna de “identidade”, define-a segundo uma ideia de “posse”: o indivíduo seria possuidor de si mesmo, definindo ele próprio sua identidade e decidindo, com controle e autonomia, o que veio fazer no mundo. Segundo essa concepção, haveria uma

identidade fundante e fixa, um “eu” anterior que manteria sua integridade frente à entrada no campo cultural.

É claro que vemos ressonâncias dessa concepção ainda em nossa época; muitas vezes, inclusive, essa é a identidade que tentamos adotar ou, ao menos, acreditar que possuímos: um “eu” autossuficiente, um sujeito que, em vez de se pôr em questão, prefere debruçar-se sobre o outro enquanto objeto de conhecimento. No entanto, se, no século XVIII, era possível imaginar a vida moderna centrada no indivíduo “sujeito-da-razão”, sua compreensão – à medida que as sociedades se tornavam mais complexas – adquiria cada vez mais uma forma social e coletiva.

Da complexificação das sociedades advinha a concepção de um sujeito cada vez mais social. A visão de um indivíduo inteiro, único e possuidor de si mesmo foi pouco a pouco dando lugar à noção de que ele era, sobretudo, definido no interior das grandes estruturas e formações da sociedade moderna. Alguns eventos contribuíram para essa outra forma de pensar o sujeito, como o surgimento das novas Ciências Sociais, que tomaram como objeto de estudo justamente o indivíduo nas complexas imbricações com a sociedade. O advento da Biologia darwiniana foi de igual importância: a razão já não era soberana, e, assim, passou a basear-se na natureza, no desenvolvimento fisiológico do cérebro humano.

Outros movimentos contribuíram para o descentramento do sujeito moderno: para além de movimentos feministas, mencionamos o advento da Psicanálise e os estudos marxistas. Mas o que nos interessa, agora, é que, graças a tais eventos, pouco a pouco a identidade foi deixando de ser vista enquanto entidade pronta em si mesma, tornando-se antes um processo em contínua transformação:

Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, evê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 39).

Devido a essa mudança na maneira de interpretar o conceito de “identidade”, ou melhor, de “processos de identificação”, fizeram-se teorias atualizadas, em frequente retroalimentação. Se Judith Butler (apud SAFATLE, 2017, p. 184), por exemplo, definia a identidade do sujeito moderno em termos de “posse”, ao falar do sujeito pós-moderno ela alude à “despossessão”. A definição de quem somos passa por um reconhecimento, e este, necessariamente, por um Outro, que nos reconhece e, pois, que não podemos controlar. Somos despossuídos de nós mesmos no momento em que estamos diante do Outro: a narrativa autoconsciente que buscamos fornecer é interrompida, deixando em evidência uma certa opacidade que, a um só tempo, nos escapa e nos define:

A opacidade do sujeito pode ser uma consequência do fato de se conceber como ser relacional, cujas relações primeiras e primárias nem sempre podem ser apreendidas pelo conhecimento consciente. (...) Se somos formados no contexto de relações que para nós se tornam parcialmente irrecuperáveis, então essa opacidade parece estar embutida na nossa formação e é consequência da nossa condição de seres formados em relações de dependência (BUTLER, 2017, p. 32).

Em suma, se, na Modernidade, estávamos diante de um sujeito inteiro, único e possuidor de si mesmo, que, ao invés de se questionar, questionava o Outro enquanto objeto de seu estudo, na Pós-modernidade o que vemos são sujeitos que colocam cada vez mais a si mesmos em processos de análise e questionamentos. Somos descentrados, fragmentados e, se temos algo de estável em nosso processo de identificação, esse algo nada mais é do que uma opacidade ou, para usar as palavras de Hannah Arendt, uma sombra que nos escapa a todo momento:

É altamente improvável que nós, que podemos conhecer, determinar e definir as essências naturais de todas as coisas que nos rodeiam e que não somos,せjamos capazes de fazer o mesmo a nosso próprio respeito: seria como pular sobre nossas próprias sombras (ARENNDT, 2020, p. 13).

Os movimentos feministas e o *slogan* “o pessoal é político”

Conforme dissemos, os movimentos feministas estão entre os grandes eventos sociais da Pós-modernidade (nesse caso, na segunda metade do século XX), com implicações decisivas no descentramento do sujeito cartesiano. Diversas foram suas contribuições e questionamentos, assim como a capilaridade de suas atuações, tornando-se impossível falarmos de “feminismo” (no singular). Por ora, lidaremos com o *slogan* “o pessoal é político” e suas consequências para o descentrar-se do sujeito moderno.

Ao politizar questões até então pessoais, os movimentos feministas questionaram as clássicas distinções entre “dentro” e “fora”, “privado” e “público”. O sujeito não era mais visto como se seu “dentro”, seja este o lar ou seu íntimo, fosse inquestionável, seguro e indivisível, restando-lhe o conhecimento e a dominação sobre o “fora”, este sim, passível de ser estudado. Ao contrário, ao abrir para a contestação política temas como “sexualidade”, “trabalho doméstico”, “divisão doméstica do trabalho”, “cuidado com as crianças” etc., o que se fez foi trazer à luz questões até então intransponíveis.

A politização de questões pessoais influenciou fortemente a forma de se teorizar e pensar o âmbito acadêmico. A escritora bell hooks, por exemplo, ao partir

de questões pessoais para a sua produção teórica, enxerga na teoria uma prática social que pode ser libertadora. Enquanto intelectual, negra e mulher, ela busca formular uma teoria baseada em sua própria experiência vivida, na esperança de atingir uma libertação ao nomear sua própria dor:

Se o testemunho pessoal, a experiência pessoal, é um terreno tão fértil para a produção de uma teoria feminista libertadora, é porque geralmente constitui a base da nossa teorização. Enquanto trabalhamos para resolver as questões mais prementes da nossa vida cotidiana (...), nos engajamos num processo crítico de teorização que nos capacita e fortalece (HOOKS, 2017, p. 97).

Uma das grandes contribuições das intelectuais negras reside justamente no fato de elas se nomearem, fazerem teoria ao falarem de si. Elas opõem o academicismo tradicional, supostamente neutro e universal, a uma epistemologia que inclui o pessoal e o subjetivo. O que se afirma, nessa mudança radical de perspectiva, é que não existe um discurso supostamente neutro – falamos todos de um tempo, de um lugar, de uma dor específica. Em outras palavras, não há a crença em uma identidade inerte, já conquistada num dado momento do tempo e externa ao seu objeto de estudo. Nessa nova perspectiva, as pesquisas já não partem de um “eu”, sujeito global e globalizante do discurso, em oposição ao “Outro”, objeto a ser analisado e dominado.

Afirmar que o “pessoal é político” vai além, portanto, da politização de questões até então circunscritas à arena doméstica. Ao construírem teorias falando de si, nomeando a si mesmas e expondo suas trajetórias, as intelectuais negras subvertem igualmente o paradigma tradicional em que o pesquisador, em geral homem, branco e europeu, é o sujeito a se debruçar sobre seu objeto de estudo – este sim, podendo ser composto por minorias sociais, tais como o negro e a mulher. É nesse sentido que Grada Kilomba, escritora e intelectual negra, nos fala de seu processo de escrita:

Escrever este livro foi, de fato, uma forma de me transformar, pois aqui eu não sou a ‘Outra’, mas sim eu própria. Não sou o *objeto*, mas o *sujeito*. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político (KILOMBA, 2019, p. 27-28).

Em poucas palavras, por intermédio da teorização do pessoal, o que se fez foi subverter o referencial de que partia o conhecimento: aquele do Homem racional, que prezava a ciência e que, quase invariavelmente, era europeu e branco. Os movimentos feministas, em especial as feministas negras, fizeram eclodir outros pontos de vista, outros referenciais, contribuindo fortemente para o descentramento do sujeito moderno. Além da teorização que incluía o pessoal e o subjetivo, esse

descentralamento também se deu mediante o resgate de toda uma produção literária escrita por mulheres:

Produzir um *corpus* de literatura feminista junto com a demanda de recuperação da história das mulheres foi uma das mais poderosas e bem-sucedidas intervenções do feminismo contemporâneo. Em todas as esferas da escrita literária e da bibliografia acadêmica, trabalhos produzidos por mulheres haviam recebido pouca ou nenhuma atenção, uma consequência da discriminação de gênero. Notavelmente, quando o movimento feminista expôs preconceitos na composição e currículos, muitos desses trabalhos esquecidos e ignorados foram redescobertos (HOOKS, 2019, p. 42).

O aparecimento de pontos de vista diversos, não unificados ou centralizados num único referencial de sujeito fez-se notar igualmente em áreas para além da produção acadêmica. De fato, a eclosão dos movimentos feministas nos anos 1960 se deu num momento histórico de enfraquecimento de organizações políticas de massa, em prol de sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais. “Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores – nascimento histórico da ‘política de identidade’ – uma identidade para cada movimento” (HALL, 2006, p. 45).

Através dessa rápida exposição, pôde-se ver o quanto os movimentos feministas contribuíram para uma forte agitação e descentramento do sujeito moderno. No tópico a seguir, faremos uma breve análise das noções de “público” e “privado” de acordo com Hannah Arendt, a fim de enriquecermos nosso debate: quando os domínios “públicos” e “privados” se agitam e se reconfiguram, quais são as consequências para a concepção de “sujeito”?

Domínios público e privado em Hannah Arendt

Em *A condição humana* (2020), Hannah Arendt nos traz importantes contribuições no que se refere aos domínios público e privado ao longo da história. Para compreendermos essa questão nos dias de hoje, é necessário um passeio à Grécia Antiga, onde ambas as noções eram bem delimitadas. Naquele tempo, o domínio privado era o âmbito da casa, e o que nela estava em jogo eram as necessidades da vida: “A comunidade natural do lar nascia da necessidade”, nos diz Hannah Arendt (2020, p. 37). A atividade correspondente ao processo biológico do corpo humano consistia no trabalho, sendo este diferente para homens e mulheres: enquanto aos homens cabia a manutenção individual, ou seja, o sustento, às mulheres cabia a sobrevivência da espécie, quer dizer, o parto.

No entanto, a fim de se tornar inteiramente humano, era imprescindível que o homem ultrapassasse o domínio instintivo e natural da vida privada. Adentrar a

pólis significava a vitória sobre as necessidades da vida no lar rumo à liberdade em expressar opiniões. O domínio público coincidia com a vida política, “espaço de afirmação e reconhecimento de uma individualidade discursiva” (ANTUNES, 2004, p. 3). A política, portanto, era a única característica essencialmente humana, pois representava a superação da organização instintiva e biológica da casa e da família. Todavia, é importante ressaltar que o espaço da *pólis* era restrito aos homens:

Na antiguidade, a principal divisão do trabalho era entre a vida no lar e a vida no mundo. Somente esta última era plenamente digna do homem e, naturalmente, a noção de igualdade entre o homem e a mulher (...) estava inteiramente ausente (ARENDT, 2020, p. 59).

Para Arendt, a atividade correspondente à vida política consistia na ação, única a ocorrer diretamente entre os homens, sem qualquer tipo de mediação. A *pólis* era o terreno da ação e do discurso, tendo como condição essencial a pluralidade de opiniões. Entretanto, enquanto ao homem cabia a ação na *pólis*, ou ao menos a possibilidade de ação, à mulher restringia-se o trabalho no lar, sendo-lhe vedado o ingresso num modo de vida inteiramente discursivo. Ao contrário, seu trabalho era, antes de tudo, ligado a funções corporais: ela se escondia no lar para garantir a sobrevivência física da espécie. De acordo com Arendt (2020, p. 89), “mulheres e escravos pertenciam à mesma categoria e eram escondidos não somente porque eram propriedade de outrem, mas porque sua vida era ‘trabalhosa’ (*laborious*), dedicada a funções corporais”.

Todavia, com o advento da sociedade moderna, o abismo entre lar e política desaparece. Com sociedade, entende-se a ascensão da administração do lar, ou seja, o sombrio interior da casa alcança a luz da esfera pública. Seus membros agem como se pertencessem a uma enorme família, cabendo ao poder público a tarefa de garantir seus interesses privados. Em outras palavras, o político passa a constituir “o receptáculo dos interesses domésticos” (ANTUNES, 2004, p. 4).

Ao agirem enquanto membros de uma única família, o que temos é a absorção de vários grupos sociais por uma sociedade única, com a uniformização de opiniões e interesses. A homogeneização da sociedade alcança o domínio público, restando à distinção e à diferença o espaço privado do indivíduo. Nas relações sociais, o que vemos, portanto, é o desaparecimento da pluralidade da discussão política em prol de uma vontade geral normatizada. Como consequência, “os homens se tornam privados de ver e ouvir os outros e de ser vistos e ouvidos por eles” (ARENDT, 2020, p. 71).

Se, na Antiguidade, as necessidades vitais restringiam-se à esfera do lar, na sociedade moderna a dependência mútua em prol da vida adquire importância pública. As necessidades corporais de subsistência já não precisam ser escondidas no domínio privado; ao contrário, o que assistimos agora é à divulgação pública de funções

corporais e preocupações materiais. Contudo, tal divulgação, longe de consistir numa politização em prol de uma pluralidade de opiniões, reflete antes a captação, pelo interesse público, de aspectos como alimentação, procriação e trabalho.

É nesse contexto de uniformização de interesses e de ascensão do trabalho à esfera pública que a possibilidade de ação, condição de toda vida política, dá lugar ao *comportamento*, passível de ser quantificado, previsto e normatizado. Surgem, assim, a moderna ciência da Economia e o seu principal instrumento técnico, a Estatística. No entanto, segundo Arendt (2020, p. 60):

Embora nos tenhamos tornado excelentes na atividade do trabalho que realizamos em público, a nossa capacidade de ação e de discurso perdeu muito de seu antigo caráter desde que a ascendência do domínio social baniu estes últimos para a esfera do íntimo e do privado.

Em poucas palavras, constata-se, nas sociedades modernas, uma defasagem entre as capacidades técnicas, relacionadas ao trabalho, e o desenvolvimento humanístico, enquanto capacidade de ação e discurso. No entanto, cabe agora a pergunta: tendo em vista que a obra *A condição humana* foi publicada em 1958, ou seja, antes da eclosão dos movimentos sociais pós-modernos, como podemos refletir sobre essa defasagem nos dias de hoje? Ao politizar questões antes restritas ao domínio privado da mulher, estariam os movimentos feministas levando a distinção e a diferença outra vez ao domínio público? Podemos ainda vislumbrar a possibilidade de construção desse domínio? Seriam a ação e o discurso passíveis de serem novamente politizados, nem que fosse de outros modos e enquanto possibilidade futura? No tópico a seguir, procuraremos articular os abalos e as subversões provocados pelos movimentos feministas sobre o domínio público, conforme considerações elaboradas por Hannah Arendt.

O domínio público em Arendt e os movimentos feministas

Hannah Arendt (2020, p. 61) define “domínio público” a partir de dois fenômenos. Em primeiro lugar, público é o que é visto e ouvido por todos, sendo a ampla divulgação o que garante às coisas a aparência de “realidade”. As forças da vida íntima, entretanto, levam uma existência sombria e duvidosa, a menos que sejam transformadas e desprivatizadas, assumindo um aspecto adequado à aparição pública. Como exemplos de processos de desindividualização, a autora cita a narração de histórias e a transposição artística de experiências individuais.

Ora, ao levar para o debate público questões até então circunscritas à arena privada, não estariam os movimentos feministas atribuindo realidade a questões até então “invisíveis”? Na discussão sobre temas como “cuidado com os filhos”,

“divisão doméstica do trabalho”, “maternidade”, “sexualidade”, dentre outras, o que se observa, para além da realidade dessas questões, são os processos de subjetivação da mulher. Ao levantar pautas que lhe são caras, a mulher levanta a si mesma enquanto sujeito. Afinal, como nos diz Arendt (2020, p. 62):

Toda vez que falamos de coisas que só podem ser experimentadas na privatividade ou na intimidade, trazemo-las para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, a despeito de sua intensidade, elas jamais poderiam ter tido antes. A presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garantem-nos a realidade do mundo e de nós mesmos.

Em segundo lugar, o domínio público consiste no próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós. Estamos aqui no terreno do artefato humano, ou seja, num mundo de coisas interposto entre nós que, ao mesmo tempo em que nos separa e diferencia, garante nossa convivência. Dito de outro modo, se o domínio público nos reúne a partir de um mundo em comum, ele igualmente evita que caiamos uns sobre os outros.

Com a uniformização de opiniões e interesses na sociedade moderna, o que assistimos é à extinção do domínio público enquanto um mundo comum capaz de congregar, relacionar e separar as pessoas: “o mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva” (ARENNDT, 2020, p. 71). Sem o domínio público, vivemos uma vida inteiramente privada, privando-nos tanto da realidade que advém do fato de sermos vistos e ouvidos por outros, quanto de uma relação objetiva advinda de um mundo comum de coisas que nos ligam e separam uns dos outros. Como consequência, privamo-nos de tudo aquilo que nos torna verdadeiramente humanos: “A privação da privatividade reside na ausência de outros; para estes, o homem privado não aparece, e, portanto, é como se não existisse” (Ibid., p. 72).

Vimos que, ao longo da sociedade moderna, a concepção de “sujeito” centrava-se no Homem racional, cartesiano e detentor do conhecimento. Frente a essa unificação, restava à distinção e à diferença o domínio privado, com o consequente desaparecimento da pluralidade na discussão política. Nesse contexto, ao trazer para a arena pública questões pessoais, os movimentos feministas ao mesmo tempo em que levam a diferença para o debate público rompem com a imagem unificada do sujeito moderno cartesiano.

Ademais, com a eclosão de pontos de vista diversos e não unificados não dispostos num único referencial de sujeito, as grandes organizações políticas de massa fragmentam-se em movimentos sociais diversos, cada qual apelando para a identidade social de seus sustentadores. As consequências disso são valiosíssimas, pois, de acordo com Arendt (2020, p. 70):

A importância de ser visto e ouvido por outros provém do fato de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes. É esse o significado da vida pública, em comparação com a qual até a mais fecunda e satisfatória vida familiar pode oferecer somente o prolongamento ou multiplicação de cada indivíduo, com os seus respectivos aspectos e perspectivas.

Diante disso, nossa hipótese é a de que, dentro do contexto pós-moderno de eclosão de movimentos sociais diversos, os movimentos feministas contribuíram – (e ainda contribuem) para a construção de um mundo em comum. Na verdade, é como se, ao erguerem suas próprias pautas pessoais, as mulheres erguessem a si próprias enquanto sujeitos, atestando a realidade de suas causas e de si mesmas. Nessa atribuição de realidade, elas contribuem para a construção de uma pluralidade de opiniões e de interesses, acenando para a possível construção de um domínio público.

Considerações finais

Após esta breve exposição, podemos agora nos perguntar: como ficam os processos de subjetivação relativos à mulher frente à oscilação entre “público” e “privado” tanto na Antiguidade quanto na Modernidade? Tendo sido privadas do domínio público na Antiguidade – o qual garantia o reconhecimento de uma individualidade discursiva e, pois, humana –, de que maneira se davam os processos de diferenciação e identificação femininas? Formulações como essa sequer faziam sentido naquele momento.

Com o advento da sociedade moderna, assistimos ao desaparecimento do domínio público: Graças ao advento da sociedade moderna, desapareceu o domínio público: a pluralidade de opiniões e a liberdade discursiva deram lugar à uniformização de interesses. Nestes tempos, o que predomina é uma visão de sujeito centrada na imagem de um Homem racional, cartesiano e situado no centro do conhecimento. Os processos de subjetivação relativos à mulher mantêm-se invisibilizados: falar de pautas caras à mulher, ou mesmo de suas particularidades, continua não fazendo sentido.

É com a eclosão dos movimentos feministas na Pós-modernidade que vemos um aceno para a construção da realidade da mulher enquanto sujeito. Ao levarem para o espaço público suas próprias questões, as mulheres clamam para si um olhar de reconhecimento, o qual, como visto em Butler (apud SAFATLE, 2017, p. 182), é o que garante nossa existência subjetiva. Se, antes, a concepção de “sujeito” era vista a partir de uma centralização, os processos de identificação pós-modernos passam agora por um descentrar-se e fragmentar-se contínuos.

Por fim, enquanto, na sociedade moderna, o âmbito político se reduzia a um receptáculo dos interesses domésticos, uniformizados e centrados na figura

do sujeito cartesiano, o advento dos movimentos sociais na Pós-modernidade suscita interesses diversos, cada qual acenando para a realidade de seu sujeito em particular. O doméstico passa a invadir o público, não para reivindicar interesses particulares, mas sim, em prol da politização de questões até então tidas como “íntimas” e “intransponíveis”, trazendo para o debate a pluralidade de opiniões e a afirmação de realidades diversas.

Numa hipótese final, arriscamo-nos a dizer que, se, na sociedade moderna, assistíamos à domesticação do político, o que os movimentos sociais, a exemplo dos feministas, nos trazem agora é a possibilidade de politização do doméstico.

VALLE, L. B. *“The personal is political”: feminist movements and the decentration of the postmodern subject*. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 173-184, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** This article aims to reflect on the implications of feminist movements for the decentering of the postmodern subject. Starting from the notion of subject in Modernity, that is, of a rational Man, unique and at the center of knowledge, we will analyze the impact of this notion in Postmodernity from the perspective of feminist movements. Our focus will be the feminist slogan “the personal is political”: by bringing to the public issues hitherto confined to the private, such as childcare or the domestic division of labor, this notion has strongly shaken the modern idea of an unquestionable subject, master of himself and holder of knowledge. Personal issues also entered the academy, thanks to the production of black feminists. By constructing theories starting from personal questions, placing themselves as subject and object of study, these intellectuals provoked a great decentering in the figure situated so far at the center of knowledge: that of Man, European and white. From this brief journey, our hypothesis is that feminist movements have strongly shaken the notions of public and private in postmodernity, contributing to the decentering of the subject today.

■ **KEYWORDS:** Public. Private. Subject. Feminism. Postmodernity.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, M. A. O público e o privado em Hannah Arendt. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**. Portugal: Universidade da Beira Interior, 2004, p. 1-14. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/antunes-marco-publico-privado.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2023.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SAFATLE, V. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, J. **Relatar a si mesmo:** crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 173-196.



SER OU TORNAR-SE MULHER: A POSIÇÃO FEMININA EM SOCIEDADE

Patrini Viero FERREIRA*
Luciane de Lima PAIM**

- **RESUMO:** É inegável que o estereótipo acerca da figura feminina no contexto social é permeado por padrões repressivos e normativos, que restringem a liberdade da mulher e reforçam a desigualdade existente entre os gêneros masculino e feminino. Pensando nisso, este artigo tem por objetivo aproximar os contos “*I love my husband*”, de Nélida Piñon, e “Amor”, de Clarice Lispector. A intenção é identificar de que maneira a figura da mulher é representada nesses contos, reconhecendo semelhanças e diferenças dessas apresentações. Para isso, foram utilizados autores como Beauvoir, Funck, Bourdieu e Saffioti, entre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Figura feminina. Representação da mulher. Literatura brasileira. Desigualdade de gênero.

Introdução

O papel da mulher na sociedade, ao longo do tempo, foi sempre permeado por inferioridade, submissão e objetificação. Apesar das mudanças ocorridas através das épocas, muitos estereótipos institucionalizados acerca da figura feminina continuam em plena atividade. São muitos os textos literários que se debruçaram sobre essa temática, seja para reforçá-la, seja para ir contra os paradigmas impostos à mulher.

Principalmente após a ascensão das mulheres no campo literário, os discursos de oposição ao patriarcalismo e à autoridade masculina instituída nas bases da cultura foram proeminentes. A maior parte desses textos versavam sobre a vida e as tarefas relegadas à figura feminina e eram carregados de ironia. Duas das autoras que mais se destacaram no cenário brasileiro, dentro dessa tendência literária “feminista”, foram Clarice Lispector e Nélida Piñon.

* Doutora em Letras. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Programa de Pós-Graduação em Letras. Santa Maria, RS, Brasil – patyvii02@hotmail.com.

** Bolsista CAPES. Doutoranda em Letras. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Programa de Pós-Graduação em Letras. Santa Maria, RS, Brasil. 97105-900 – lucianelettras15@gmail.com.

Pensando nisso, este artigo selecionou como *corpus* de pesquisa os contos “*I love my husband*”, de Nélida Piñon, e “Amor”, de Clarice Lispector. O objetivo dessa aproximação é identificar de que maneira a figura feminina é apresentada nesses textos, pelo reconhecimento de semelhanças e diferenças nas escolhas das escritoras para construção de suas personagens. Desse modo, nosso texto se divide em duas etapas: de início, abordaremos estudos acerca da posição e da função da mulher na sociedade ao longo dos tempos. Em seguida, o nosso estudo será dedicado à análise dos contos selecionados, extraíndo deles fragmentos que deem conta do objetivo proposto para esta investigação, com a qual tentamos refletir sobre a desigualdade entre homens e mulheres no contexto social e a maneira como essa dualidade pode interferir na vida de ambos os gêneros.

A mulher em sociedade: papel e posição

Ao buscar uma compreensão mais ampla acerca do papel da mulher na sociedade, é necessário voltar às origens dos grupos sociais e da cultura como hoje se conhece, enfatizando a formação do sujeito, das comunidades e das classes sociais. Pierre Bourdieu (2002) postulava que a cultura androcêntrica e, por consequência, a posterior “dominação masculina” não são naturais nem evidentes: na verdade, são conceitos histórica e socialmente construídos que se tornam tão intrinsecamente cristalizados nas mentes de todos os sujeitos a ponto de parecerem imutáveis. O autor defende, portanto, que não são as diferenças naturais que definem os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, mas sim, são os papéis determinados a cada gênero que tornam essa dualidade natural.

Bourdieu acredita que a grande força da ordem social instituída como “masculina” é a sua arbitrariedade¹. Assim sendo, a questão não está em negar diferenças biológicas entre os dois sexos, mas sim, em questionar a utilização dessas diferenças para justificação e manutenção das distinções culturais impostas a homens e mulheres. O autor destaca a dificuldade de se modificar esse panorama social: nem mesmo as mudanças que acontecem ao longo do tempo conseguem desconstruir por completo essa dualidade, à medida que a eficácia da violência simbólica e suas consequências “[...] estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações)” (BOURDIEU, 2002, p. 51).

A construção da mulher, portanto, baseou-se nessa tessitura social equivocada e, ao mesmo tempo, internalizada culturalmente a partir das gerações. Como resultado,

¹ As aparências biológicas e os efeitos, bem reais, que um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social produziu nos corpos e nas mentes conjugam-se para inverter a relação entre as causas e os efeitos e fazer ver uma construção social naturalizada [...] como fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também da representação da realidade [...]. (BOURDIEU, 1998, p. 9-10).

vê-se que a mulher detém seu papel dentro da sociedade em detrimento do homem. Nessa mesma linha de raciocínio, Funck tece reflexões acerca da representação da figura feminina na sociedade. Para a autora, “[...] a identidade, como a de gênero, a sexual, ou qualquer outra, é produto tanto da cultura e do discurso, quanto da natureza que nos identifica na materialidade do corpo” (FUNCK, 2011, p. 67). Por intermédio dessa afirmação, Funck conduz a uma aceitação da necessidade de compreender a linguagem em uso, isto é, o discurso, como um instrumento para a construção do mundo, para que só então se torne possível entender de fato as diferenças estabelecidas entre homem e mulher.

É fato que a mulher ocupa uma posição subalterna perante o homem desde o início da vida em sociedade, sendo complementar a ele. Dentro de uma perspectiva próxima, a mulher pode ainda ser vista como uma acompanhante cuja função é entreter e servir ao homem; logo, ela seria um ser inanimado, sem sentimentos ou desejos próprios (ALLEGRETTI et al., 2018, p. 1). Em muitas civilizações, a figura feminina foi tratada como “objeto”, tendo estado, por isso, sujeita às vontades e exigências masculinas. É válido destacar que, segundo estudiosos, a origem do poder que o homem possui desde sempre sobre a mulher e seus filhos está inscrita na religião. A figura feminina não era valorizada dentro desse âmbito, e as elevadas funções religiosas eram relegadas ao homem. A mulher, no campo da religião, não era vista como uma “senhora do lar”; sua própria fé era designada ou ressignificada a partir do casamento.

Um dos espaços em que a desigualdade entre homem e mulher aparece com mais força é a família. Apesar das várias transformações que ocorreram nesse âmbito, a visão tradicional sobre a função da figura feminina no ambiente domiciliar continua impregnada em algumas civilizações. Sarti, em seu livro *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres* (2007), apresenta sua pesquisa sobre a importância da família na vida de classes menos favorecidas economicamente, realizada na cidade de São Paulo na década de 1970. A autora observou, em seus resultados, que os papéis de “homem” e “mulher” na organização familiar eram distintos e bastante específicos: enquanto a figura masculina era vista como o “chefe da família”, a figura feminina era a “chefe da casa”. Essas funções determinam, pois, a restrição dos direitos da mulher ao núcleo doméstico, no qual ela realizava as tarefas que lhe cabiam.

Voltando o olhar para o contexto brasileiro, é possível notar que, desde a colonização, o papel da mulher abrange diversas funções: algumas exóticas, outras degradantes e desumanas. De acordo com Silva et al. (2005, p. 71), as figuras femininas do contexto brasileiro “foram admiradas, temidas como representantes de Satã e foram reduzidas a objetos de domínio e submissão por receberem um conceito de ‘não-função’, tendo sua real influência na evolução do ser humano, marginalizada e até aniquilada”. As primeiras perspectivas acerca da mulher em território nacional se originam ainda dos “relatos de viajantes”. A partir dessas

narrativas, pode-se afirmar que os costumes dessas tribos eram tidos como “selvagens”, sendo associados à presença do Diabo. Essa visão incidia também sobre a mulher, que recebia tratamentos e tarefas relacionados ao campo da barbárie. Apesar de esse ser um ângulo estrangeiro, a cristalização desses postulados sobre a figura feminina se concretizou de modo tão intenso e efetivo, que o inconsciente das mulheres está atrelado a essas ideias até hoje, em alguns casos.

É interessante destacar que essa carga pejorativa pairando sobre a mulher, ou seja, o desregramento, o caráter pecaminoso e a fragilidade moral associadas ao sexo feminino fortaleceram as bases patriarcais de um sistema já instituído socialmente, que conectava o “bem-estar” feminino ao “poder masculino”. Outra das instituições que mais dissemina essa visão sobre o feminino é a Igreja. Emanuel Araújo (apud DEL PRIORE, 2001) afirma que reprimir o desejo da mulher, no Brasil colonial, era tarefa principal da instância religiosa, assim como das leis do Estado.

Esse fato vai ao encontro dos desejos dos pais dessas mulheres, visto que, “[...] ao arrebentar as amarras [...] a sexualidade feminina [...] ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (*Ibid.*, p. 46). Essa opressão dos desejos femininos ganhava força a partir da ideia de que era a mulher a culpada pelo pecado original, de acordo com os dogmas religiosos, e, por isso, ela precisava ser vigiada durante toda a vida. Esse pensamento reforçava a autoridade que a figura masculina detinha sobre a feminina em todas as esferas da vida pública e privada.

Até o século XVII, o único modelo de sexo devidamente reconhecido pela cultura era o masculino, principalmente por influência da instituição religiosa. Esta tinha o objetivo de tolher a sexualidade feminina, e o fazia restringindo o papel da mulher dentro do núcleo social (SILVA et al., 2005). Ela era considerada um “homem invertido e inferior”, entendida como um sujeito menos desenvolvido em sua essência. É só no século XIX que a mulher avança, até certo ponto, nesse sentido, passando de “homem invertido” para “complemento do homem”.

É possível entender, a partir dessas informações, que a posição feminina na hierarquia social sempre foi dualista. Seu papel dentro da sociedade era moldado a partir de concepções masculinas, justificadas por pressupostos biológicos muito duvidosos que relegam a mulher à condição de ser frágil, de força física e capacidade racional menores. A argumentação biologista sustenta que as mulheres, por conta da suposta “natureza feminina”, apresentam comportamentos “ilógicos” e “irracionais”, bem como sentimentos excessivos e descontrolados (CUNHA, 2014). Assim, elas precisam de alguém para protegê-las e orientá-las, e essa é, exatamente, a função do homem. A violência, nesse contexto patriarcal, pode ser justificada pela prevista “irrationalidade” das mulheres: muitas vezes, a figura masculina precisa utilizar sua força física superior para manter sua companheira em segurança, protegendo-a até de si mesma.

Compreende-se, portanto, que as relações entre homens e mulheres são construídas social e historicamente, sendo as responsáveis por determinar o papel do masculino e do feminino dentro de um sistema cultural. Essas visões e posições se cristalizam a partir de discursos e comportamentos reproduzidos por instituições de grande poder social, como escolas, famílias, Estados ou religiões. Os valores são, assim, transmitidos como universais e estabelecem regras para a convivência de homens e mulheres, ao mesmo tempo em que delegam diferentes níveis de poder a esses indivíduos. Como afirma Saffioti, a construção da identidade do homem – devido à insegurança de sua masculinidade – é baseada na negação do feminino. Dessa forma, a mulher é completamente anulada, em sua subjetividade, no contexto patriarcal: “No imaginário masculino, a mulher não existe como sujeito. Ela é ou o objeto a agarrar, a consumir, ou um outro homem” (WELZER-LANG apud SAFFIOTI, 1994, p. 152).

As categorias “masculino” e “feminino”, internalizadas e convencionadas histórica e culturalmente, sofrem uma ruptura com o desenvolvimento do conceito de “gênero”, que permite às mulheres, como afirma Saffioti (1994), romper como paradigma de “dominante” e “dominado”: estas perdem a consciência de “dominadas” e passam a construir uma visão das relações de gênero como conjunto. Cabe destacar que “gênero”, no sentido que aqui se emprega, é uma definição criada para compreender de que maneira as diferenças biológicas são construídas socialmente e como as relações de poder social e simbólico são tecidas.

A noção de “gênero”, portanto, se contrapõe à de “sexo”, que corresponde às diferenças biológicas, representadas por detalhes físicos de homens e mulheres. Scott (1990, p. 13) postula com propriedade essa oposição: “Entender o gênero como uma construção cultural implica superar os binarismos baseados no sexo, isto é, nas diferenças físicas e biológicas entre “macho” e “fêmea”, que opõem o feminino ao masculino, geralmente não em um plano de igualdade, mas sim, em uma ordem de hierarquia”. A partir do desenvolvimento dessa categoria, o binarismo biológico foi sendo superado, ao mesmo tempo em que se reforçou o pressuposto de que “gênero” é uma construção cultural que não se assume em um momento específico da vida, mas sim, constitui-se como um processo (SCOTT, 1990).

Uma parcela significativa das mulheres, aos poucos, deixou de corresponder ao ideal de submissão e obediência que constituía sua identidade ao longo do tempo e da história. Ao passo em que desenvolve sua consciência crítica e consolida sua cidadania como sujeito ativo socialmente, a figura feminina passa a ser vista como uma contestação ao poder masculino, já legitimado culturalmente. Esse exercício por parte das mulheres incita sérios conflitos entre o masculino e o feminino, na medida em que abala as relações estabelecidas entre os gêneros. De acordo com Saffioti (1994), é essa nova atitude – considerada “afrontosa” – das mulheres que se constitui como fator desencadeador da capacidade socialmente validada

de os homens transformarem agressividade em agressão. A análise que se inicia no próximo tópico deste artigo dá conta da situação da mulher em sociedade, baseando-se em contos de duas autoras brasileiras que se utilizam dessa dualidade entre homem e mulher para evidenciar a desigualdade latente entre os sexos na sociedade e na cultura de determinadas comunidades.

Literatura e realidade: a situação social da mulher

Publicado pela primeira vez em 1980, “*I love my husband*”, conto de Nélida Piñon, é narrado em primeira pessoa, sendo a protagonista uma senhora de meia-idade que discorre sobre sua condição de esposa e de mulher. O enredo desse texto é pautado em um monólogo interior da protagonista feminina, que já faz parte de seu cotidiano.

Eu amo meu marido. De manhã à noite. Mal acordo, ofereço-lhe café. Ele suspira exausto da noite sempre maldormida e começa a barbear-se. Bato-lhe à porta três vezes, antes que o café esfrie. Ele grunhe com raiva e eu vocifero com aflição. Não quero meu esforço confundido com um líquido frio que ele tragará como me traga duas vezes por semana, especialmente no sábado.

Depois, arrumo-lhe o nó da gravata e ele protesta por consertar-lhe unicamente a parte menor de sua vida. Rio para que ele saia mais tranquilo, capaz de enfrentar a vida lá fora (PIÑON, 1980, p. 145).

Observa-se que a personagem, nesse conto, constitui-se como uma mulher que vive unicamente para cuidar de seu marido e satisfazê-lo. Ela internalizou desde cedo seu papel de “esposa”, o que a levou a perder sua identidade, fato confirmado pela ausência de um nome para a protagonista. Apesar de consciente de sua condição omissa e reprimida, essa mulher incorporou a rotina que dela se esperava – submeteu-se totalmente ao seu marido: é uma simples dona de casa que está sempre à espera do companheiro, pronta a atender suas necessidades e desejos. Cabe ressaltar que em nenhum momento do conto há uma afirmação de que essa mulher teve poder de escolha sobre seu próprio destino. Possivelmente, este lhe foi imposto pelo poder patriarcal, que dá ao homem a responsabilidade de sustentar o lar e à mulher a função de mantê-lo.

A situação da figura feminina não é muito diferente em “Amor”, conto de Lispector, apesar de apresentar algumas divergências. Publicado em 1960 no livro *Laços de família*, o texto apresenta a trajetória de Ana, a protagonista que, aqui, é nomeada. Narrado em terceira pessoa, esse conto volta seu enredo para questões existenciais: em determinado momento de sua vida, a personagem principal da trama demonstra uma insatisfação concreta com sua vida de esposa e de mãe.

Antes disso, porém, Ana é apresentada ao leitor como uma mulher que cumpria suas obrigações, assim como a personagem de Piñon.

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

Observa-se, a partir desse fragmento, que a vida da protagonista de “Amor” também é regrada por normas sociais específicas, que atribuem à mulher o papel de cuidar da casa, dos filhos e do marido, tarefas que Ana realiza diariamente. Uma das maiores diferenças entre os dois contos sob estudo reside justamente no destino de ambas as protagonistas. Em “*I love my husband*”, a personagem feminina é condicionada desde cedo à instituição do casamento e ao conformismo de que esse era, fatalmente, seu destino final:

Meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado. As mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias e como agradecer-lhe tal generosidade? Por isso talvez sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família (PIÑON, 1980, p. 153).

A partir do fragmento acima, pode-se perceber que a personagem construída por Piñon tinha grandes expectativas sobre o casamento; afinal, segundo o que ela sempre aprendeu, “[...] a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido seu sexo pelo homem” (Ibid., p. 152). A ansiedade sentida pela protagonista se originava do fato de que a mulher só seria concebida como sujeito a partir do momento em que o homem lhe construísse essa identidade mediante o casamento. A figura feminina de Piñon refere-se a ela mesma como “casca” sem a consumação de sua relação com seu marido, como se o corpo que ocupa se tornasse completo apenas com a força e a autoridade do homem. As mãos do marido seriam as responsáveis por “modelar” o novo sujeito que ela se tornaria a partir do casamento, segundo as vontades e os valores que seu esposo considerasse adequados. Pode-se entrever um mínimo de consciência nessa mulher por meio da ironia presente em expressões como “agradecer” e “generosidade”, que remetem à impossibilidade de romper esses padrões cultural e politicamente instituídos. A última frase desse excerto do conto de Piñon define com precisão os papéis sociais relegados à mulher e ao homem no grupo social do qual fazem parte: a figura masculina é a responsável

por “transportar” tudo aquilo de que um “lar” precisa para se tornar “decente” e “correto” segundo os paradigmas vigentes ao longo daquele período.

Diferente da personagem criada por Piñon, Ana, protagonista do conto de Lispector, não foi educada para o casamento. Pelo contrário, sua juventude rebelde está implícita em algumas passagens do texto, como no trecho transcrito abaixo:

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim comprehensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera (LISPECTOR, 1960, p. 19).

Ana descreve sua juventude, ou seja, sua vida anterior ao casamento, como “doença de vida”. Essa expressão traz a suspeita velada acerca de suas atitudes exacerbadas e equivocadas quando jovem, que contrariavam, é provável, todos os padrões estabelecidos para a figura feminina daquele contexto. A protagonista logo “emerge” dessa situação e abre mão da felicidade que ela lhe trazia e da satisfação que sentia para ceder à pressão social relegada à mulher. Ela se junta, então, às pessoas “normais”, que viviam segundo as regras impostas pelos grupos aos quais pertenciam. Nota-se, no entanto, que a expressão “persistência” é um símbolo do esforço empreendido por esses sujeitos para seguir com esse estilo de vida. A vida pregressa de Ana, a partir da escolha pelo casamento, torna-se inalcançável.

Isso significa dizer que ela não pode mais retroceder nessa decisão, e, agora, precisa assumir seu papel como esposa. Sob essa condição imutável, a protagonista tenta se satisfazer com a perspectiva que constrói para sua vida atual: “comprehensível”, uma verdadeira “vida de adulto”. A última frase reforça, portanto, essa possibilidade de “escolha” que a personagem teve o direito de fazer. Conclui-se, dessa forma, que, no caso de Ana, a protagonista escolheu esse destino, plantou as sementes para que sua vida se transformasse com a instituição do casamento. O conto apresenta ainda uma justificativa para essa escolha: “Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera” (*Ibid.*, p. 19). Para Ana, esse destino imposto representava segurança e tranquilidade, duas das qualidades que ela valorizava em sua própria vida.

Apesar das diferenças entre as situações enfrentadas pelas duas personagens, observa-se que o caminho tomado por elas é o mesmo. Devido à sua posição inferior na sociedade patriarcal e a seu papel confinado ao núcleo doméstico, a voz da mulher era silenciada muitas vezes e, no âmbito domiciliar, não merecia nem ao menos ser narrada ou quantificada. Nos contos de Piñon e Lispector, essa afirmação

é reforçada em vários momentos: “Sou uma princesa da casa, ele me disse algumas vezes e com razão. Nada pois deve afastar-me da felicidade em que estou para sempre mergulhada” (PIÑON, 1980, p. 155) ou “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (LISPECTOR, 1960, p. 19). Pode-se entender, a partir desses fragmentos, que ambos os contos apresentam a situação da mulher como restrita: confinada ao seu lar, cuidando de seus filhos e maridos, a figura feminina não poderia ousar sonhar com outro destino que não fosse aquele a que já estava relegada, um destino compartilhado por todas as demais mulheres que desejassesem uma boa reputação em sociedade. O casamento torna-se, com isso, uma instituição quase obrigatória, que permite à mulher atingir a sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe (BEAUVIOR, 2009).

Pode-se afirmar que, mesmo de formas distintas, as personagens de ambos os contos incorporam e aceitam a função social destinada a elas. As duas protagonistas anularam a si mesmas em detrimento das necessidades que foram internalizadas em seu íntimo ao longo da vida, como se constata a seguir: “Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos” (LISPECTOR, 1960, p. 19). Também em “Sou grata pelo esforço que faz em amar-me. Empenho-me em agradá-lo [...]” (PIÑON, 1980, p. 156).

Cabe destacar, neste ponto da análise, o esforço que ambas as protagonistas realizam para convencer a si mesmas de que aquele é realmente o destino que lhes cabe. Esse esforço se manifesta na repetição de frases como “Eu amo meu marido” ou “Assim ela o quisera e o escolhera”, que enfatizam uma liberdade de sentimento e decisão fantasiosa, mas que se configura como um alento para a situação em que se encontram e torna menos pesado o fardo social relegado às personagens e à figura feminina em si.

Ainda que cientes de sua função social, aceitando seus papéis de esposas e mães, ambas as protagonistas nutrem dentro de si um desejo de algo maior, um inconformismo com o pouco que lhes cabe. Leiamos um excerto de Clarice:

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantava riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se [...]. Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido (LISPECTOR, 1960, p. 19-20).

E, agora, este de Nélida:

Nunca mencionei ao marido estes galopes perigosos e breves. Ele não suportaria o peso dessa confissão. Ou que lhe dissesse que nestas tardes penso em trabalhar fora pagar as miudezas com meu próprio dinheiro. Claro que estes desatinos me colhem justamente pelo tempo que me sobra (PIÑON, 1980, p. 155).

Os desejos mais íntimos das duas protagonistas revelam uma necessidade de alcançar voos maiores do que apenas aqueles que o casamento e a sociedade em si lhes proporcionam. Apesar de não admitirem, as mulheres sonham com uma espécie de independência, com uma vida em que possam ser donas das próprias escolhas e ações. É válido ressaltar que esses devaneios ocorrem justamente nos momentos de ócio, em que não há mais tarefas a serem cumpridas. Eles são rapidamente reprimidos, mas uma vez, com veemência e até mesmo uma vergonha velada. Isso reforça ainda mais a força das imposições culturais na vida das protagonistas, que representam a figura feminina no geral.

No entanto, as protagonistas dos contos nutrem dentro de si uma consciência profunda de sua condição de mulheres reprimidas e submissas, resultado dos padrões impostos à figura feminina por parte da sociedade e da cultura em si. Um trecho do texto de Piñon retrata com exatidão esse conhecimento:

Ele é único a trazer-me a vida, ainda que às vezes eu a viva com uma semana de atraso. O que não faz diferença. Levo até vantagens, porque ele sempre a trouxe traduzida. Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível com o meu destino, capaz de arruinar meu casamento (PIÑON, 1980, p. 153).

Aqui se observa que a relação com o marido é a responsável por dar à mulher a “vida”, que representa sua própria subjetividade e personalidade. A mulher tem arrancada de si qualquer possibilidade de independência, uma vez que o mundo externo ao ambiente domiciliar é levado a ela a partir da visão de seu marido, de forma “traduzida” e parcial. A perspectiva masculina é, mais uma vez, privilegiada em detrimento da feminina. A ironia que permeia as últimas frases do trecho selecionado explicita a situação de submissão e anulação total de si mesma a que a mulher se sujeita para satisfazer as expectativas do marido sobre si mesma e sobre a união que eles firmaram no ato do casamento.

A consciência de sua situação de mulher e tudo que isso envolve chega à Ana a partir de uma experiência cotidiana: no bonde, enquanto retornava das compras, a protagonista é impactada pela imagem de um cego mascando chiclete. Essa visão cotidiana é fundamental para o clímax do conto e pode representar o abrir de olhos definitivo de Ana, que a faz se dar conta de tudo que ela deixou para trás e da

condição a que estava submetendo a si própria. A cena descrita abaixo é o momento exato em que esse evento inaugura um novo momento na vida de Ana:

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, os passageiros olharam assustados (LISPECTOR, 1960, p. 20).

As reações do corpo da protagonista, aliadas à visão que tanto a impactou, foram as responsáveis por retirar Ana do torpor com que levava sua rotina: o coração batendo de forma violenta e o corpo inclinado, tentando ao máximo recuperar a imagem do cego e eternizá-la, marcaram a personagem e a fizeram compreender que sua vida estava longe de ser aquela que realmente desejava. A protagonista se sente insultada pela simples visão daquele homem mascando chiclete, porque parece que sua liberdade, mesmo restrita pela cegueira, é maior e mais bem aproveitada do que a de Ana. Essa constatação tem uma relevância tão grande na consciência da personagem que sua aparência se transfigura, aparentando “ódio”. O saco de tricô que se chocou com o chão e ruiu é o símbolo da vida perfeita que Ana levava no casamento e que foi destruída com o episódio narrado até então. O grito que a mulher solta da garganta representa, talvez, a forma de expressar o desespero que a condição em que vive no seu casamento e na sua própria casa causa em Ana. A partir do instante em que a visão da protagonista se expandiu, foi impossível para ela voltar a enxergar seu cotidiano como antes:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... [...] O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas (Ibid., p. 21).

Ana não conseguia mais identificar o sentido de todas as tarefas que tornavam sua rotina repetitiva e imutável. A personagem não reconhecia mais os elementos que lhe eram tão familiares anteriormente. O episódio vivenciado pela protagonista ao longo da sua viagem desconstruiu a vida que ela, com persistência e esforço, havia organizado solidamente para si mediante o casamento. A partir de então, o cotidiano transformou-se em um paradoxo: a “rede de tricô” se tornou “áspera”, o “bonde” era um “fio partido” e as “compras no colo” não possuíam mais função. O mundo modificado-se ao mesmo tempo em que a visão de Ana sobre si mesma e suas escolhas, e o “recomeço” independia da vontade da personagem. A frase “o mal estava feito” representa a ruptura que o evento experienciado por Ana consolidou definitivamente em sua vida:

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se encherá com a pior vontade de viver” (*Ibid.*, p. 24).

Esse rompimento interno de Ana, que se manifestava em seu corpo e nas reações que ele apresentava, levou-a a outro clímax ainda mais definitivo do que o episódio com o homem mascando chiclete. Esse evento aconteceu no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, ao qual a protagonista chegou por acaso, após ter perdido sua parada de ônibus:

A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno (*Ibid.*, p. 23).

Dentro do Jardim, Ana via-se liberta das amarras que a sociedade lhe apresentava constantemente e que restringiam seus sentidos e suas escolhas. Ali, a personagem descobriu um mundo “faiscante” e “sombrio” e aproximava-se dele sem nem ao menos perceber. A intensidade com que aquele lugar impactou Ana modificou ainda mais sua visão sobre o universo que a rodeava, do qual ela abriu mão para se sujeitar aos padrões estabelecidos culturalmente para a figura feminina que ela representava. Observa-se que essas normas implícitas eram tão internalizadas no imaginário da protagonista, que, mesmo envolvida com a beleza e com o prazer que o Jardim simbolizava, surge nela uma sensação de “medo do

Inferno”, o que remonta mais uma vez à associação religiosa que se faz entre a mulher e o pecado, a imoralidade.

A figura feminina relacionada ao natural, quase selvagem, é uma linguagem semântica que se repete no texto de Piñon: os delírios da protagonista do conto “*I love my husband*” também são voltados para um ambiente primitivo, em que a força da mulher se sobrepõe a qualquer outro elemento:

Falei na palavra futuro com cautela, não queria feri-lo, mas já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento. Seguida por um cortejo untado de suor e ansiedade, eu abatia os javalis, mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas, enquanto Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor. Sôfrega pelo esforço, eu sorvia água do rio, quem sabe em busca da febre que estava em minhas entranhas e eu não sabia como despertar. A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e pudor, enquanto o pajé salvava-me a vida com seu ritual e seus pelos [sic] fartos no peito. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas. Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas d’água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças (PIÑON, 1980, p. 149).

A consciência da protagonista acerca de sua condição de mulher e esposa despertam nela desejos de um futuro no qual pudesse fazer de suas vontades a sua prioridade. Esse futuro se relaciona a um ímpeto primitivo e quase selvagem, internamente latente na personagem. O vocabulário escolhido pela narradora para ilustrar os devaneios que lhe tomam a mente é bastante contundente e intenso e se associa ao campo semântico do natural, considerado “bárbaro” pela sociedade. Todas as ações descritas pela mulher se relacionam ao animalesco: “eu abatia os javalis”, “mergulhava meus caninos nas suas jugulares aquecidas”, “sorvia a água do rio”.

Nota-se que, no imaginário da protagonista, ela se transformava em alfa: observa-se, assim, uma inversão entre os reais papéis ocupados pelo masculino e pelo feminino na conjuntura social. No mundo estabelecido na visão da personagem de Piñon, era ela própria quem cumpria as tarefas designadas ao homem; era ela quem poderia dispensar o amor de Clark Gable, mesmo quando ele implorava pela reciprocidade de seus sentimentos. Clark Gable aqui simboliza a figura do homem irresistível, cheio de masculinidade e virilidade, que representa o modelo que deveria ser seguido pela figura masculina na cultura da qual a protagonista participava. O ato de deixá-lo “amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas” é o máximo do rompimento das ideologias patriarciais e repressoras que

a personagem consegue imaginar. É interessante destacar, ainda, que todo esse panorama construído na imaginação dessa mulher lhe desperta “prazer”, lhe devolve o “sopro de vida” que havia sido suprimido pelas vontades do marido. Toda essa cena traz à protagonista a liberdade que ela não possuía em seu cotidiano empírico, no qual suas ações eram restrinidas pelos desejos, expectativas e caprichos de seu esposo, o homem que todos diziam que ela amava.

Em última análise, cabe enfatizar que as regras sociais eram fortes nas personagens e estavam já cristalizadas em seu íntimo como mulher, dona de casa, mãe e esposa. Isso fazia com que, contrariando qualquer vontade própria ou consciência da situação opressiva que vivenciavam, essas mulheres se submetessem a esse padrão que delas se esperava. Os fragmentos finais dos dois contos representam essa submissão a uma rotina infeliz e sem satisfação a que as mulheres estão submetidas: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 1960, p. 25) ou “Um pão que ele e eu comemos há tantos anos sem reclamar, ungidos pelo amor, atados pela cerimônia de um casamento que nos declarou marido e mulher. Ah, sim, eu amo meu marido” (PIÑON, 1980, p. 156).

Considerações finais

A situação da mulher em sociedade se modificou ao longo dos tempos, mas é inegável que a diferenciação entre os gêneros masculino e feminino ainda existe e interfere diretamente na posição dos dois sexos na cultura internalizada. Vista como “inferior” – tanto biológica quanto subjetivamente –, a figura feminina precisou lutar para alcançar seu espaço na tessitura social, mas os parâmetros tradicionais difundidos pelas ideologias patriarcais ainda permanecem como uma sombra sobre a mulher.

Esses parâmetros exigem da figura feminina atitudes programadas e condizentes ao seu estatuto de mulher, que normalmente ocupa no ambiente doméstico suas mais importantes funções. As duas protagonistas dos contos de Lispector e Piñon representam mulheres que assumem esse papel delas esperado e se submetem às normas arbitrárias construídas historicamente.

Ao analisar a situação de ambas as personagens, conclui-se que elas não são tão distintas, apesar de algumas peculiaridades que as diferenciam. As duas mulheres dos contos cumprem funções socialmente relegadas à figura feminina: elas são esposas, mães e donas de casa que restringem seu cotidiano ao cuidado com o lar, com os filhos e com o marido. Suas vontades e expectativas mais profundas são reprimidas no inconsciente, lugar em que despertam como delírios ou devaneios internos em ambas as mulheres.

Apesar de se dedicarem às suas famílias e exercerem as tarefas que lhes cabem dentro do contexto social a que pertencem, as duas protagonistas têm a consciência de sua condição de dominadas e submissas. O desejo de liberdade, de romper com as barreiras que a sociedade lhes impõe, fica latente no interior das duas mulheres e é, inclusive, explicitado em várias passagens ao longo dos textos literários.

Por fim, esses contos são exemplos de discursos que promovem não apenas a denúncia da desigualdade em que vivem homens e mulheres, mas também a reflexão acerca da necessidade de modificar as estruturas sociais que privilegiam um gênero ao mesmo tempo em que oprimem outro. É fato que muitas das condições inerentes à figura feminina se modificaram ao longo do tempo, em épocas determinadas, mas os estereótipos ainda residem nas bases da cultura e no íntimo de diversos sujeitos.

FERREIRA, P. V.; PAIM, L. L. Being or becoming a woman: the female position in society. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 185-200, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *It is undeniable that the stereotype about the female figure in the social context is permeated by repressive and normative patterns, which restrict women's freedom and further reinforce the already existing inequality between the male and female genders. Thinking about it, this article aims to bring together the short stories "I love my husband" by Nélida Piñon and "Amor", by Clarice Lispector. The intention is to identify how the figure of the woman is represented in these tales, recognizing similarities and differences of these presentations. For this, authors such as Beauvoir, Funk, Bourdieu and Saffioti, among others, were used.*
- **KEYWORDS:** *Female figure. Representation of the woman. Brazilian literature. Gender inequality.*

REFERÊNCIAS

ALLEGRETTI, Fernanda Espindola et al. O papel feminino através dos tempos a partir do estereótipo de gênero: uma pesquisa bibliográfica. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 26, 2018, Ijuí. *Anais....* Ijuí: Unijuí, 2018. p. 1-5. Disponível em: <https://publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/salaconhecimento/article/view/10099/877>. Acesso em: 01 jul. 2019.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CUNHA, B. M. Violência contra a mulher, direito e patriarcado: perspectivas de combate à violência de gênero. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DE DIREITO DA

UFPR, 16. 2014, Curitiba. **Anais....** Curitiba: UFPR, 2014. v. 1, p. 149-170. Disponível em: <http://www.direito.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2014/12/Artigo-B%C3%A1rbara-Cunha-classificado-em-7%C2%BA-lugar.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.

DEL PRIORE, M. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001.

FUNCK, S. B. O que é uma mulher? In: Palavra e poder: representações na literatura de autoria feminina. **Revista cerrados**, Brasília, v. 20, n. 31, 2011.

LISPECTOR, C. Amor. In: LISPECTOR, C. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1980. p. 19-29.

PIÑON, N. *I love my husband*. In: PIÑON, N. **O calor das coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1960. p. 145-156.

SAFFIOTI, H. Violência de gênero no Brasil atual. **Estudos feministas**, Florianópolis, número especial, p. 443-461, 2. sem. 1994. Colóquio Internacional Brasil, França e Quebec. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16177/14728>. Acesso em: 01 jul. 2019.

SARTI, C. A. **A família como espelho**: um estudo sobre a moral dos pobres. São Paulo: Cortez, 2007.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: SCOTT, J. **Mulher e realidade**: mulher e educação. Porto Alegre, v. 2, n. 15, p. 5-22, jul./dez. 1990.

SILVA, G. C. C. et al. A mulher e sua posição na sociedade: da antiguidade aos dias atuais. **Revista SBPH**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 65-76, dez. 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-08582005000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 dez. 2019.



OS DISCURSOS FEMINISTAS DAS MULHERES MUÇULMANAS NOS HARÉNS DE FATIMA MERNISSI

Priscilla Cláudia Pavan de FREITAS*

- **RESUMO:** O presente artigo analisa os discursos feministas que são construídos a partir dos enunciados sobre as mulheres muçulmanas do convívio familiar de Fatima Mernissi. Estes são revelados por intermédio de um discurso constituinte, isto é, discurso de origem, que, neste caso, é uma obra literária de cunho autobiográfico, escrita pela própria protagonista Fatima, a qual narra as suas memórias de infância e os diálogos com as mulheres com quem conviveu em dois haréns (um em Fez e outro em uma fazenda familiar). Os discursos analisados evidenciam mulheres que almejam transgredir fronteiras dentro de suas próprias circunstâncias sociais por meio de diferentes agências (sujeitos agentes). Entende-se por “agências” a “capacidade de cada pessoa de realizar seus interesses individuais, em oposição ao peso do costume” (MAHMOOD, 2019). Logo, o artigo permite refletir sobre a condição das mulheres muçulmanas marroquinas e sobre seus diferentes objetivos liberatórios e, assim, compreender de que forma a desigualdade de gênero pode aparecer em uma sociedade na qual se perpetuam valores patriarcais em detrimento da igualdade proposta nos pilares da fé e da prática islâmicas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Discurso feminista. Mulheres muçulmanas. Agências. Discurso constituinte. Fatima Mernissi.

Introdução

O ano era 2021; a Rede Globo de televisão repriseava, pela 3^a vez, a telenovela *O clone*, sucesso de público lançado em 2001, ano do fatídico ataque às Torres Gêmeas nos Estados Unidos. O núcleo da novela está no romance das personagens Jade (uma muçulmana de família marroquina, mas criada no Rio de Janeiro) e Lucas (um brasileiro, filho de um empreendedor da área de importação e exportação de alimentos que negocia, dentre outros clientes, com os marroquinos). A trama acontece, na maior parte do tempo, em Fez, Marrocos, e, por essa razão, muitos costumes e tradições dos muçulmanos marroquinos são retratados, a exemplo da

* Doutora em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Faculdade de Letras, Centro de Comunicação e Letras. São Paulo, SP, Brasil. – aisha-1982@hotmail.com.

prática de negociação entre os homens, os casamentos arranjados entre famílias, os dotes oferecidos às noivas, as preces diárias, a separação dos espaços de homens e mulheres e até mesmo o uso de expressões islâmicas. Há, na novela, várias personagens marroquinas que despertam fascínio no telespectador, sobretudo as femininas, por exemplo, Latiffa, a prima de Jade, uma jovem que mora com o seu tio, Ali, em Marrocos, e sonha com um casamento perfeito, com um marido que lhe encha de agrados e seja um bom muçulmano. Latiffa é uma mulher dócil e que aceita, sem questionar, o que os homens da família lhe impõem. Para ela, isso é felicidade. Zoraide, outra personagem, é uma espécie de governanta da casa de Ali. Ela é perspicaz, protetora e uma boa conselheira para Jade e Latiffa. Ela é temente a Deus, acredita no destino divino, mas também crê na leitura mística do destino feita em borra de café. Jade, entretanto, é a personagem que mais chama a atenção, pois, apesar de ser muçulmana, é considerada uma rebelde por sua família, porque ela questiona alguns dos costumes seguidos, como a obrigatoriedade de um casamento arranjado. Jade pode ser interpretada como uma mulher que transgride os limites impostos, pois ela clama, mediante atitudes e discursos, por uma situação diferente para as muçulmanas em Marrocos e no Rio de Janeiro, local onde ela passa parte de sua vida.

Essas três personagens femininas convivem em um harém, em Marrocos, um lugar que é seguro, confortável, mas que apresenta inúmeras fronteiras às mulheres. Similar à personagem ficcional Jade, há, em outra história, agora real, a menina Fatima, uma jovem que nasceu e foi criada em um harém de Marrocos e que questionou, durante a sua vida, os privilégios dos homens muçulmanos em relação às mulheres muçulmanas. Fatima se baseia na própria religião islâmica para apresentar os seus argumentos em defesa das mulheres.

Fatima (a mãe da Fatima), tia Habiba, prima Chama, avó Yasmina e a escrava Mina são algumas das mulheres muçulmanas que aparecem no livro *Sonhos de transgressão: minha vida de menina num harém*, de autoria da marroquina Fatima Mernissi. A obra é uma autobiografia de sua vida enquanto criança, em que ela expõe muitos costumes culturais a que mulheres como ela foram submetidas. Dentre as mencionadas por Fatima há as questionadoras, as dóceis e, até mesmo, as sábias. As variadas mulheres marroquinas de Mernissi, em alguns aspectos, lembram as que compõem a novela *O clone*, e, quer na ficção, quer na realidade, todas elas, por meio dos seus enunciados, vão revelando seus diferentes discursos feministas pautados nos fundamentos da religião islâmica.

Este trabalho tem por escopo analisar os discursos feministas que são construídos pelas mulheres muçulmanas dos haréns frequentados por Mernissi. As personagens analisadas são responsáveis pela divulgação de uma cultura feminina e feminista muçulmana a respeito de um país que tem, por costume, a existência de haréns, a superproteção às mulheres e a desigualdade de gênero. Essas mulheres, mediante enunciados, denunciam fronteiras que lhes foram

impostas e revelam os seus desejos de transpô-las dentro de suas próprias circunstâncias sociais.

Como fundamentação teórica para este artigo, foi utilizada a concepção de Maingueneau (2010, 2012) sobre o discurso constituinte literário que é atravessado pelo discurso feminista e religioso das mulheres muçulmanas. Foram aproveitados, também, os estudos de Barlas (2012) no que se refere à situação da mulher muçulmana no mundo globalizado, tendo-se em vista que a personagem Fatima e suas conterrâneas situam-se em um Marrocos invadido por espanhóis e franceses; logo, entre os países, são ultrapassadas, além das fronteiras geográficas, as culturais. As ideias de Mahmood (2019) sobre agência feminina também serviram de apporte, visto que os seus estudos sobre teorias feministas e sujeitos liberatórios ajudam a compreender os diferentes projetos e desejos das mulheres marroquinas no livro de Mernissi.

As interferências ocidentais em Marrocos contribuíram para mudanças no pensamento oriental. Vestimentas, costumes, entretenimento, tudo isso propiciou a aclimatação cultural do Ocidente no Marrocos. O livro em questão se passa no período das disputas entre o Protetorado francês e o Protetorado espanhol, que se estendeu entre 1912 e 1956, impondo a Marrocos uma partilha entre um norte mais pobre e um centro-sul mais desenvolvido sob domínio francês. As mulheres muçulmanas marroquinas, diante desse cenário, refletirão essas mudanças e buscarão cada vez mais transgredir as fronteiras (culturais, sociais, de gênero) que lhes são incultidas.

Diferentes mulheres aparecem na obra de Mernissi e, embora seguindo a mesma religião e morando em um espaço similar (harém Fortaleza e harém Fazenda, daí o plural “haréns” do título do artigo), elas têm projetos e interesses individuais, o que evidencia vários discursos feministas, e não apenas um. Apesar dessa heterogeneidade de propósitos, deve-se salientar que as mulheres selecionadas da narrativa se mobilizam à sua maneira para conquistar, também, um objetivo em comum, que é a igualdade religiosa – como proposta no *Alcorão*, livro sagrado dos muçulmanos –, a qual, por vezes, é negligenciada ou ignorada pelos homens dos haréns.

Para Mahmood (2019), a ideia dos vários projetos feministas pode ser explicada pelo conceito de “agência”, entendido como “[...] capacidade de cada pessoa para realizar seus interesses individuais, em oposição ao peso do costume, tradição, vontade transcendental ou outros obstáculos individuais e coletivos” (*Ibid.*, p. 143). Destarte, diferentes discursos feministas são possíveis advindos de uma mesma religião porque há diferentes agências, e estas, para a autora, não são sinônimos de “resistência” em relação de dominação, mas sim, uma “[...] ação criada e propiciada por relações concretas de subordinação historicamente configuradas” (*Ibid.*, p.139). Essa noção é muito cara a este trabalho, uma vez que sujeitos são analisados individualmente pelos seus discursos e projetos, e não como parte de

uma massa homogênea ideológica. Segundo Mahmood (2019), apenas quando o conceito de “agência” se desliga da ideia da “resistência” é que se torna possível desenvolver questões analíticas que são cruciais para o entendimento das vontades das mulheres feministas que aparecem em Mernissi. Essa ideia ficará mais clara nas análises dos sujeitos a seguir.

Sonhos de transgressão, sonhos de igualdade e outros sonhos

Fatima Mernissi é uma das maiores autoridades intelectuais sobre os costumes islâmicos da atualidade. Ela faleceu em 2015, em Marrocos, sua terra natal, deixando um legado de mais de 10 livros com narrativas que mostram, entre outras particularidades, retratos de sua infância e sua realidade como mulher numa sociedade imbuída de cultura patriarcal, além das reflexões sobre os estereótipos que muitos homens ocidentais fazem do harém árabe, como sendo espaço opressor, cheio de sultões com concubinas que os satisfazem sem manifestar os desejos delas.

Fatima cresceu dentro de um harém doméstico em Fez, Marrocos, com a sua mãe e sua avó, uma das nove esposas de seu avô. Os pais de Fatima tiveram um casamento monogâmico, e seu pai tinha um pensamento progressista, tanto que assentiu que Fatima estudasse e buscassem uma profissão, diferente de sua mãe e avó que não tiveram essa mesma oportunidade. Fatima estudou Ciências Políticas na Sorbonne, França; cursou o Doutorado na Universidade Brandeis, Estados Unidos; foi historiadora, ensaísta e docente universitária em Marrocos; ademais, obteve destaque pelos estudos da religião islâmica e pela defesa dos direitos das mulheres muçulmanas, sendo considerada como uma das principais autoras da “segunda onda” do feminismo islâmico. Fatima conseguiu, na sua vida pessoal, ultrapassar as **fronteiras** que lhe impuseram, por ter sido uma mulher muçulmana num país que ainda conservava o pensamento patriarcal. Além disso, cabe mencionar que a palavra **fronteiras** (*hudud*, transliterado do árabe) encontra-se em destaque porque ela é uma constante no livro em questão.

A palavra *hudud* pode ter mais de um significado: em uso geográfico, ou físico-espacial, é traduzida como **fronteira**; em uso linguístico, como **limitações**; em uso religioso, associa-se às **fronteiras** ou **limites** de Deus que não devem ser ultrapassados para não haver punição¹. No livro de Mernissi, a palavra aparece em diferentes momentos, expressando em cada um deles os seus diferentes usos, conforme exemplifica a tabela abaixo:

¹ As traduções possíveis para a palavra *hudud* (Hudود em árabe) foram consultadas no *Alcorão Sagrado* (2:230: “E esses são os **limites** de Allah, que Ele torna evidentes, para um povo que sabe”; 58:4: “E esses são os **limites** de Allah. E, para os renegadores da Fé, haverá doloroso castigo”) e contaram com auxílio do Cheikh Houssam El-Boustani, presidente executivo e professor de árabe e de religião do Centro Inter-fé das Américas para Diálogo e Educação no Brasil.

Tabela 1

Trecho da obra	Interpretação
“ <i>Hudud</i> era tudo que fosse proibido pela professora”; “Para uma criança respeitar a <i>hudud</i> significava obedecer” (MERNISSI, 1996, p.11).	Limitações
“Ser muçulmano era respeitar a <i>hudud</i> ” (Ibidem, p.11); “Alá enviara os exércitos do norte ao Marrocos para punir a violação pelos homens da <i>hudud</i> que protegia as mulheres” (Ibidem, p.10-11).	Religiosa
“A primeira fronteira era aquela que separava, em nossa casa, a sala de entrada e o pátio principal” (Ibidem, p.11).	Físico-espacial
“Os cristãos, da mesma forma que os muçulmanos, lutam entre si o tempo todo, e os espanhóis e franceses quase se mataram uns aos outros ao cruzarem nossas fronteiras ” (Ibidem, p.10).	Geográfica

Fonte: Elaboração própria.

Independentemente da interpretação atribuída à palavra *hudud*, a ideia de transgredir fronteiras é recorrente no livro, por esse ser um dos principais objetivos das mulheres que vivem no harém, sobretudo da protagonista Fatima, como ela mesma afirma: “Nasci dentro do próprio caos, uma vez que nem os cristãos, nem as mulheres aceitavam as fronteiras” (MERNISSI, 1996, p.9).

A própria Fatima se coloca na história, o que é percebido pelo uso de primeira pessoa: “O portão de **nossa casa** era, sem sombra de dúvida, uma *hudud*, uma fronteira, porque não se entrava nem se saia por ele sem permissão” (Ibid., p. 31, grifo nosso). Aqui Fatima não é apenas a narradora, mas também a voz por trás de toda a produção narrativa. Os discursos que emergem dos diálogos da personagem Fatima e das suas reflexões elucidam uma memória afetiva da autora e ajudam a construir uma memória coletiva das mulheres marroquinas. A memória coletiva é evidenciada a partir das memórias individuais de infância da autora em seu processo de interação social. Tudo isso ocorre dentro de um discurso constituinte, que, neste caso, é a obra (ou inscrição) literária, a qual legitima tanto a narrativa quanto as narradoras.

Para Maingueneau (2012, p. 68), quando se trabalha com discursos constituintes, “[...] estamos diante de sólidas estruturas textuais que pretendem ter um alcance global, dizer algo sobre a sociedade, a verdade, a beleza, a existência...”. Na sua obra, Mernissi fala sobre sua infância, e, além de relatar os eventos desse período, ela, acima de tudo, denuncia a desigualdade de gênero que ocorria dentro da cultura marroquina e as fronteiras com que as mulheres precisavam lidar. Os discursos em primeira e terceira pessoa (neste caso, quando referidos às outras mulheres dos haréns) demonstram que, se há uma constituição no discurso constituinte, há o direito à fala de diferentes fontes, e é por isso que tantas vozes e discursos se revelam.

A primeira fronteira encontrada por Fatima, dentro de sua narrativa, foi em sua infância, aos 3 anos, a qual é percebida pelo olhar da própria personagem, que, ainda na escola, temia a professora, que dava aulas segurando um “chicote comprido e ameaçador” (MERNISSI, 1996, p.11). A menina Fatima respeitava tudo o que a professora dizia, e o conceito de *hudud* já lhe fora apresentado na escola. Era necessário respeitar as fronteiras para que se vivesse bem. As fronteiras religiosas (entre cristãos e muçulmanos), as fronteiras culturais (Marrocos lidava com invasões estrangeiras), as fronteiras de gênero (entre homens e mulheres), e mesmo as fronteiras físico-espaciais (que separavam a sala de entrada e o pátio principal da residência de Fatima).

Conhecer a biografia de Mernissi, portanto, ajuda a legitimar a enunciação narrativa em sua obra, pois a autora revela discursos feministas dentro de outro discurso, o literário, o qual Maingueneau (2012) chamou de **discurso constituinte**, isto é, um discurso que se propõe como origem, legitimado por determinada cena de uma enunciação. Assim, os discursos constituintes, na concepção de Maingueneau (2012, p. 61), “[...] conferem sentido aos atos da coletividade, sendo, em verdade, os garantes de múltiplos gêneros do discurso”. É por isso que tal espécie discursiva admite variados gêneros e discursos em sua constituição. Neste trabalho, o discurso constituinte literário carrega as visões de mundo de Fatima, que, a um só tempo, sendo um sujeito ficcional e empírico, é atravessada pelos discursos feministas de diferentes sujeitos que se manifestam, entre os quais estão os da mãe de Fatima, da tia Habiba, da prima Chama, da Vó Yasmina e de Mina, personagens escolhidas, dentre outras, por questionarem, à sua maneira, o sistema social em que estavam inseridas.

Ainda sobre as fronteiras, há várias passagens no livro que as evidenciam, como estas:

Meu pai sempre me disse que os problemas com os cristãos começam, da mesma forma que com as mulheres, quando não se respeita *hudud*, ou fronteira sagrada. [...] Ao criar a Terra, Alá separou os homens das mulheres e pôs um mar entre muçulmanos e cristãos, e fez isso de propósito, meu pai sempre me disse (MERNISSI, 1996, p.9).

Esse trecho sugere que as fronteiras foram criadas por Deus (**fronteira sagrada**), mas é bom lembrar que o fragmento faz parte do discurso construído pelo pai de Fatima, um homem que defendia o respeito às fronteiras como uma necessidade para se evitar conflitos. Além desse trecho, há outros no livro de Mernissi que indicam a **fronteira de gênero**:

“Podia, se quisesse, sentar-me à fria soleira de mármore branco, mas nem pensar em juntar-me a meus primos mais velhos, que a essa hora já se divertiam no pátio. ‘Você ainda não sabe se defender’, dizia minha mãe” (Ibid., p.11). E mais

adiante: “À direita do pátio, ficava o mais elegante de todos os salões – a sala de estar dos homens, onde eles comiam, inteiravam-se das novidades, tratavam de negócios e jogavam cartas” (Ibid., p.15).

Os dois trechos acima citados manifestam a visão dos homens da família, que rejeitavam a igualdade de direitos entre eles e as mulheres e as categorizam como “inferiores” ou “indefesas”. Essa visão é reproduzida, no primeiro trecho, pela mãe de Fatima, que, mesmo contrária a esse pensamento, respeitava as regras e fronteiras impostas. A mãe de Fatima, segundo diz a própria filha, “[...] sempre recusara a superioridade masculina como um absurdo e como algo inteiramente contrário ao espírito muçulmano – Alá nos fez todos iguais” (Ibid., p.17). Apesar de não agir para mudar a sua condição em um primeiro momento, a mãe de Fatima, aos poucos, começava a transgredir a ideia de “superioridade” masculina nas suas conversas com Fatima e outras mulheres da família. Mais adiante, em outra passagem, a mãe de Fatima questiona: “E me diga só uma coisa: o que é mais importante, a tradição ou a felicidade das pessoas? [...] Essa tradição, estou com ela travessada na garganta” (Ibid., p.94).

Fatima também traz em seus discursos muitos questionamentos que favorecem a mulher e que criticam o modo como alguns homens as tratavam. Vejamos o exemplo a seguir:

Um harém tinha a ver com homens e mulheres – este era um fato. Também tinha a ver com uma casa, muros e ruas – outro fato. Tudo muito simples e fácil de visualizar: é só levantar quatro muros dentro do traçado das ruas, e tem-se uma casa: põem-se as mulheres na casa e deixam-se os homens saírem. Mas o que aconteceria, aventurei-me a perguntar a Samir, **se puséssemos os homens na casa e deixássemos as mulheres saírem?** (Ibid., p. 59).

O jogo de palavras *homens-fora / mulheres-dentro* traz à luz a relação desigual entre homens e mulheres no harém. O estar fora remete à liberdade, e o estar dentro, à prisão. Logo, Fatima já expunha em suas elucubrações o desejo de subverter o estado atual, oferecendo outra possibilidade: *mulheres-fora / homens-dentro*.

Similar a essa ideia de superioridade dos homens, expressa por meio do jogo de palavras simbólicas **dentro** e **fora**², tem-se em Bourdieu (1999) a representação de espaços que dividem homens e mulheres nas casas berberes³. Por meio das disposições de objetos, pessoas e animais, depreende-se em Bourdieu um código cultural no qual as mulheres ficam sob a proteção dos homens (maridos, pais, irmãos e primos), ocupando as partes baixas e escuras da casa, enquanto

² Grifos nossos.

³ Povos do Norte de África organizados em tribos e que falam línguas berberes, da família de línguas afro-asiáticas.

os homens ocupam os espaços acima, mais iluminados. Os espaços de mulheres eram fechados, protegidos de intrusões e olhares; já o espaço masculino era “[...] o lugar da assembleia, a mesquita, o café, os campos ou o mercado; de um lado, o segredo da intimidade; do outro, o espaço aberto dos relacionamentos sociais” (BOURDIEU, 1999, p. 149).

À semelhança da explanação de Bourdieu, as mulheres de Mernissi, que também vivem ao Norte da África, são superprotegidas ou escondidas, já que não frequentam espaços sociais com os homens. Os discursos de Fatima e de sua mãe até agora permitem inferir que o problema vivido por elas estava na imposição masculina, reflexo duma tradição patriarcal que as mulheres da história questionam no decorrer da narrativa. Não era somente a religião que impunha fronteiras, mas também a cultura e a mentalidade predominantes.

Cercada, portanto, de fronteiras sociais, culturais e religiosas, a personagem Fatima, ainda muito jovem, incutiu em sua mente que deveria ultrapassá-las. Ela e muitas outras mulheres que viviam por trás dos muros do harém tinham um único sonho: “transgredir”. Daí o título da obra: *Sonhos de transgressão*. Esse pensamento evidencia a especificidade de uma comunidade muçulmana; conforme afirmou Barlas (2012, p.205), é difícil encontrar, em nossa época, “[...] muitas sociedades muçulmanas nas quais as mulheres estão se transformando”. No livro de Mernissi, porém, nota-se que a mudança acontece, principalmente, de dentro dos muros dos haréns.

Barlas (2012, p. 209) observa que “[...] muitas das práticas sociais e culturais das sociedades muçulmanas têm pouco ou nada a ver com o islamismo, sobretudo o expresso nos ensinamentos do *Alcorão*”. Essa visão também aparece nos discursos das mulheres próximas de Fatima, cuja avó Yasmina, num diálogo com sua neta, diz:

O mundo não estava interessado em ser justo para com as mulheres. As regras foram feitas de forma a prejudicá-las dessa ou daquela maneira. Por exemplo, tanto os homens como as mulheres trabalhavam do alvorecer até altas horas da noite. Só que os homens ganhavam dinheiro, e as mulheres, não (MERNISSI, 1996, p. 79).

Yasmina esclarece à Fatima que existem regras invisíveis em qualquer espaço em que as pessoas estejam; entretanto, na maioria das vezes, elas são contrárias às mulheres. O trecho em destaque é uma dessas regras invisíveis e trata sobre as mulheres que trabalham e não têm o devido reconhecimento. Yasmina comenta, ainda, que: “Talvez as regras sejam implacáveis porque não são feitas pelas mulheres”. Ao ser questionada sobre o porquê de não serem criadas pelas mulheres, Yasmina diz: “No momento em que as mulheres ficarem espertas e começarem a fazer exatamente essa pergunta, em vez de obedientemente cozinhá e lavar pratos

o tempo todo, descobrirão um modo de mudar as regras e virar o planeta de cabeça para baixo” (Ibid., p. 79). Esse diálogo entre avó e neta corrobora um discurso de consciência feminista, na medida em que aparecem argumentos que se opõem ao sistema patriarcal instituído.

O feminismo islâmico, segundo Lima (2014, p.680), “[...] é um movimento que se autodefine por objetivar a recuperação da ideia de *ummah* (comunidade muçulmana) como espaço compartilhado entre homens e mulheres”; noutras palavras, é um movimento que busca a justiça e a emancipação das mulheres. O feminismo islâmico passou por várias mudanças ideológicas e fases, mas este trabalho se apoia, sobretudo, na construção de um discurso feminista que busca a igualdade entre homens e mulheres, algo que não ocorria nos haréns de Fatima, daí o seu desejo pela mudança e sua oposição aos privilégios masculinos.

É importante ressaltar que as feministas marroquinas (e outras feministas muçulmanas) se pautam pela religião islâmica para defender os seus direitos, e frases como “regras não são feitas pelas mulheres”, “em vez de obedientemente cozinar”, “mudar as regras e virar o planeta para baixo”, apesar de evocarem mudanças, estão distantes das lutas feministas ocidentais, que, muitas vezes, se desvincilham do pensamento religioso, o qual, embora une mulheres marroquinas e lhes forneça argumentos para as suas lutas, também as oprime quando vinculado aos interesses masculinos. Como Mahmood (2019, p. 144) asseverou, “[...] onde a sociedade é estruturada para servir os interesses masculinos, o resultado será uma negligência, ou simplesmente supressão, dos interesses das mulheres”.

Em lugar de utilizar a ideia de “resistência” das mulheres frente aos homens ou às regras religiosas, prefere-se utilizar, neste trabalho, a ideia de **agência** feminina, conforme teorizada por Mahmood (2019), visto que os discursos aqui analisados reproduzem uma consciência feminista de agentes ativos que ultrapassam a mera relação binária “oppressor/oprimido”.

As aspirações e os projetos de vida das marroquinas dos haréns da obra de Mernissi se diferenciam muito das mulheres ocidentais não muçulmanas, sobretudo das que surgiram após a década de 1950, visto que estas defenderam pautas como aborto, liberdade sexual e a liberdade de fazerem o que quisessem com o seu próprio corpo. As marroquinas, como Yasmina e Fatima, defenderam outros interesses, como a busca pela felicidade acima de tudo, conforme a própria Yasmina desejou à neta: “[...] não quero ver você voltada exclusivamente para as fronteiras e as barreiras tempo todo. Quero que se concentre em divertimentos, risos e felicidade. Isso sim é um bom projeto para uma jovem fina e ambiciosa” (MERNISSI, 1996, p. 80).

É notável, pela fala da avó, que a realização da mulher pode ser encontrada em atitudes simples, como em ter diversão, risos e felicidade, mesmo dentro dos haréns. Salienta-se que, quando se trata de desigualdade, homens e mulheres têm responsabilidades sociais semelhantes no islã, e um dos trechos do *Alcorão* que atestam isso é:

E os crentes e as crentes são aliados uns aos outros. Ordenam o conveniente e coibem o reprovável e cumprem a oração e concedem *az-zakah*, e obedecem a Allah e a Seu Mensageiro. Desses, Allah terá misericórdia. Por certo, Allah é Todo-Poderoso, Sábio (ALCORÃO SAGRADO, 9:71).

Nesse fragmento, nota-se que tanto o homem quanto a mulher, que sejam muçulmanos, devem cumprir as orações diárias, pagar o tributo religioso para um necessitado (*Az-zakah* ou *Zakat*) e obedecer a Deus e ao Seu mensageiro (*Muhammad*), ou seja, eles devem cumprir os pilares da prática e da fé islâmica da mesma forma, sem distinção.

Na obra de Mernissi, a menina Fatima conta que parte de sua infância passou ouvindo a história da Scherazade e *As mil e uma noites*; ela e suas primas viam na protagonista uma heroína estrategista, pois se utilizava de sua boa habilidade comunicativa para ludibriar o sultão e, assim, conseguir sobreviver a mais um dia. Assim como o profeta Muhammad é visto como homem guerreiro e exemplar pelos homens muçulmanos, há figuras femininas representativas para as mulheres, desde as religiosas, como Khadija e Aisha (esposas do profeta Muhammad), até as figuras míticas, como Scherazade, e todas essas mulheres fizeram suas próprias escolhas, mesmo em uma sociedade em que os homens ditavam as regras. Khadija, Aisha e Scherazade conquistaram seus próprios espaços à sua maneira, sem rebeldia e resistência. Isso não significa dizer que eram submissas, mas sim, que tiveram sua própria forma de transgredir a situação em que se encontravam.

A menina Fatima enxergava em Scherazade um exemplo que conseguiu transgredir sua condição de mulher comum, para se tornar a companheira e a esposa amada de um sultão, que, antes de conhecê-la, ordenou a morte de várias mulheres. Para a Fatima, sua tia Habiba também era uma dessas mulheres dignas de serem admiradas. Ela era uma contadora de histórias que encantava crianças com seu jeito gracioso de narrar e de apresentar as palavras, como expõe Fatima:

Ela sabia como conversar durante a noite. Sem usar de outro meio além das palavras, era capaz de nos introduzir a bordo de um grande navio que fazia a rota de Áden para as Maldivas, ou transportar-nos para uma ilha em que os pássaros falavam como seres humanos (MERNISSI, 1996, p.27).

Habiba conseguia criar um ambiente agradável e imaginativo e, dessa forma, entreteinha as meninas, que não podiam sair do harém doméstico. Ela era divorciada e vivia no andar de cima do harém de Fatima; quase não tinha móveis, pois seu ex-marido havia lhe tirado quase tudo, mas, agora livre, sentia-se feliz e sabia manter a ternura com seus sobrinhos. Dizia ela sobre o ex-marido: “Ele não conseguirá nunca tirar-me o que é mais importante para mim: meu riso e todas

as maravilhosas histórias que sei contar quando estou diante de ouvintes que merecem” (Ibid., p. 25).

O divórcio é uma situação possível na religião islâmica e na cultura marroquina. O islã permite que a mulher se divorcie e se case novamente se for necessário. O recomendável é que o casal tente antes uma reconciliação, mas, se não for possível, será preferível que se divorciam. Sobre esse assunto, há vários trechos no *Alcorão*, entre os quais, esta sura: “E, se ambos (marido e esposa) se separam, Allah enriquecerá a cada um deles de Sua munificência” (ALCORÃO SAGRADO, 4:130).

No islã, o divórcio é um meio de resolver os problemas do casal quando se chega a uma situação incontornável. Habiba, sendo muçulmana livre, fez valer seu direito de pedir o divórcio e, dessa forma, demonstrou que não é uma mulher oprimida, pois fez uma escolha. Ela usou a própria lei islâmica para demonstrar a igualdade presente na religião, a qual permite divórcio a mulheres e homens. Barlas diz, assim, que uma leitura do *Alcorão* “[...] que desafie as interpretações opressivas e demonstre a natureza igualitária de seus ensinamentos poderá contribuir para o enfrentamento da discriminação sexual no mundo muçulmano” (BARLAS, 2012, p. 210). Já na concepção de Habiba, mesmo desprovida desse conhecimento teórico, sua luta usou como arma a própria fonte religiosa dos muçulmanos.

É evidente que a escolha de Habiba não lhe trouxe um resultado confortável, porque ela perdeu os seus bens, tomados por seu ex-marido, e vivia em um harém, sem poderes ou direitos. Para as mulheres marroquinas, obviamente, manter-se casadas era mais viável, pois poderiam, nessa condição, ter joias, luxo e poder de escolha (mesmo que de maneira limitada) em um harém. Porém, manterem-se solteiras quando o casamento não dava certo era uma opção possível para o seu projeto de busca por felicidade.

Sobre a questão do poder no harém, a prima de Fatima, Chama, tinha uma teoria sobre como surgiu o primeiro harém: as mulheres teriam sido capturadas por homens que queriam mostrar seu poder para outros governantes. Quanto mais mulheres tivessem, mais poderosos se mostravam. Chama questiona essa atitude masculina nos tempos atuais, visto que ela observa que os governantes franceses só têm uma esposa e continuam fortes. Com a sua observação, ela sugere que os homens não precisam ter mais de uma mulher nos tempos atuais (diferente do que ocorria na época do profeta Muhammad, quando as mulheres ficavam viúvas por causa das guerras). Chama vocifera sobre o presidente da República Francesa e a sua única esposa:

Essa única esposa passa seu tempo circulando pelas ruas, com saia curta e blusa decotada. Todos podem olhar para a sua bunda e os seus peitos, mas ninguém põe em dúvida por um momento sequer que o presidente da República Francesa é o homem mais poderoso do país (MERNISSI, 1996, p. 57).

Chama, dessa maneira, questiona o costume dos homens que desejam ter mais esposas, afirmando que o poder deles não é mais medido pelo número de mulheres que têm. Chama fazia pouco caso dos sultões dos haréns imperiais, e a sua atitude salientava um pensamento feminista que se opunha ao tratamento dado às mulheres, tidas por alguns sultões como “números” para se alcançar o poder frente aos inimigos.

Sabe-se que o povo árabe adotou, durante séculos, a poligamia, mas o islã foi a primeira religião que limitou o número de esposas: quatro no máximo, contanto que o marido possa ser equitativo com todas elas. Lê-se no *Alcorão Sagrado*:

Podereis desposar duas, três ou quatro das que vos aprouver entre as mulheres. Mas, se temerdes não poder ser equitativos para com elas, casai, então, com uma só [...]. Isso é o mais adequado, para evitar que cometais injustiças (ALCORÃO SAGRADO, 4:3).

Casar-se com mais de quatro mulheres, como a prima Chama mencionava em suas histórias para Fatima, era, em verdade, inviável, pois os sultões não conseguiriam ser equânimes com suas várias esposas. Chama, portanto, já lutava pelo direito à igualdade das mulheres dentro do casamento, tendo como princípio a religião islâmica.

Os haréns são resquícios de uma cultura patriarcal que dividia espaços e afazeres em “coisas de mulher” e “coisas de homem”. Pensamentos como esse, de diminuição da mulher em relação ao homem, levaram muitas muçulmanas a apoiarem movimentos sociais como o feminismo.

As reivindicações iniciais do movimento feminista na Europa vão ao encontro das lutas das mulheres marroquinas do livro de Fatima Mernissi, que desejavam ter os mesmos direitos que os homens na sociedade, tanto no casamento quanto no acesso ao conhecimento acadêmico, já que este, até então, era privilégio dos homens.

Os homens no harém de Fatima possuíam um salão elegante onde tratavam de negócios, jogavam cartas, inteiravam-se das novidades e ouviam rádio, enquanto as mulheres só tinham acesso a isso se entrassem escondidas no salão e se roubassem a chave do rádio, que ficava em um móvel trancado. Eles tinham, ademais, acesso ilimitado ao cinema do bairro, enquanto as mulheres só podiam sair com permissão. O conhecimento do mundo, portanto, era privado para as mulheres. Assim como as feministas europeias eram privadas de eventos sociais, intelectuais e culturais, muitas das mulheres marroquinas sofreram com essa desigualdade. Nesse aspecto, as mulheres marroquinas e as feministas europeias se aproximam, na recusa da inferioridade feminina e no desejo por justiça, conforme clamava Chama: “Tenho dezessete anos e não posso ir ao cinema porque sou uma mulher! Que justiça é essa?” (MERNISSI, 1996, p. 137). Chama

era uma das artistas da família, e todas as histórias que contava para as mulheres eram encenadas como se estivesse em um palco teatral. Suas apresentações geralmente incluíam protagonistas feministas como Aisha Tymour, uma egípcia que escreveu versos contra o uso do véu, mesmo estando retida em um harém, ou mesmo Huda Sha'raoui, uma aristocrata egípcia que chamou a atenção de governantes egípcios com discursos e desfiles populares na rua. As mulheres que inspiravam Chama também encantavam outras mulheres do harém, por suas lutas em prol dos direitos femininos.

Outra mulher que aparece na narrativa e profere um discurso de consciência feminista é Mina, uma escrava que morava no harém. Ela não tinha marido, nem filhos, tampouco parentes em Marrocos. Ela foi sequestrada no Sudão e vendida como escrava em Marrakesh, tendo ido de um mercado de escravos a outro, até que acabou no harém de Fatima como cozinheira, lugar onde ela encontrou algum conforto. Mina era muçulmana e rezava no terraço; todavia, tinha um hábito de dançar em público em festas religiosas, o que incomodava outras pessoas. Mina participava de rituais de danças de possessão (*hadra*), tradicionais na região; contudo, o seu espírito era afetuoso e cheio de calor humano, segundo diz a própria menina Fatima.

Mina dizia que, “[...] para os ricos, os *hadra* funcionavam como um divertimento, enquanto para as mulheres, como eu, são uma rara oportunidade de escapar, de existir de um modo diferente, de viajar” (Ibid., p. 185). Dada a situação em que se encontrava Mina, sem vínculos familiares, sem direitos e sem bens, o seu momento de transgressão encontrava-se em um ritual que a unia com o divino. A dança de Mina apresentava um caráter subversivo, pois, durante o ritual, as mulheres se entregavam à sua liberdade, como “[...] se todo o pudor e todas as restrições impostas ao corpo houvessem sido abandonados” (Ibid., p. 186).

Mina representa, portanto, a voz das mulheres que buscam libertação por meio da dança, e esta, além de cumprir um papel libertário, oferece contato com Deus (*Allah*). A marginalidade em que está envolta – por ser mulher, escrava e pobre – é superada pela liberdade alcançada no momento da dança.

Na tradição liberal, a liberdade chamada de “positiva” (há também a “negativa”, que não vem ao caso) é entendida como a capacidade de realizar a vontade própria, “[...] geralmente entendida em termos dos predicamentos da ‘razão universal’ ou do ‘interesse individual’ e, portanto, liberta do peso do costume, da vontade transcendental e da tradição” (MAHMOOD, 2016, p.144).

As mulheres do harém de Fatima e sua família articulam seus próprios discursos de forma autônoma, conferindo significados liberatórios a eles.

A mãe de Fatima, por exemplo, ensina a jovem a protestar: “Você precisa aprender a gritar e protestar, da mesma maneira como aprendeu a andar e falar” (MERNISSI,1996, p. 18). Na sua condição de mãe, de conselheira e de mulher mais velha e vivida, essa mãe vivifica o feminismo de um ponto de vista materno,

como aquela que não deseja que sua filha se cale diante das desigualdades de gênero cometidas na sociedade.

A avó Yasmina morava em um harém diferente de Fatima: era uma fazenda grande, sem as fronteiras impostas por muros; ela era livre para nadar, colher, cavalgar, mas, acima de tudo, prezava pela liberdade de seu país (do domínio francês e espanhol), das mulheres dentro dele, para que pudessem ter os mesmos direitos que os homens; ademais, defendia a igualdade entre as mulheres que eram coesposas. Para ela, a desigualdade de gênero contrariava a lógica; sendo assim, o seu discurso é feminista, na medida em que se manifesta em prol das igualdades e das liberdades.

Tia Habiba, por sua vez, por meio de seu talento como contadora de histórias, instiga Fatima a desenvolver as asas de sua imaginação e a voar para fora dos limites do harém, em busca de outras culturas, outras realidades e outras perspectivas. O seu dom de contar histórias se assemelha ao de Scherazade, e ambas, mediante os seus discursos, perpassaram sua condição de mulher obediente para a de mulher que controla sua própria vida. Habiba incentiva Fatima a buscar seu talento com qualquer coisa, seja ela “[...] cantar, dançar, cozinar, bordar, ouvir, olhar, sorrir, esperar, aceitar, sonhar, rebelar-se, saltar” (*Ibid.*, p. 149). Qualquer uma das coisas que Fatima fizesse poderia mudar sua vida e sua condição. Em outras palavras, a mulher, segundo Habiba, poderia escolher o que quisesse, desde que fosse feliz e realizada com aquilo.

Prima Chama, por fim, era uma artista nata, e seu talento em atuar propiciou um cenário em que ela podia se manifestar livremente sobre suas inquietações acerca da sociedade patriarcal, citando inspirações feministas para embasar seus argumentos.

De um ponto de vista mais ocidental, talvez as mulheres muçulmanas marroquinas dos haréns fossem interpretadas como passíveis, dóceis e sem voz, mas, neste trabalho, interpreta--se que as ações dessas mulheres, cada qual à sua maneira, são formas de agência (isto é, modos de agir sem precisar apresentar resistência às normas, o que vai de encontro às ações típicas de movimentos feministas ocidentais).

O livro de Mernissi permite refletir sobre as mulheres muçulmanas marroquinas e seus diferentes objetivos liberatórios, pois o desejo de liberdade e a libertação delas por intermédio do “transgredir fronteiras” estão historicamente situados (Marrocos, nas décadas de 1940-1950, diante duma invasão estrangeira) e devem ser considerados neste contexto em que se encontram os sujeitos (mulheres muçulmanas em haréns). Prima Chama defendia que todas as mulheres tinham asas invisíveis, e é possível concluir que, nesta análise, cada uma das mulheres alçou o seu próprio voo, com as suas próprias asas.

Considerações finais

O livro de Fatima Mernissi é significativo para entender não somente costumes e valores das mulheres marroquinas das décadas de 1940 e 1950, que em muito se aproximam de outras mulheres muçulmanas de outras épocas, mas também para entender de que maneira um discurso constituinte – no caso, o literário – pode ser atravessado por discursos feministas islâmicos e, assim, por meio deles, denunciar a visão patriarcal que existe em determinada cultura, como a marroquina, e que, por diferentes motivos, é confundida com a visão religiosa.

O livro em questão contém memórias de infância de Fatima com passagens que revelam situações, indagações e desejos reais, como transgredir fronteiras que separam o que é proibido do que é permitido. Além disso, essa obra provoca uma reflexão sobre o patriarcado impregnado nas culturas de maioria muçulmana e, por isso, clama para que os direitos de ambos os gêneros sejam respeitados e seguidos de acordo com as escrituras e leis islâmicas.

Fatima Mernissi é um exemplo de mulher forte, que não aceitou permanecer atrás das fronteiras impostas e, por meio de sua literatura engajada, trouxe não somente a visão da mulher no islã, livre de preconceitos ocidentais, como também explorou as belezas da religião e cultura marroquina no seu ambiente familiar. O discurso literário, aqui, funcionou como uma estratégia para dirimir a visão errônea acerca do islã, trazendo à luz uma nova visão, com menos preconceitos, mais encantamento e mais reflexões.

Assim como a protagonista Jade, da novela *O clone*, que desejava buscar a sua própria felicidade, livre de imposições dos homens e dentro de sua religião, Fatima também busca sua felicidade, e, para isso, ela questiona o poder instituído masculino, que se sobrepõe aos direitos femininos: “Por que não podemos escapar ao poder da diferença? Por que homens e mulheres não podem continuar a brincar juntos mesmo quando forem mais velhos? A fronteira demarca a linha do poder [...] os poderosos de um lado, e, do outro, os sem poder” (MERNISSI, 1996, p. 278-279).

Enquanto os homens controlarem as fronteiras, existirão mulheres sonhando transgredi-las, sejam elas Jades, Fatimas ou quaisquer outras mulheres, muçulmanas ou não.

FREITAS, P. C. P. The feminist discourses of muslim women in the harems of Fatima Mernissi. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 201-216, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** This article aims to analyze the feminist discourses that are constructed from statements about Muslim women from Fatima Mernissi's family. These discourses are revealed through a constituent discourse, in other words, a discourse of origin, which

in this case is an autobiographical literary work, written by the protagonist Fatima, who narrates her childhood memories and dialogues with women with whom she lived in two harems (one in Fez and the other on a farm). The analyzed discourses show women who aim to transgress borders within their own social circumstances, through different agencies (subject agents). Agencies are understood as the “capacity to realize one’s own interests against the weight of custom” (MAHMOOD, 2019). Therefore, the article allows us to reflect on the condition of Moroccan Muslim women and their different liberating objectives and also contributes to understanding how gender inequality can appear in a society in which patriarchal values are perpetuated instead of the equality proposed in the pillars of Islam.

■ **KEYWORDS:** Feminist discourse. Muslim women. Agencies. Constituent discourse. Fatima Mernissi.

REFERÊNCIAS

- ALCORÃO. Português. **Alcorão Sagrado**. Tradução de Dr. Helmi Nasr. Complexo do Rei Fahd para a Impressão do Alcorão Nobre, [19--?].
- BARLAS, Asma. Globalização da igualdade: a mulher muçulmana, teologia e feminismos. **Meritum**. Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 201-228, jan./jun. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. (1999). A casa kabyle ou o mundo às avessas. **Cadernos de campo**. São Paulo, 8(8), p. 147-159, 1991.
- LIMA, Cila. Um recente movimento político religioso: feminismo islâmico. **Estudos feministas**, Florianópolis, n. 22 (2), p. 675-686, 2014.
- MAHMOOD. Saba. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. **Etnográfica**, vol. 23, n. 1, p. 135-175, 2019.
- MAINIGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso**. Sírio Possenti, Maria Cecilia Perez e Souza-e-Silva (Orgs). Tradução de Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MAINIGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.
- MERNISSI, Fatima. **Sonhos de transgressão**: minha vida de menina num harém. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



A CRÍTICA FEMINISTA NA PÓS-GRADUAÇÃO BRASILEIRA E OS ENSAIOS DE VIRGINIA WOOLF

Nícea Helena de Almeida NOGUEIRA*

- **RESUMO:** Este estudo se baseia no levantamento do estado da arte em 20 teses e dissertações onde os ensaios de Virginia Woolf são considerados uma possibilidade teórica para a análise literária de autoria feminina no Brasil. Tem como fonte de consulta o catálogo on-line disponível no *site* da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). São trabalhos produzidos em Programas de Pós-graduação em Letras e Educação, avaliados pela Capes, em universidades de todo o país de 2014 a 2019. A maioria desses textos menciona Woolf como teórica da crítica feminista para a apreciação da narrativa e da poesia de autoras contemporâneas. Os ensaios mais citados são *Um quarto só seu*, de 1929, e *Profissões para mulheres*, de 1931. Críticas feministas mais recentes, como Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar e Hélène Cixous, raramente aparecem nessas pesquisas, pois há poucas traduções de seus textos tendo, portanto, acesso mais restrito à leitura no idioma original. Este artigo tem como objetivo verificar a relevância dos ensaios de Virginia Woolf para o estudo, no Brasil, da literatura de autoria feminina, ao mesmo tempo em que esses tendem a diminuir as distâncias temporais e culturais entre o pensamento da escritora e as obras literárias estudadas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica feminista; Autoria Feminina; Ensaios; Virginia Woolf.

Introdução

Em 1929, quando Virginia Woolf publicou o ensaio *Um quarto só seu* (*A room of one's own*)¹, ela nunca poderia prever a sua importância como texto teórico feminista para orientar a pesquisa literária sobre a escrita de mulheres em lugares tão distantes no tempo e no espaço como as universidades brasileiras no século XXI. Famoso mundialmente por seu argumento para um lugar tanto literal quanto figurativo de escritoras dentro de uma tradição literária dominada por homens, o

* UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora – Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas, Juiz de Fora – MG – Brasil. 36036-900 – nicea.nogueira@ufjf.br.

¹ Traduzido, inicialmente, para o português como *Um teto todo seu* por Vera Ribeiro em 1985, mas, neste artigo, é utilizada a tradução de Julia Romeu, com título *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021).

ensaio tornou-se o texto principal em várias pesquisas de pós-graduação não apenas no que diz respeito aos Estudos Literários, mas também em Filosofia, Psicologia, Tradução, Artes Visuais, Direito, Ciências Sociais, Educação, Linguística e Jornalismo, entre outros.

Esta pesquisa foi motivada pela minha participação em bancas de defesa em cursos de pós-graduação *stricto sensu* onde percebi que o ensaio *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) era abordado como texto teórico da crítica feminista, sendo que eu mais admirava o viés ficcional desse texto para corroborar a discussão sobre autoria feminina do que uma possibilidade teórica na abordagem desse assunto. Causou-me estranhamento pois nunca me ocorreu considerar Virginia Woolf como uma teórica feminista ou mesmo como uma crítica do Feminismo. Para verificar de mais perto essa recorrência, iniciei o levantamento de 153 teses e dissertações que mencionam Woolf em suas bibliografias, tendo como fonte oficial o site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CATÁLOGO..., 2022). Na tentativa de estreitar o escopo da investigação, selecionei 20 trabalhos de pós-graduação em que a ensaísta britânica foi citada como crítica e teórica feminista para analisar a produção de 21 escritoras. Entre os trabalhos selecionados, 15 teses e dissertações têm como objeto de estudo a ficção e a poesia de escritoras contemporâneas. Essas pesquisas foram produzidas em programas de pós-graduação supervisionados pela Capes em universidades de todo o país de 2014 a 2019 e são apresentados, neste artigo, em ordem cronológica para facilitar a localização. Não há, aqui, a pretensão de discutir se os textos de Woolf são ou não a melhor fonte teórica para esse tipo de crítica, mas, sim, apresentar essas pesquisas, dentro da abordagem metodológica do estado da arte, com a intenção de propor uma reflexão sobre como os ensaios de Woolf têm sido lidos no Brasil nos últimos anos.

As pesquisas denominadas “estado da arte” ou “estado do conhecimento” são de caráter bibliográfico e, por isso, são condizentes ao campo da Literatura, onde o levantamento de documentos publicados é imprescindível na primeira fase da investigação. O estado da arte mapeia e discute uma determinada produção acadêmica na tentativa de responder que “aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições têm sido produzidas certas dissertações de mestrado, teses de doutorado” (FERREIRA, 2002, não paginado). Podem incluir, também, artigos em periódicos científicos qualificados, além de comunicações em anais de eventos científicos. Executam uma metodologia de inventário e descrevem a produção acadêmica sobre um determinado tema que busca investigar, levando em consideração as características de cada trabalho e do conjunto deles, sob os quais o fenômeno passa a ser analisado. Para garantir a delimitação desta pesquisa sobre os ensaios de Virginia Woolf, como fundamentação teórica para análise de escritoras, optei pela verificação do estado da arte apenas em trabalhos de conclusão de pós-graduação nos níveis de Mestrado e Doutorado, já que, nesses cursos, pela produção de crítica

relevante na área dos Estudos Literários, há, constantemente, a possibilidade de debates que atualizam o tema.

Toda e qualquer pesquisa precisa olhar para o passado, segundo Alamir Aquino Corrêa, para saber o que se fez ou o que se disse sobre o tema em estudo e, dessa forma, demonstrar “que haverá uma contribuição aditiva ou adversativa ao estado da arte” (CORRÊA, 2012, p. 708). O pesquisador destaca que no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes pode ser encontrado o que foi produzido nos últimos 35 anos pela pós-graduação brasileira, embora pareça haver falta de divulgação desse banco de dados, o que impede o franco desenvolvimento dos estudos da Literatura. A consulta ao banco confirmaria que vários trabalhos de conclusão são semelhantes no que diz respeito ao objeto, método, resultados e até em seus títulos, sendo que as datas de defesa diferem apenas por três ou quatro anos entre si em alguns casos. Corrêa conclui que há duas possibilidades: ou o Catálogo da Capes não atinge seus objetivos ou faltaria mais rigor no reconhecimento do estado da arte.

A partir dessas considerações, recorri ao estado da arte para tentar responder à seguinte questão: como uma autora que mescla ficção com não-ficção para elaborar seus argumentos literários e políticos, do início do século XX na Grã-Bretanha, pode fornecer pressupostos teóricos capazes de instigar um pesquisador ou uma pesquisadora que investiga a obra de escritoras brasileiras contemporâneas na segunda década deste novo milênio? O objetivo principal é levantar quais aspectos suscitarão essa presença dos ensaios de Woolf na produção crítica atual para entender o porquê e como essas autoras escrevem.

A produção crítica acadêmica e os ensaios de Virginia Woolf

Na pesquisa em 3 teses e 17 dissertações onde Virginia Woolf figura como a principal fonte teórica e crítica para o estudo da autoria feminina, são citados os seus ensaios *Um quarto só seu* (2021), *Profissões para mulheres* (2018b), *Três guinéus* (2019b), *Mulheres e ficção* (2019a), *Ficção moderna* (2014b), *Um esboço do passado* (2020), *Mulheres romancistas* (2018a), *A nova biografia* (1958a), *A arte da biografia* (2014a) e *A estreita ponte da arte* (1958a). As autoras analisadas são de vários países, como Grã-Bretanha, Nova Zelândia, Estados Unidos, França, Irlanda, Índia, Canadá e Brasil, a saber: Susan Vreeland, Katherine Mansfield, Simone de Beauvoir, Iris Murdoch, Kate Chopin, Chitra Banerjee Divakaruni, Sylvia Plath, Margaret Atwood, Emily Dickinson, Tracy Chevalier, Charlotte Brontë, Alice Walker, Angela Carter, Elise Cowen e as escritoras brasileiras Clarice Lispector, Marina Colasanti, as mineiras Cosette de Alencar, Adélia Prado e Maria Esther Maciel, a potiguara Iracema Macedo e a cearense Ana Miranda. Todos os trabalhos de conclusão de Mestrado e Doutorado têm foco nos Estudos de Gênero dentro de uma abordagem feminista.

O estudo sobre o romance *A paixão da Artemisia* (2010), da autora norte-americana Susan Vreeland sobre a pintora italiana Artemisia Gentileschi, começa com a seguinte citação: “Como bem nos lembra Virginia Woolf (2000), a história das mulheres precisa não apenas ser descoberta mas também inventada” (SANTA FÉ, 2014, p. 6) e continua explicando que, segundo essa motivação, as escritoras têm produzido romances contemporâneos a partir de uma perspectiva feminina que registra a versão delas da história, algo que a própria Virginia Woolf observou no ensaio *Mulheres e ficção*:

A grande mudança que se alastrou pela escrita das mulheres, ao que parece, foi uma mudança de atitude. A mulher escritora deixou de ser amarga. Deixou de se indignar. Quando ela escreve, não está mais protestando e defendendo uma causa. Aproximamo-nos de uma época, se é que já não a atingimos, em que haverá pouca ou nenhuma influência externa para perturbar sua escrita. Ela será capaz de se concentrar em sua visão, sem distrações que venham de fora. (WOOLF, 2019a, p. 14)

Nesse pensamento de Woolf, os avanços positivos na qualidade do contexto de produção da autoria feminina estão diretamente ligados ao desprendimento do foco dos sentimentos próprios da autora para uma atitude mais independente da condição subalterna que o patriarcalismo sempre defendeu. Artistas como Artemisia Gentileschi, segundo o romance de Vreeland, exemplificam essa atitude dentro de uma possibilidade de expressar a arte de forma autônoma. Com foco nos estudos feministas e nas contribuições relacionadas à metaficação historiográfica, a dissertação apresentada na Universidade de Brasília (SANTA FÉ, 2014) teve como objetivo analisar as representações literárias e não ficcionais da pintora. Os textos de Woolf que servem de referencial teórico para a pesquisa são *Um quarto só seu* (2021), *A nova biografia* (1958b) e *Mulheres e ficção* (2019a).

O livro *Bliss & outras histórias*, publicado em 1920, da autora neozelandesa Katherine Mansfield (2022), é analisado na tese de doutorado da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp Assis) usando como pressuposto teórico a crítica feminista de Virginia Woolf, a performance de gênero de Judith Butler e o conceito de exotopia de Mikhail Bakhtin, a fim de avaliar os aspectos culturais da questão de gênero, a tradição literária de autoria feminina, as identificações ideológicas e a criação de personagens fictícios (GONÇALVES, 2014). Nessa tese, os textos citados de Woolf são *Momentos de vida* (1986), *Profissões para mulheres* (2018b) e *Um quarto só seu* (2021). Para Letícia de Souza Gonçalves, Woolf assumiu a missão de divulgar o ideal andrógino para despertar nas mulheres a carreira profissional por meio da criação estética e conclui:

Caso Katherine Mansfield e Virginia Woolf pudessem retornar à vida social, em especial, ao século XXI, verificariam que os progressos com relação à concepção de gênero e ao papel da mulher obtiveram um avanço insignificante, mesmo diante de políticas públicas que visam a proteção e a oportunidade às minorias sociais (*Ibid.*, p. 178).

A aproximação entre Mansfield e Woolf é frequente em todo o trabalho onde, talvez, seria propício fazer uma contextualização mais detalhada sobre as condições da escrita feminina na época da produção literária das duas autoras em comparação com a atualidade. Os progressos desde a primeira metade do século XX até agora não tiveram pouco significado, como indicado na citação acima, com relação às discussões sobre gênero e ao papel da mulher na sociedade, seja esta britânica ou brasileira. Ao final do ensaio *Um quarto só seu*, há uma descrição desse contexto no Reino Unido:

Mas, ao mesmo tempo, devo lembrar a vocês que existem pelo menos duas faculdades para mulheres na Inglaterra desde o ano de 1866; que, desde o ano de 1880, a mulher casada pode, por lei, ser dona do que lhe pertence; e que em 1919 – nove anos inteiros atrás – ela passou a poder votar? Devo lembrar também que a maioria das profissões está aberta para vocês há quase dez anos? Quando vocês refletirem sobre esses privilégios imensos, sobre há quanto tempo em que eles são desfrutados e sobre o fato de que, neste momento, devem existir cerca de duas mil mulheres capazes de ganhar quinhentas libras por ano de uma maneira ou de outra, decerto concordarão que a desculpa da falta de oportunidade, treinamento, encorajamento, ócio e dinheiro já não serve. (WOOLF, 2021, p. 119).

Apesar de ser uma oportunidade recente, a educação superior ainda estava restrita a apenas duas faculdades em todo o país por volta de 1929, quando Virginia Woolf publicou o ensaio. Além do direito à propriedade, do voto e do aumento exponencial do acesso ao mercado profissional, atualmente há 248 universidades e instituições de Ensino Superior frequentadas por mulheres apenas na Inglaterra, de acordo com a Agência de Estatística da Educação Superior (HESA, 2022) do governo britânico, o que confirma ser um equívoco afirmar que o avanço foi insignificante.

Em 2015, quatro dissertações de mestrado e uma tese de doutorado trabalharam com os textos de Woolf como teoria literária para abordar a autoria feminina. Duas dissertações foram apresentadas no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF) e ambas discutem a obra de três escritoras mineiras contemporâneas: Cosette de Alencar, Adélia Prado e Maria Esther Maciel.

O estudo de Andréa Cabral (2015) sobre o romance *Giroflé, Giroflá*, publicado em 1971 por Cosette de Alencar, busca situar a posição ocupada pela escritora como mulher na sociedade a partir de considerações tiradas de *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) e *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b). Os dois ensaios são apresentados no primeiro capítulo e Cabral conclui a pesquisa afirmando que Alencar “buscou, por meio da literatura, libertar o Anjo do Lar² metaforizado de Virginia Woolf” e que, durante a escrita do romance, “continuou produzindo nos jornais mineiros, como se o duelo com o anjo do lar fosse constante e diário, sobretudo para uma solitária escritora mineira dos anos 1970” (CABRAL, 2015, p. 54). No contexto de produção de Cosette de Alencar do início dos anos 1970, escrever com sinceridade e exprimir os próprios pensamentos ainda requeriam esforço.

Outra dissertação apresentada na mesma instituição de ensino propõe a discussão crítica sobre os romances *Cacos para um vitral*, de 1980, de Adélia Prado e *O livro de Zenóbia*, publicado em 2004 por Maria Esther Maciel, e traça paralelos entre as estruturas semelhantes no discurso contemporâneo feminino nessas obras (SOUZA, 2015). *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) é tido como o texto teórico principal dessa pesquisa, seguido pelas discussões conceituais de Jacques Derrida e Michael Foucault. Na análise crítica da personagem adeliana Constância, o ensaio é citado para destacar os fatores positivos que garantem a participação efetiva das mulheres em sociedade, como o direito ao voto, ao lado do acesso à educação e ao campo profissional.

No mesmo ano, os diários da poeta Sylvia Plath, cobrindo o período de 1950 a 1962, foram estudados para melhor entender suas características, recorrendo a Philippe Lejeune, com *O pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2008) e *Diários de garotas francesas no século XIX* (LEJEUNE, 1997). Para refletir sobre a questão do feminino, bem como a relação entre gênero e autoria, por meio da escrita íntima deixada pela poeta, essa dissertação (GALVÃO, 2015) apresentada na Universidade Federal de Juiz de Fora discute os textos *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) e *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b), bem como o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, para observar como se desenvolve o processo de escrita realizado por Plath em seus diários. Leva em consideração, por meio da reflexão provocada pelos ensaios, as “dificuldades que se impunham à mulher que buscava realizar suas pretensões literárias e como tais pretensões relacionavam-se com o casamento e a maternidade” (GALVÃO, 2015, p. 46).

² O Anjo do Lar é uma personagem criada por Woolf no ensaio *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b), inspirada na heroína do poema de Coventry Patmore, poeta e crítico vitoriano (1823-1896). Simpática, encantadora e altruísta, o Anjo representa o ideal da mulher casada e devotada à esfera doméstica, sem opinião ou vontade própria. Para a ensaista, matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de toda escritora para que possa expressar seu pensamento de forma verdadeira.

“Memória e identidade como forma de libertação em *The handmaid’s tale* de Margaret Atwood” (AZEVEDO, 2015) é o título de dissertação da Universidade Estadual do Piauí e tem como objetivo analisar a ficção em primeira pessoa de Atwood, que retrata a experiência de uma mulher – a narradora – vivendo em uma sociedade distópica que a explora física, sexual e psicologicamente, transformando a sua vida em um pesadelo, do qual ela é capaz de se libertar por meio da fé, memórias, esperança, disciplina e autocontrole. Para essa análise, estudos teóricos relacionados à memória, identidade e feminismo foram utilizados para ajudar na compreensão de como e por que as mulheres escrevem sobre a relação entre os gêneros e por que essa relação ainda apresenta remanescentes do patriarcado no pós-modernismo. Os textos teóricos sobre feminismo são de Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu, Elaine Showalter, Michele Perrot e Judith Butler, ao lado de Virginia Woolf com *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021). Para Silvia Azevedo, Atwood produz uma “ficção baseada na criatividade”, como Woolf apontou no ensaio, e que “impulsiona a evolução humana e tecnológica” (WOOLF, 2015, p. 97).

A tese de doutorado da Unesp Araraquara aborda alguns aspectos da postura crítica feminista anglo-americana em duas narrativas ficcionais que foram publicadas no final da década de 1960: *A mulher desiludida* (1967), de Simone de Beauvoir, e *Uma derrota bastante honrosa* (1970), de Iris Murdoch (IANUSKIEWTZ, 2015). Estabelecendo um diálogo entre o pensamento filosófico de Beauvoir e de Murdoch, a pesquisa é sobre as mulheres como leitoras e como escritoras. A tese argumenta que Virginia Woolf, Beauvoir e Murdoch defenderam o conceito de androginia e recorre aos ensaios de Woolf – *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) e *A estreita ponte da arte* (WOOLF, 1958a) – para desenvolver seus argumentos, já que as romancistas negavam a dicotomia essencialista entre masculino e feminino no tocante à autoria. Segundo Ana Paula Ianuskiewtz, Beauvoir utiliza, em seu texto, os recursos da narrativa poética que foram definidos por Woolf para realizar “o debate de questões existenciais que são universais e inerentes a todas as mulheres que buscam sua (re)afirmação como sujeitos” (IANUSKIEWTZ, 2015, p. 128).

Em 2016, houve duas dissertações e uma tese em que os textos de Woolf foram lidos para discutir a escrita feminina. Os ensaios *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) e *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b) figuram, como apoio teórico, na dissertação sobre as esposas em contos de três escritoras: a estadunidense Kate Chopin, a brasileira Marina Colasanti e a Indiana Chitra Banerjee Divakaruni (DIAS, 2016). Defendida na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), a pesquisa destaca as semelhanças e as diferenças entre as narrativas, onde o espaço do quarto é percebido como um elemento epifânico e o ideal do Anjo do Lar é retomado como a **santa esposa** em um dos contos de Colasanti.

A dissertação apresentada na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) analisa a escrita de alunas dos cursos de Psicologia e Pedagogia daquela universidade

com textos de Virginia Woolf e da escritora portuguesa Florbela Espanca por meio da pesquisa otobiográfica, desenvolvida a partir do conceito de experiências de vida de Nietzsche e do conceito de otobiografia – a escrita de si que se dá a partir do que se ouve e não do que realmente aconteceu – proposto por Jacques Derrida (CAMPOS, 2016). Os ensaios de Woolf mencionados no estudo são *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021), *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b) e *A arte da biografia* (WOOLF, 2014a). A discussão desencadeada pela leitura dos ensaios revelou, na escrita das alunas, as persistentes dificuldades que ainda enfrentam no ambiente doméstico para cursarem a faculdade.

A tese da Unesp Araraquara aborda a poesia de Emily Dickinson sob a perspectiva da crítica feminista a partir do conceito de subtexto literário como recurso poético que revela, na obra da poeta, várias maneiras de subverter as normas sociais do patriarcado (WIECHMANN, 2016). *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) é o único ensaio de Woolf apresentado no primeiro capítulo da pesquisa e está listado entre outros textos de crítica feminista como embasamento teórico. O conceito de androginia discutido pela escritora, segundo Natalia Wiechmann, “se constrói como um modo de pensar que permitiria às mulheres e aos homens escreverem a partir de um corpo sexuado, mas sem as discriminações socialmente relacionadas a ele” (WIECHMANN, 2016, p. 19). Ao analisar o subtexto – uma camada de significação onde reside o não-dito – nos poemas de Dickinson, a pesquisadora constata que as estratégias de composição poética (a elipse, o travessão, as metáforas, a concisão, as quebras de ritmo e os desvios) asseguram o silêncio subversivo, visto aqui como um princípio de transgressão.

Duas dissertações de 2017 apresentam os ensaios de Virginia Woolf como textos principais para discutir a identidade feminina na poesia e na ficção: uma no CES/JF e outra na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Uma dissertação é sobre os poemas da potiguar Iracema Macedo (MENDES, 2017) e a outra sobre o romance *Moça com brinco de pérola* da escritora norte-americana Tracy Chevalier (MENEZES, 2017), ambas investigam a possibilidade de empoderamento da voz feminina no processo de elaboração estética empreendido pelas autoras.

Apresentado como um dos eixos teóricos da dissertação de Rajni Mendes (2017), *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b) é discutido com ênfase em duas de suas questões centrais: matar o Anjo do Lar para poder escrever com autonomia e “poder falar a verdade sobre as experiências do próprio corpo” (MENDES, 2017, p. 66). Nessa pesquisa, o ensaio de Woolf dialoga com dois poemas de Iracema Macedo (2000), “Oráculo” sobre enfrentar as próprias limitações e “Resposta ao anjo Gabriel” em relação à presença de um discurso erótico.

Em “Construção identitária e empoderamento da protagonista Griet em *Moça com brinco de pérola*, de Tracy Chevalier”, a pesquisadora Renata Menezes aborda as “teorias estéticas femininas de Woolf”, nos seus dois ensaios mais citados, para contextualizar a produção criativa de Chevalier e conclui que essa autora se

aproxima da “questão pós-moderna de que as grandes narrativas totalizadoras não têm mais a mesma credibilidade e sentido completo” de antes (MENEZES, 2017, p. 34).

A ficção de Sylvia Plath, Charlotte Brontë, Ana Miranda e Clarice Lispector foi estudada, em 2018, em quatro dissertações defendidas nos programas de pós-graduação da área de Letras da Unesp Araraquara, da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UFRN), da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), respectivamente. Essas pesquisas propõem a leitura dos seguintes textos de Virginia Woolf: *Profissões para as mulheres* (2018), *Três guinéus* (2019b), *Um quarto só seu* (2021), *Mulheres e ficção* (2019a), *Ficção moderna* (2014b), *Um esboço do passado* (2020) e *Mulheres romancistas* (2018a).

O objetivo da pesquisa sobre o único romance de Sylvia Plath, *A redoma de vidro* (*The bell jar*), é entender de que forma a autora emprega o tema da desintegração do sujeito feminino como estratégia de resistência ao patriarcado (BERTACINI, 2018). A dissertação recorre aos escritos de Virginia Woolf sobre a figura do Anjo do Lar, a partir de seu ensaio *Profissões para mulheres* (2018b) e estabelece um diálogo com outra dissertação sobre o mesmo tema, defendida na UERJ, onde Davi Pinho (2011) amplia e informa a discussão tanto no contexto histórico como no literário e no político. Vanessa Bertacini afirma que: “A metáfora da redoma de vidro no romance de Sylvia Plath consiste em nada menos que a remodelação e reatualização do Anjo do Lar vitoriano, isto é, é mais uma das diversas imagens utilizadas na literatura escrita por mulheres para representar o patriarcado” (BERTACINI, 2018, p. 45). Como o fantasma na forma de anjo, de Virginia Woolf, a redoma de vidro de Plath, que parece ser transparente, cria distorções na imagem vista por quem olha através dela, oferecendo uma visão turva da realidade.

O estudo sobre Charlotte Brontë (LINS, 2018) tem como objetivo investigar as funções do casamento no romance *Jane Eyre*, observando as diferentes razões pelas quais esse enlace se concretiza ou não para sob uma perspectiva dupla do romance, considerando a representação do casamento para personagens masculinas e femininas, tanto principais como secundárias. Menciona os dois ensaios de Virginia Woolf mais referidos, aqui, para esse fim: a discussão sobre o casamento na Era Elizabetana como uma questão de cobiça familiar e não de valor sentimental, como apresentado em *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) na ficção sobre a irmã de Shakespeare, e, novamente, o Anjo do Lar vitoriano em *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b). A pesquisadora Débora Lins conclui que Brontë critica, por meio das personagens, a perda da identidade feminina após o matrimônio.

A articulação entre as questões de gêneros feministas e a questão histórica está presente na análise dos romances de *Desmundo* e *Dias e dias*, de Ana Miranda,

levando-se em conta o papel que as mulheres desempenharam na História do Brasil por questionarem a sociedade patriarcal e discutirem o tema do casamento (VALENTE, 2018), a partir da perspectiva desenvolvida nos textos de Virginia Woolf. O ensaio *Mulheres e ficção* (WOOLF, 2019a) é abordado para destacar a ausência de dados da vida das mulheres no passado, em que a mulher incomum depende da mulher comum para que se possa explicar o seu sucesso ou o seu fracasso. Essa tarefa do resgate da história do cotidiano é convocada por Woolf no ensaio. Daniela Valente (2018) compara Ana Miranda, por inventar a história da órfã Oribela no panorama da colonização do Brasil, em *Desmundo*, com Virginia Woolf que ficcionalizou a história de Judith Shakespeare, já que ambas as autoras foram motivadas pela falta de informação na história sobre o dia a dia das mulheres comuns no século XVI. Outro tema do ensaio woolfiano – a privação da experiência fora do ambiente doméstico como um dos fatores a interferir na criação literária – também é abordado na análise dos romances de Ana Miranda, assim como o Anjo do Lar e o acesso restrito à educação formal para as mulheres.

Na dissertação sobre as possíveis relações entre os contos de Virginia Woolf e Clarice Lispector (CAVALCANTI, 2018), os ensaios servem de fundamentação para ler as narrativas de Lispector e da própria Woolf, de modo que os contos da autora inglesa sejam examinados na perspectiva da autoria, assim como de uma crítica literária. A pesquisa congrega diferentes tipos de textos woolfianos, incluindo os memorialísticos e os romances, para propiciar a reflexão sobre a escrita das autoras, assim atestam o conhecimento extenso da pesquisadora sobre a obra da ensaísta. Finaliza com a seguinte consideração: “ [...] as narrativas de Clarice Lispector e de Virginia Woolf se afastam de uma perspectiva fechada da realidade, apresentam ao leitor um mundo ilimitado, sem certezas, sem ordenamento coerente, sem hierarquias. (CAVALCANTI, 2018, p. 104).

Finalmente, em 2019, *Um quarto sé seu* (WOOLF, 2021) foi empregado como texto crítico em quatro dissertações que abordam a obra de Clarice Lispector, Alice Walker, Angela Carter e Elise Cowen. Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o processo de escrita criativa de Clarice Lispector é investigado em sua correspondência com os escritores Lúcio Cardoso e Fernando Sabino, junto com as cartas para as irmãs da autora no livro *Minhas queridas* (MIRANDA, 2019). Para tanto, as ideias do ensaio são apresentadas junto com textos de Roland Barthes, Rilke, Jacques Lacan, Freud e Hélène Cixous. A pesquisadora Mariana Miranda percebe, nas cartas de Clarice, um jogo de palavras que remete à sua maneira de criar o texto ficcional e conclui: “A ficção serve, portanto, nos romances e nas cartas, como um véu para recobrir o que Virginia Woolf iria chamar de problema não resolvido nas ficções e nas mulheres” (MIRANDA, 2019, p. 30-31).

Na dissertação sobre o romance *A cor púrpura*, de Alice Walker (ROCHA, 2019), defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN),

as diferentes vozes sociais compõem a construção da narradora e personagem principal, Celie, e o ensaio de Virginia Woolf, *Profissões para mulheres* (WOOLF, 2018b) é lido como base teórica para a reflexão sobre o feminismo, iniciando uma lista que inclui Rebecca Solnit, Virginie Despentes, Audre Lorde, bell hooks e a própria Alice Walker. A pesquisa aborda “discursos presentes nas diferentes teorias feministas desde o feminismo implicitamente branco até o feminismo negro e Mulherismo” que consistem em teorias que utilizam a interseccionalidade como ferramenta analítica (ROCHA, 2019, p. 4). Segundo a pesquisadora, seja para Virginia Woolf, para Alice Walker ou para a personagem Celie que escrevia cartas, a escrita é uma ferramenta de empoderamento já que concretiza uma ideologia no formato de enunciado, possibilitando a interação social.

As dissertações intituladas “A ficção subversiva de Angela Carter em A câmara sangrenta e outras histórias : a representação de personagens femininas na reescrita de contos clássicos tradicionais” (ANDRADE, 2019), defendida na UFSJ, e “Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista” (SIQUEIRA, 2019), da Universidade Federal do Paraná (UFPR), usam os conceitos e as ideias desenvolvidas pela crítica feminista ao longo do século XX. Discutem a representação fictícia das mulheres na sociedade patriarcal ocidental, os estereótipos e as posições de inferioridade que ocupam os contextos sociais a partir de *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) e das ideias de Adrienne Rich e Alicia Ostriker sobre a revisão e o roubo da linguagem.

A discussão sobre a visão masculina que enfatizava a inferioridade das mulheres, presente em *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021), quando Virginia Woolf desenvolve seu argumento sobre o reflexo no espelho, compõe a seção “A figura feminina e os contos tradicionais” da dissertação de Elizângela Andrade (2019). A autora é retomada, mais a frente, no comentário sobre o seu ensaio que “de um lado, pauta a origem da escrita feminina encarcerada e, do outro, transgride as imposições ideológicas configuradas como ‘restrições do sexo’, que delimitavam a literatura produzida por mulheres tematicamente ao dia a dia doméstico” ao tratar da caracterização de personagens femininas (ANDRADE, 2019, p. 66). A pesquisadora destaca, em suas considerações finais, a capacidade da escritora britânica Angela Carter propor a revisão do lugar de homens e mulheres nos contos clássicos e instigar a reflexão sobre as relações de gênero nessas narrativas ficcionais, por meio da observação do sujeito feminino à luz da tradição da escrita de autoria feminina, que foi inicialmente percebida e divulgada por Virginia Woolf em seus ensaios.

A presença feminina na poesia da Geração Beat, com foco na obra de Elise Cowen, faz com que a dissertação de Emanuela Siqueira busque no ensaio *Um quarto só seu* (2021) o ponto de partida para pensar “sobre o apagamento dessas autoras em um contexto estadunidense” (SIQUEIRA, 2019, p. 16). No segundo

capítulo da pesquisa, as ideias de Woolf sobre autonomia financeira e acesso à educação, imprescindíveis para que uma escritora exista, são resgatadas para refletir sobre “como mulheres contemporâneas à Geração Beat tiveram que adaptar o teto todo delas” (*Ibid.*, p. 68).

Para o pesquisador ou pesquisadora da literatura de autoria feminina, que está se inserindo no campo de crítica literária, a discussão sobre os ensaios de Woolf presentes nessas 20 teses e dissertações é fundamental para a atualização de seu pensamento. O estado da arte mostra quais aspectos e dimensões da crítica feminista são priorizados e privilegiados em diferentes lugares do país. Do ponto de vista social, a crítica feminista discute as várias maneiras pelas quais as mulheres, em particular, têm sido oprimidas, suprimidas e reprimidas. Faz novas perguntas a antigos textos, possibilita desenvolver e descobrir uma tradição feminina na escrita e isso é visível nesses trabalhos de conclusão nos PPG brasileiros. Dessa forma, questionam e desconstruem o cânone literário por meio de novas possibilidades de análise. A obra ensaística de Virginia Woolf mantém essa subversão no Brasil atual, é lida para examinar novos textos por meio do seu ponto de vista na Inglaterra de 1929, reafirmando o seu caráter universal e atemporal.

A pesquisa realizada com as teses e dissertações listadas acima ratifica a importância da crítica feminista de Virginia Woolf para o embasamento dos trabalhos acadêmicos sobre autoria feminina desenvolvidos no Brasil, já que comprova a possibilidade de se apresentar Virginia Woolf como crítica e teórica do feminismo, ainda que a autora não se assumisse como uma feminista de sua época. A análise panorâmica desses estudos é, aqui, apresentada nas considerações finais a seguir. Dentro de uma perspectiva global, seus ensaios *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021) e *Três guinéus* (WOOLF, 2019b) são considerados como texto fundadores da crítica feminista, pois representam o seu pensamento político em relação à compreensão de gênero dentro da produção literária.

Considerações finais

Desde a década de 1990, a autoria feminina tem sido tema recorrente nas pesquisas acadêmicas de Estudos Literários no Brasil devido, principalmente, ao Grupo de Trabalho “A mulher na Literatura” organizado pela ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). O grupo foi formado, em sua maioria, por pesquisadoras e pesquisadores que orientam trabalhos de pós-graduação sobre autoria feminina. Neste estudo sobre as dissertações e teses defendidas de 2014 a 2019, conclui que os ensaios de Virginia Woolf são bastante conhecidos pelos pesquisadores (orientadores e orientandos) interessados no feminismo na perspectiva literária e muitos são participantes da ANPOLL, mas nem todos discutem com profundidade os principais textos da autora.

O ensaio mais citado é *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021), traduzido para o português e publicado no Brasil pela primeira vez em 1985³. É apresentado como o principal texto teórico para fundamentar a análise literária na maioria dos trabalhos e o interessante é que possui diversas passagens dedicadas à ficção, como o relato da vida da hipotética Judith Shakespeare. Considerado pelos especialistas anglo-americanos como a “bíblia feminista literária” (MARCUS, 1987, p. 7), o levantamento mostra que no meio acadêmico brasileiro isso não é diferente. Aqui, mesmo em pesquisas sobre autoras negras, o ensaio é abordado em diálogo com textos mais recentes e mais pertinentes a essa produção. Em diversas dissertações e teses, é empregado para contextualizar a discussão sobre a produção literária de autoria feminina, oferece referências históricas e políticas, mas não volta a ser mencionado nas análises de poemas e romances, assim como há pesquisas que apresentam equívocos na sua leitura e perdem de vista a distância entre as discussões sobre gênero na Literatura na época de Woolf e nos dias atuais. Um trabalho apenas faz confusão entre o quarto, espaço físico de uma casa, e o *room* do título original; outro entre o Anjo do Lar e a personagem submissa, não observando a crítica woolfiana a esses aspectos.

Por outro lado, há pesquisas em que o ensaio de Virginia Woolf valoriza e embasa a análise de personagens e imagens de poemas, da mesma forma que a escrita de autoria feminina em geral. O conceito da sentença feminina, tão caro a Woolf, é discutido, assim como as condições mínimas de produção para uma escritora, o que ratifica que ele pode ser utilizado como referencial teórico. Os trabalhos localizam bem o desenvolvimento dessa escrita na historiografia literária e demonstram o conhecimento de textos da autora que vai além dos ensaios, como a prosa memorialística, os romances, as biografias, os contos, a crítica literária e o teatro.

Sem dúvida, os ensaios de Woolf oferecem uma abordagem cultural e estética sobre o papel das mulheres na sociedade desde a sua publicação. Considerando a predominância e persistência da cultura misógina no Brasil, percebo um lento desenvolvimento, embora contínuo, sobre a situação social e profissional das escritoras desde que o ensaio de Virginia Woolf foi publicado em meados da década de 1980. Esse pode ser um dos fatores que asseguram a atualidade de *Um quarto só seu* (WOOLF, 2021). Na discussão de obras de autoras brasileiras, as ideias de Woolf ainda são pertinentes mesmo após quase um século.

O acesso ao ensino superior tem concedido às mulheres mais opções profissionais. Nas faculdades de Letras de todo o país, os ensaios de Virginia Woolf

³ Antes do livro de 1985, há uma tradução livre desse ensaio, com mais de 30 páginas, da pesquisadora Sigrid Rénaux (1980), publicada na revista *Letras*, da UFPR, com o objetivo de divulgar as ideias feministas de Woolf. Como a revista era impressa na época, a tradução teve circulação restrita ao meio acadêmico.

são amplamente lidos, principalmente em português, e é por isso que considero que a sua crítica é referência para analisar romances e poesias de autoria feminina mesmo quando são produções de escritoras brasileiras contemporâneas, distantes no tempo e no espaço do contexto literário da ensaísta.

Ao final da consulta sobre os ensaios de Virginia Woolf nessas 20 teses e dissertações, percebi a riqueza dessa produção de conhecimento, que ainda necessita ser mais divulgada como fonte de pesquisa bibliográfica entre orientadores, mestrandos e doutorandos. Precisamos incentivar os nossos alunos de pós-graduação a consultar o Catálogo da Capes para ampliar a investigação além de livros, capítulos, anais de eventos e artigos científicos.

A metodologia do estado da arte sobre os ensaios de Woolf me permitiu tentar responder às observações de Alamir Corrêa (2012), apresentadas na introdução deste artigo, pois o Catálogo atinge, com certeza, o seu objetivo de permitir o acesso a informações sobre teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação (PPG) no Brasil e disponibilizar informações estatísticas⁴ acerca deste tipo de produção intelectual. Concordando com Corrêa (2012), há vários trabalhos semelhantes no que se refere ao objeto de estudo, à metodologia e até aos resultados obtidos e falta, sim, na área de Estudos Literários, mais rigor no reconhecimento do estado da arte, pois apenas um trabalho entre os 20 dialogou com uma dissertação, defendida sete anos antes sobre o mesmo assunto.

A consulta ao Catálogo da Capes exige certa atenção pois pode haver dados conflitantes entre o que aparece listado nos resultados da busca e os arquivos dos trabalhos (encontrei um título de dissertação totalmente diferente do listado), por isso é interessante que o pesquisador baixe as teses e dissertações para complementar e checar os dados das referências bibliográficas das pesquisas. Nem todos os trabalhos estão disponíveis para *download* no Catálogo, dessa forma, quando não há o link para baixar o arquivo em formato PDF – seja porque há a mensagem “Trabalho anterior à Plataforma Sucupira” ou porque o mestrandão/doutorando exerceu o seu direito de não disponibilizar o acesso público – o pesquisador deve consultar o *site* do PPG onde foi defendido. Neste levantamento, utilizando essa consulta paralela aos PPG, consegui todos os 20 arquivos aqui mencionados.

Além da ausência de citação de outras teses e dissertações, notei uma lacuna na lista de referências de textos da crítica feminista brasileira. Poucos foram citados e, quando isso ocorreu, foi de forma breve e com pouco enfoque no desenvolvimento da análise das obras. Quanto a livros e artigos da crítica feminista internacional, raras e esparsas referências foram incluídas, com pouca menção aos textos de Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Toril Moi, bell hooks e Hélène Cixous, apenas para nomear algumas. Os ensaios de Virginia

⁴ Abaixo do campo “Busca”, há o link “Painel de informações quantitativas (teses e dissertações)”.

Woolf foram, na maioria dos trabalhos, a principal referência. Acredito que a falta de traduções de textos da teoria feminista contemporânea para a língua portuguesa possa ter levado muitos pesquisadores brasileiros a ler os ensaios traduzidos de Woolf como fonte primária, uma vez que pouco da crítica feminista sobre escritoras foi traduzida aqui nos últimos 40 anos. Alguns marcos dessa crítica ainda são desconhecidos para a maioria dos nossos pesquisadores e das nossas pesquisadoras, pois os seus textos mais importantes não foram ainda traduzidos para o português.

Os trabalhos no âmbito dos Estudos Literários que demandam o esboço de uma fortuna crítica, principalmente, precisam incluir, com mais frequência, a consulta ao Catálogo da Capes. A partir deste levantamento, espero que novas possibilidades de investigação sobre Virginia Woolf possam ser instigadas pois, como comprovam esses trabalhos, seus textos continuam atuais e relevantes para as discussões sobre a autoria feminina na segunda década do século XXI. É emocionante constatar que, em meio a tantos fatores adversos no panorama político para a pesquisa acadêmica, a área de Letras produza teses e dissertações de alta qualidade, pois são trabalhos sérios e comprometidos a atualizar as discussões sobre a Literatura em nosso país.

NOGUEIRA, N. H. A. Feminist criticism in Brazilian Graduate Programs and the essays of Virginia Woolf. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 217-235, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** This study was based on a survey of state of art with 20 theses and dissertations in which Virginia Woolf's essays are considered the theoretical possibility to literary analysis of female authorship in Brazil. It has as research source the online catalogue available at Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (Capes) website. Those studies were carried out in Literature and Education postgraduate programs, supervised by Capes, in universities all over the country from 2014 to 2019. Most of texts mention Woolf as feminist literary critic in analyses of contemporary women writers' fiction and poetry. The most quoted essays are *A room of one's own* (1929) and *Professions for women* (1931). Other fairly known feminist critics, such as Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, and Hélène Cixous, rarely appear in those studies for very few translations of their essays are published here. This article aims at verifying the relevance of Woolf's essays in Brazil to study women's literature while it bridges time and cultural distances between the writer's mind and those studied literary works.

■ **KEYWORDS:** Feminist Criticism. Female authorship. Essays. Virginia Woolf.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elizangela Damaso. **A ficção subversiva de Angela Carter em A câmara sangrenta e outras histórias:** a representação de personagens femininas na reescrita de contos clássicos tradicionais. 2019. 90 f. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João Del-Rei, São João del Rei, 2019.
- AZEVEDO, Silvia Régia Martins de. **Memória e identidade em The handmaid's tale de Margaret Atwood.** 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2015.
- BERTACINI, Vanessa Cezarin. **Adesintegração do sujeito feminino em A redoma de vidro, de Sylvia Plath.** 2018. 180 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2018.
- CABRAL, Andrea Lucia de Lima. **Os olhos de Marina sou eu:** uma abordagem do romance Giroflê, Giroflá de Cosette de Alencar. 2015. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro Universitário Academia, Juiz de Fora, 2015.
- CAMPOS, Aline de Souza. **A mulher que logo sou:** estilo, escritura e otobiografia. 2016. 80 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2016.
- CATÁLOGO de teses e dissertações. **Capes** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasília, 2022. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- CAVALCANTI, Lucas de Aguiar. **A claridade de uma ausência:** uma leitura de contos de Virginia Woolf e Clarice Lispector. 2018. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- CORRÊA, Alamir Aquino. Estudos pós-graduados e pesquisa em literatura: condições e necessidades. **Revista Brasileira de Pós-Graduação**, Brasília, v. 9, n. 18, p. 705-723, dez. 2012. Disponível em: <https://rbpg.capes.gov.br/index.php/rbpg/article/view/362>. Acesso em 13 fev. 2022.
- DIAS, Maria Aparecida do Nascimento. **Uma análise comparativa das “esposas” em contos de autoria feminina da literatura norte-americana, brasileira e Indiana.** 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas “estado da arte”. **Educação & Sociedade**, ano 23, n. 79, ago. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/vPsyhSBW4xJT48FfrdCtqfp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 fev. 2022.

GALVÃO, Raíssa Varandas. **A escrita de si nos diários de Sylvia Plath.** 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

GONÇALVES, Letícia de Souza. **A (des)construção da noção de gênero nos contos de Katherine Mansfield.** 2014. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

HESA, Higher Education Statistics Agency (Agência de Estatística da Educação Superior). **Where do HE students study?**, Cheltenham, 10 fev. 2022. Disponível em: <https://www.hesa.ac.uk/data-and-analysis/students/where-study>. Acesso em: 25 fev. 2022.

IANUSKIEWTZ, Ana Paula Dias. **Iris Murdoch e Simone de Beauvoir:** uma leitura feminista de *A fairly honourable defeat* e *La femme rompue*. 2015. 164 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2015.

LEJEUNE, Philippe. Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário. **Cadernos de Pagu**, Campinas, v. 8-9, p. 99-114, 1997.

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

LINS, Debora Lorena. **Entre perspectivas masculinas e femininas:** a representação do casamento na obra Jane Eyre, de Charlotte Brontë. 2018. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2018.

MACEDO, Iracema. **Lance de dardos**. Rio de Janeiro: Estúdio 53, 2000.

MANSFIELD, Katherine. **Bliss & other stories**. Edinburgh: Edinburgh University, 2022.

MARCUS, Jane. **Virginia Woolf and the languages of patriarchy**. Bloomington: Indiana University, 1987.

MENDES, Rajni Rodrigues. **Poéticas do feminino na escrita de Iracema Macedo.** 2017. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

MENEZES, Renata Rezende. **Construção identitária e empoderamento da protagonista Griet em Moça com Brinco de Pérola, de Tracy Chevalier.** 2017. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João Del-Rei, São João del Rei, 2017.

MIRANDA, Mariana Magalhães. **Clarice Lispector entre cartas [manuscrito]: sua correspondência com Lúcio Cardoso, Fernando Sabino e outros.** 2020. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

PINHO, Davi Ferreira de. **Of angels and demons**: Virginia Woolf's homicidal legacy in Sylvia Plath's The bell jar. 2011. 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

RÉNAUX, Sigrid. O feminismo de Virginia Woolf em A room of one's own. **Letras**, Curitiba, n. 29, p. 137-169, 1980. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19412>. Acesso em: 17 fev. 2022.

ROCHA, Maria Clara Costa Menezes da. **Percebendo a cor púrpura do campo: a construção da mulher negra em “A cor púrpura”, de Alice Walker**. 2019. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

SANTAFÉ, Rachel Nóbrega. **Histórias possíveis**: as narrativas sobre Artemisia Gentileschi. 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SIQUEIRA, Emanuela Carla. **Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira**: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista. 2019. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

SOUZA, Edna Maria Gonçalves de. **Cacos para um vitral e O livro de Zenobia**: percepções do feminino na prosa de Adélia Prado e de Maria Esther Maciel. 2015. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

VALENTE, Daniela Franca Chagas Batista. **A nação cartografada nos romances Desmundo e Dias e dias, de Ana Miranda**. 2018. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal De Viçosa, Viçosa, 2018.

VREELAND, Susan. **A paixão de Artemísia**. Tradução Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

WIECHMANN, Natalia Helena. **Tell all the truth but tell it slant**: subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson. 2016. 182 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2016.

WOOLF, Virginia. A arte da biografia. In: WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. p. 389-402.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own and Three guineas**. London: Penguin, 1993.

WOOLF, Virginia. Ficção moderna. In: WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p. 103-116.

WOOLF, Virginia. **Momentos de vida**: um mergulho no passado e na emoção. Tradução Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção.** Tradução Leonardo Fróes. Londres, São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2019a.

WOOLF, Virginia. Mulheres romancistas. In: WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros ensaios feministas.** Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018a. p. 25-31.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros ensaios feministas.** Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018b. p. 9-19.

WOOLF, Virginia. The narrow bridge of art. In: WOOLF, Virginia. **Granite and rainbow.** New York: Harcourt Brace, 1958a. p. 11-23.

WOOLF, Virginia. The new biography. In: WOOLF, Virginia. **Granite and rainbow.** New York: Harcourt Brace, 1958b. p. 149-155.

WOOLF, Virginia. **Três guinéus.** Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

WOOLF, Virginia. **Um esboço do passado.** Tradução Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu e três ensaios sobre grandes escritoras inglesas:** Jane Austen, Charlotte & Emily Brontë e George Eliot. Tradução Júlia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.



VARIA

VARIA

FIGURATIVIZAÇÃO DO TEMPO EM “IDADES CIDADES DIVINDADES” (2016), DE MIA COUTO

Marilde Alves da SILVA*
Alexandre António TIMBANE**

■ **RESUMO:** O escritor moçambicano Mia Couto tem sido dos mais destacados na arena literária. Autor de estilo próprio e característico, escreveu contos, romances, crônicas e poesia. Seus textos foram publicados e traduzidos em diversas línguas, a exemplo do italiano e francês. Esta pesquisa pretende investigar a figurativização do tempo em sua poesia a partir da obra “Idades Cidades Divindades” (2016)¹. Especificamente, pretende-se compreender os efeitos de sentido da temporalidade linguístico-semântica em poemas figurativos e temáticos e verificar qual função ou funções essa temporalidade exerce no texto coutiano. A metodologia da pesquisa foi bibliográfica e qualitativa, com foco nas relações de figurativização. Os resultados mostram que o tempo surge na poesia ora como estrutura, ora como citação. Tais ocorrências revelam uma função básica, a de estruturante, ou seja, o tempo está a serviço de outros temas, como o amor, o sexo, o ser no mundo. Esta investigação se apoia na Semiótica Discursiva, a partir, principalmente, de Bertrand (2003) e Fiorin (2010).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Elemento estruturante. Figuratividade. Função. Mia Couto. Tempo.

1 Introdução

O moçambicano Mia Couto é biólogo, jornalista, escritor e poeta. Sua estreia literária está associada à publicação de seu primeiro livro de poemas, *Raiz de orvalho* (1983). Três anos depois, Couto lança o primeiro livro de contos, *Vozes*

* Universidade Federal do Ceará (UFC). Programa de Pós-Graduação em Linguística. Fortaleza, CE, Brasil – marilde@gmail.com.

** Pós-doutorando no Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Araraquara, SP, Brasil – alextimbana@gmail.com.

¹ A data diz respeito ao livro “Poemas escolhidos”, que reúne uma seleção de poemas feita por Mia Couto de suas obras *Idades cidades divindades* (2007), *Raiz de orvalho e outros poemas* (1999) e *Tradutor de chuvas* (2011). Preferimos deixar a data do texto com o qual trabalhamos.

anoitecidas (1986), e, na década seguinte, publica o primeiro romance, *Terra sonâmbula* (1992), com o qual ganha, em 1995, o “Prêmio Nacional de Ficção” da Associação dos Escritores Moçambicanos. Couto recebeu outros prêmios importantes internacionalmente, como é o caso do “Prêmio Camões”, de 2013.

Mia Couto foi traduzido em diversos idiomas, a exemplo do alemão, francês e italiano. O autor transita por variados gêneros, como a crônica, o conto, o romance e a poesia. Apesar dessa variedade, ele se notabilizou na prosa, tendo mais de vinte obras publicadas, enquanto a sua poesia parece ocupar um espaço menor em relação àquela, já que o autor publicou poucos livros de poemas, a saber: *Raiz de orvalho* (1983), *Raiz de orvalho e outros poemas* (1999), *Idades cidades divindades* (2007), *Tradutor de chuvas* (2011), *Vagas e lumes* (2014) e *Poemas escolhidos* (2016). Uma primeira leitura de seus poemas nos levou à percepção da presença de uma temporalidade que parecia comportar-se como um fio estruturante de temas em torno do tempo. Essa intuição nos levou a perguntar de que maneira o poeta articula a noção de “tempo” em seus textos; como isso se manifesta no plano linguístico-semântico do seu fazer poético; e que função (ou funções) o tempo exerceria na poesia coutiana.

Nossas hipóteses são: a) a figuratividade em torno da noção de “tempo” ocorre por meio da instauração de um conjunto de figuras e/ou conjunto de temas, que aponta para uma temporalidade marcada por estratégias linguístico-semânticas; b) o tempo, como elemento abstrato, mantém essa característica quando manifestado por temas, mas sofre concretização ao se manifestar por figuras; c) o tempo se manifesta na poesia de Mia Couto como temática ou com função estruturante de temas tangenciais a ele, como “existência” e “eternidade”.

A fim de verificar a validade dessas hipóteses, temos como objetivo geral investigar a relação entre “tempo” e “figuratividade” em *Idades Cidades Divindades* (2016). Para alcançar esse objetivo geral, definiu-se como objetos específicos: a) compreender de que maneira a temporalidade manifesta-se na poética de Mia Couto a partir do fenômeno figuratividade; b) verificar quais figuras e temas manifestam a temporalidade na poética coutiana; c) examinar quais funções a temporalidade exerce na poética coutiana.

Quanto à metodologia da pesquisa, ela foi bibliográfica e qualitativa, com foco nas relações de figurativização, a partir da observação da presença da temporalidade linguístico-semântica. Para a fundamentação, recorremos a Bertrand (2003), no que se refere ao estudo da figuratividade, e Fiorin (2010), sobre o estudo da temporalidade linguística. Para a abordagem da escrita coutiana, utilizamos Petrov (2014), Rodrigues e El Fahl (2016), Timbane (2015), Timbane e Bomfim (2020), entre outros autores.

A relevância desta pesquisa está atrelada, principalmente, ao exame da articulação das categorias “figuratividade” e “tempo”, cuja abordagem pode contribuir para a compreensão da percepção do tempo na poesia de Mia Couto, de modo estri-

to, e na Literatura Africana, de modo amplo. Além disso, segundo Castello (2016), o tempo seria um eixo central na poética de Mia Couto; portanto, a verificação dessa centralidade pode reforçar outras leituras da obra do escritor moçambicano, pois o tempo já foi objeto de pesquisa em sua obra em prosa, em especial no *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Este artigo tem quatro seções: a primeira apresenta os conceitos de “figuratividade” e “tempo”. A abordagem da figuratividade requer a sua conceituação, bem como a definição de “figura”, “tema”, “iconização” e “abstração”, conceitos relacionados à figurativização. O tempo será discutido a partir da leitura de Fiorin (2010), que o divide em sete categorias, das quais mostraremos três: “tempo dominado”, “tempo demarcado” e “tempo sistematizado”. A segunda seção apresenta o autor Mia Couto e sua escrita, situando-a nas Literaturas Africanas e na Literatura Moçambicana. A terceira seção se dedica à metodologia, enquanto a última apresenta a análise de *Idades cidades divindades* (2016), ao que se seguem o encerramento e a bibliografia referenciada.

2 Conceitos básicos: figuratividade e tempo

2.1 Os graus de figuratividade

O estudo da figuratividade, em Semiótica Discursiva, deve iniciar pelos conceitos de “figura” e “tema”. De acordo com Fiorin (2016, p. 91), denomina-se “figura” o termo que faz referência a algo do mundo natural, a exemplo de “casa”, “sol” e “sereia”, ou seja, a figura pode remeter a elementos existentes ou ficcionais. Por sua vez, o “tema” é definido como “[...] um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural” (Ibid., p. 91), isto é, ele categoriza, ordena ou explica elementos do mundo natural. Por exemplo, no poema “Identidade”, de *Raiz de Orvalho e outros poemas*, temos o seguinte fragmento:

[...]
sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro
[...]
(COUTO, 2016, p. 75).

O enunciador do texto procura se definir, inicialmente, pelo uso de figuras (“sou areia” e “sexo das árvores”); depois, essa definição é realizada por temas, manifestados por uma sucessão de verbos (“existo”, “desconheço”, “aguardando”, “ansiando”), que buscam explicar o “ser” desse enunciador. Ademais, a presença predominante de “figura” ou de “tema” num texto resulta em sua classificação como um texto “figurativo” ou “temático”, respectivamente. Outro ponto a observar é a equivalência entre o caráter icônico da figura e o abstrato do tema, ambos relacionados ao conceito de “figuratividade”.

Bertrand (2003) afirma que o termo “figuratividade” tem origem na Estética, associado à expressão plástica, correspondendo à disposição de formas numa superfície para representar o mundo. Quando a Semiótica Discursiva se apropria desse vocábulo, ele passa a incorporar também os textos verbais, divididos em dois grupos: os “literários” e “não literários”, em que o primeiro seria propenso ao discurso figurativo, enquanto o segundo, ao discurso abstrato. Esses discursos, de acordo com Bertrand (2003), não são excludentes, pois o texto figurativo não é isento de abstrações, nem o texto abstrato é puramente conceitual.

Nessa perspectiva, existiria, entre esses discursos, um afastamento gradual. E, para dar conta desses graus, Bertrand (2003) postula uma escala, cujos polos são a iconização e a abstração. Essas duas novas unidades se aproximam dos conceitos de “figura” e “tema”, pois, assim como a figura, a iconização apresenta traços de alta densidade sêmica, enquanto o tema, assim como a abstração, tem baixa densidade sêmica.

O processo de figurativização também pode ocorrer por uso de figuras de linguagem e tropos, em especial na poesia, conforme Thamos (2003) argumenta. Segundo o autor, num poema a metáfora torna-se um recurso de figuração importante ao estabelecer aproximação entre dois termos, assim como a sinestesia, que remete à experiência por meio dos sentidos. Ele também menciona o uso da metonímia, das aliterações e assonâncias, que produzem no discurso uma ilusão referencial.

2.2 O tempo e suas astúcias

Fiorin (2010), em seu livro *As astúcias da enunciação*, apresenta o conceito de “enunciação” e suas categorias: “pessoa”, “espaço” e “tempo”. Ela é pressuposta pelo enunciado, que pode ou não apresentar marcas que retêm as categorias da enunciação. Quando um enunciado contiver as marcas da enunciação, teremos a “enunciação enunciada”, que se insere num sistema enunciativo. Contudo, quando o enunciado não expõe as categorias da enunciação (“eu-aqui-agora”), vê-se um “enunciado enunciado”, que se insere num sistema enuncivo. Por exemplo, no poema “Identidade”, mencionado no tópico anterior, simula-se a enunciação no enunciado mediante o uso de verbos em primeira pessoa (“sou”, “existo”), do

possessivo “meu” e do pronome oblíquo “me”. Por sua vez, no poema “Avesso bíblico”, da seção “Divindades”, há a referência a um “ele” (“Deus”, “ele”), que não integra as marcas da enunciação, mas aponta para o assunto; por isso, temos um enunciado enunciado: “No início, já havia tudo. / Mas Deus era cego / e, perante tanto tudo / o que ele viu foi Nada” (COUTO, 2016).

Ambos os sistemas (enunciativo e enuncivo) são retomados em Fiorin (2010), que reflete sobre o tempo avaliando-o por sete enfoques: “tempo dominado”, “tempo demarcado”, “tempo sistematizado”, “tempo transformado”, “tempo harmonizado”, “tempo subvertido” e “tempo desdoblado”. No entanto, não vamos abordar todas essas seções, pois nos interessam apenas as três primeiras, nas quais figuram os modos de organização temporal.

A primeira seção prepara os conteúdos da segunda, já que a reflexão que se estabelece em “Tempo dominado” se centra na investigação concernente ao tempo diante dos mitos e da Filosofia. Ao término dessa reflexão, Fiorin dispõe quatro categorias: “concomitância”, “não concomitância”, “anterioridade” e “posterioridade”, estudadas na seção “Tempo demarcado”, na qual o tempo é explorado como categoria linguística subordinada ao discurso, dividida em três momentos: de enunciação, de referência e de acontecimento.

O momento de enunciação (ME) é sempre pressuposto e estabelece, junto do momento de referência (MR) uma relação fundamentada na concomitância e não concomitância entre eles. Além dessas categorias, veem-se a anterioridade e a posterioridade, que se articulam exclusivamente com a não concomitância. Fiorin (2010) acrescenta que o ME é o eixo ordenador e gerador do tempo linguístico, enquanto o MR se relaciona à ordenação dos estados e transformações narrados no texto. Esses “estados e transformações” correspondem ao momento do acontecimento (MA), o qual é ordenado em relação aos diferentes MR.

Essas categorias são retomadas e articuladas com os tempos verbais na terceira seção, “Tempo sistematizado”. Fiorin (2010) diz que todos os tempos estão em relação ao momento da enunciação (ME), que instaura dois sistemas – enunciativo e enuncivo –, relacionados às categorias “concomitância” e “não concomitância”, respectivamente. Ainda nessa seção, o autor apresenta os tempos enunciativos e os enuncivos, além de sua relação com os três tipos de Momento de Referência: “presente”, “pretérito” e “futuro”. Cada um deles engloba tempos verbais organizados segundo concomitância/não concomitância, anterioridade/posterioridade. Vejamos o quadro a seguir:

Quadro 1: Momento de Referência

	Concomitância	Não concomitância	
		Anterioridade	Posterioridade
MR presente	Presente	Pretérito Perfeito 1	Futuro do presente
MR pretérito	Pretérito Perfeito 1 Pretérito imperfeito	Mais-que-perfeito	Futuro do pretérito simples Futuro do pretérito composto
MR futuro	Futuro	Futuro anterior	Futuro do futuro

Fonte: adaptado de FIORIN (2010).

Além dessa organização dos tempos verbais em relação ao MR, o autor trabalha com o advérbio, a preposição e as conjunções de tempo. Sobre os advérbios de tempo, afirma que “[...] a cada um dos Momentos de Referência aplica-se a categoria topológica *concomitância vs não concomitância (anterioridade vs posterioridade)*” (FIORIN, 2010, p. 162). O autor faz uso de muitos exemplos, dos quais selecionamos os mais representativos: o “agora” pode manifestar a concomitância no sistema enunciativo, enquanto o “então” manifesta concomitância no sistema enuncivo. Para expressar anterioridade no sistema enunciativo, utiliza-se “ontem”, enquanto, no enuncivo, utiliza-se “na véspera”. E, para revelar a posterioridade, emprega-se “amanhã” no sistema enunciativo e “no mês seguinte” para o enuncivo.

Além do advérbio de tempo, menciona os advérbios de aspecto e de sequencialização. Este também se articula em relação à concomitância (“nesse meio tempo”), à anterioridade (“mais cedo”) e à posterioridade (“após”). No entanto, os advérbios de aspectos denotam o aspecto pontual (“de repente”), durativo contínuo (“paulatinamente”) e aspecto durativo interativo (“muitas vezes”).

As preposições temporais, segundo Fiorin (2010), não apresentam sistema enunciativo ou enuncivo. Elas se articulam entre a concomitância e a não concomitância (“anterioridade” versus “posterioridade”). A primeira categoria é manifestada por elementos como “durante” e “no curso de”; a anterioridade é expressa por “antes de” e “anteriormente a”; por sua vez, a posterioridade ocorre com “após” e “depois de”. Assim como os advérbios, as preposições podem apresentar aspecto durativo (“desde”) ou terminativo-durativo (“até”), entre outros. As conjunções, de acordo com Fiorin (2010), se articulam em “sistema temporal” e “aspectual”. O primeiro manifesta simultaneidade (“cada vez que”), anterioridade (“antes que”), e posterioridade (“depois que”). O segundo tem aspecto incoativo (“desde que”) e terminativo (“até que”).

3 A poética de Mia Couto

3.1 A Literatura Moçambicana e Mia Couto

A literatura feita em Moçambique integra as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (LALP). Essa denominação engloba cinco países africanos que estiveram sob o domínio lusitano: Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné Bissau e Moçambique. No período colonial, os textos literários desses países priorizavam o ponto de vista do colonizador, enquanto o negro era estereotipado, visto como “inferior” e “coisificado”. Essa visão passa a ser questionada a partir dos movimentos “Renascimento Negro” e “Negritude”. O primeiro, cuja origem situa-se em Haiti, Cuba e Estados Unidos, diz respeito à “[...] busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares” (LARANJEIRA, 1995, p. 27). Por sua vez, a Negritude “constitui-se como processo de busca de identidade, de conduta desalienatória e da defesa do patrimônio e do humanismo dos povos negros” (Ibid., p. 29). Essa proposta se reflete na poesia da Negritude, que, na visão de Laranjeira (1995), destaca-se pelo “[...] obsessivo tratamento da raça e da cor negras” Discordamos do autor nesse ponto, pois vemos nessa disposição um alinhamento com a luta identitária em um período de dominação portuguesa.

Sobre a Literatura Moçambicana, Laranjeira (1995) a divide em cinco períodos, os quais serão apresentados sucintamente: o primeiro estende-se da ocupação portuguesa em solo moçambicano até o ano 1924, considerado período de Incipiência, no qual “[...] não houve uma actividade literária consistente e continuada” (Ibid., p. 256). O segundo período compreende a publicação de *O livro da dor* (1925), de João Albasini, até 1945. Dessa fase, Laranjeira (1995) destaca o poeta Rui de Noronha, cuja obra contém moçambicanidade, a partir da apropriação “de temas e imagens segundo uma estratégia textual e ideológica” (Ibid., p. 258). O terceiro período centra-se entre 1945/1948 e 1963. Segundo Laranjeira (1995), esse intervalo corresponde a uma intensa formação da Literatura Moçambicana, a partir da consciência de grupo possibilitada pelo Neorrealismo e pelo movimento Negritude. Nesse contexto, a poesia de Noémia de Sousa, reunida em *Sangue negro* (1951), ganha destaque ao tematizar a “valorização da *herança negra* e a revolta contra a dominação colonial” (Ibid., p. 269). O quarto período compreende o desenvolvimento da Literatura Moçambicana, entre os anos 1964 e 1975. Nesse período, destaca-se Luiz Bernardo Honwana. Seu conto “Nós matámos o cão tinhoso” (1964) retrata o período colonial e seu sistema de dominação. No mesmo ano, foi publicado “Chigubo”, de José Craveirinha, cuja obra, segundo Laranjeira (1995), contém quatro fases: Neorrealismo, Negritude, Moçambicanidade e Libertação.

O quinto período, a partir de 1975, corresponde à consolidação da Literatura Moçambicana. Nesse período de pós-Independência, saíram a lume livros “[...]

que tinham ficado na gaveta ou se encontravam dispersos [...]” e os textos de “[...] exaltação patriótica, do culto dos heróis da luta de libertação nacional e de temas marcadamente doutrinários, militantes ou empenhados” (Ibid., p. 262). Esse panorama começa a modificar-se nos anos 1980, principalmente com a publicação de *Raiz de orvalho* (1983), de Mia couto, e a revista *Charrua*, que se desviaram de uma literatura explicitamente combativa. A consolidação dessa mudança veio mediante a publicação de *Vozes anoitecidas* (1986), de Mia Couto, a partir da qual ocorre uma aceitação do uso criativo da palavra.

Mia Couto nasceu na cidade da Beira, Moçambique, em 1955, sob o nome Antônio Emílio Leite Couto. O “Mia” é alcunha recebida ainda na infância. Aos dezessete, mudou-se para Lourenço Marques, onde iniciou o curso de Medicina, sem terminá-lo. Nos anos 1970, exerce o jornalismo, trabalhando para *Agência de Informação de Moçambique* (AIM), revista semanal *Tempo* e jornal *Notícias*, entre os anos 1976 e 1985. Tendo abandonado a profissão, formou-se em Biologia, ofício que exerce até a atualidade.

Seus primeiros passos na Literatura foram com a poesia. Aos quatorze, Mia Couto já publicava poemas no jornal *Notícias da Beira*, sua cidade natal. E, aos 28 anos, publica seu primeiro livro, *Raiz de orvalho* (1983), que divide opiniões por se distanciar de uma poesia combativa ainda em voga naquele período. Esta não foi a única querela na qual a escrita de Couto esteve envolvida. De acordo com Petrov (2014), seu primeiro livro de contos, *Vozes anoitecidas* (1986), colocou em xeque o fazer literário moçambicano do ponto de vista temático e formal, dividindo as opiniões em dois grupos: um em defesa da liberdade criativa, destacando a dimensão estética da obra, em especial o uso de linguagem inovadora; outro, que reclamava a falta de uma representação da realidade moçambicana na escrita coutiana. Em republicação desse livro, em 1997, José Craveirinha aponta três características da obra, que ressoam em toda a escrita de Mia Couto: a) representação da sociedade moçambicana tradicional; b) transgressões lexicais que resultam em efeitos significantes; c) manifestação da moçambicanidade.

Sobre a inventividade linguística de Mia Couto, Timbane (2015), num artigo sobre o português moçambicano, destaca os neologismos a partir da obra *Terra sonâmbula*, a exemplo das composições “filho-dentro”, “viúvo-solteiro” e das aglutinações “brincriações” (“brincar” + “criações”) e “sonhambulante” (“sonhar” + “ambulante”). Ademais, há o recurso da transformação de adjetivos em verbo, como “pequenava” e “azarava”, ou da derivação por prefixo, como em “desdelicado”. Timbane ressalta que essa liberdade inventiva se liga ao estilo de Mia Couto.

A moçambicanidade em Mia Couto está associada tanto à inventividade linguística, já demonstrada, como aos elementos da realidade de Moçambique. Timbane e Bomfim (2020), ao comentarem *Terra sonâmbula*, frisam que a leitura desse livro possibilita passear por uma “realidade política, econômica, cultural

e histórica dos africanos, em especial a moçambicana” (TIMBANE; BOMFIM, 2020, p. 643). Os autores destacam alguns provérbios (“O que já está queimado não volta a arder”), conhecimento cultural (“Conversam para distrair os maus espíritos que sempre aproveitam o silêncio para engordar intenções”) e mitos ou tabus (“Os falecidos se ofendem se lhes mostramos nojo”) presentes na obra (*Ibid.*, p. 645). Esses elementos também se relacionam com uma tradição da sociedade moçambicana e com a temática da ancestralidade, a qual diz respeito às práticas culturais e religiosas passadas de uma geração a outra, como forma de preservar a tradição.

Sobre a versatilidade de Mia Couto, Rodrigues e El Fahl (2016, p. 317) afirmam que “todos os gêneros literários nos quais escreve são utilizados pelo autor de forma constante para representar os conflitos identitários do seu país”. Nessa perspectiva, a diversidade de gêneros em Mia Couto apresenta um denominador comum, ou seja, a realidade moçambicana.

3.2 A poesia de Mia Couto

Castello (2016), no prefácio do livro *Poemas escolhidos*, estabelece uma aproximação entre a palavra e a semente, construindo uma metáfora embasada no poema “Idade”. O autor afirma que a perplexidade é o núcleo gerador da poesia de Mia Couto, a partir do momento que “[...] realiza um recuo radical em direção ao passado, perseguindo aqueles momentos originais em que o ser humano se formou”, isto é, a semente (CASTELLO, 2016, p. 8). Ao recusar o fruto, a poesia-semente “[...] se ergue contra o consumo voz do presente” (*Ibidem*, p. 9). Essa tomada de posição implica inserção num conjunto de possibilidades, de modo que “[...] seus versos acompanham a germinação de nossa história e de nossa identidade. Promovem, também, um desmascaramento do Eu, com seus enganos, suas empáfias e sua vaidade” (*Ibid.*, p. 8).

Nas palavras de Castello (2016), o poeta, ao perseguir as origens, representada pela figura da semente, deve lidar com a “febre que precede ao conhecimento. Que esboça ilusões do Eu” (*Ibid.*, p. 8). Ainda que a mente processe o conhecimento tardivamente, ela o faz de modo parcial, pois o poema não comporta integralmente a existência. O prefaciador não abandona a metáfora da semente, afirmando que, “No avançar na leitura, os ‘Poemas escolhidos’ de Mia Couto nos oferecem uma espécie de mapa enlouquecido, no qual as sementes fervem, as palavras germinam, a poesia, enfim, nasce” (*Ibid.*, p. 15).

Embora a escrita poética de Mia Couto tenha se libertado de uma doutrina combativa, Micheletti (2018) observa que ele não se isenta de uma poesia engajada, exemplificando com o poema “Eles”, a partir do qual se observa o envolvimento de Mia Couto com a política anticolonialista: “[...] desde que chegaram / ficou sem repouso a baioneta / e os chicotes tornaram-se / atentos e sem desleixo” (COUTO,

2014, p. 32-33, apud MICHELETTI, 2018, p. 78). Por sua vez, Rodrigues e El Fahl (2016) se interessam pela questão identitária na poesia de Mia Couto. Para os autores, o poema “Identidade” tematiza a autodefinição: “preciso ser um outro / preciso ser eu mesmo” (COUTO, 1999, p. 13, apud RODRGUES; EL FAHL, 2018, p. 320); além disso, os primeiros versos elaboram oposição entre “alteridade” e “identidade”: “preciso ser um outro / para ser eu mesmo”.

O tempo – objeto de nosso interesse – surge em *Poemas escolhidos* como eixo central, segundo Castello (2016), para quem a poesia de Mia Couto vem atada à passagem do tempo, como testemunho. Mas tal tempo, “[...] em vez de sincronizar e ordenar, desarruma e desarranja” (CASTELLO, 2016, p. 8), pois não é um tempo cronológico, mas sim, interior.

4 Caracterização da metodologia de pesquisa em “Idades cidades divindades” (2016)

Nossa pesquisa classifica-se como “bibliográfica”, por ser “[...] elaborada com base em material já publicado” (GIL, 2017, p. 33), ou seja, esse tipo de pesquisa se realiza a partir de registro disponível em material impresso, digital, sonoro ou audiovisual. Nas palavras de Severino (2014), nesse tipo de pesquisa, o investigador usa dados ou categorias registrados e explorados por outros pesquisadores, de modo que o texto se torna a fonte dos temas a serem pesquisados; logo, trabalha-se a partir “[...] das contribuições dos autores dos estudos analíticos constantes dos textos” (SEVERINO, 2014, p. 76). Quanto à abordagem, ela será qualitativa. Esta, de acordo com Prodanov e Freitas (2013), não faz uso de dados estatísticos nem prioriza a medição das unidades estudadas, pois o tratamento dos dados é descritivo. Os autores acrescentam que, nesse tipo de pesquisa, a preocupação do investigador volta-se para o processo, não para o produto da análise.

Por esse enfoque, procura-se compreender a figurativização do tempo na obra poética de Mia Couto. Para tanto, apoiamo-nos em Bertrand (2003) e Fiorin (2010) para questões de figuratividade e temporalidade, respectivamente. Sobre a poesia de Mia Couto, visitamos os autores Petrov (2014), Rodrigues e El Fahl (2016), Timbane (2015), Timbane e Bomfim (2020), entre outros, como informado na Introdução. Além desses, utilizamos Laranjeira (1995) para a compreensão das LALP, em especial a Literatura produzida em Moçambique. A obra escolhida para essa abordagem foi “Idades cidades divindades”, escolhida por Mia Couto para inseri-la no livro *Poemas escolhidos* (2016), a que tivemos acesso em versão eletrônica.

A coletânea *Poemas escolhidos* foi publicada pela Companhia das Letras, em 2016, com apresentação de José Castello. O livro de Mia Couto reúne poemas de três de suas obras poéticas na seguinte ordem: *Idades cidades divindades* (2007), *Raiz de orvalho e outros poemas* (1999) e *Tradutor de chuvas* (2011).

O primeiro livro está dividido em três seções, na ordemposta no título (*Idades cidades divindades*). “Idades” e “Cidades” comportam quatorze poemas cada uma, enquanto “Divindades” contém quinze. O segundo livro reúne vinte e oito poemas, sem divisão por seções, assim como o terceiro, que abrange quarenta e três poemas. Em nossa discussão, utilizaremos a versão digital de *Poemas escolhidos*, que está organizado em 1906 posições e 184 páginas. Nossa pesquisa envolve a seção que vai da página 17 à 72.

4.1 Análises das obras à luz da figuratividade: o tempo como estrutura

Dos 43 poemas que há em *Idades cidades divindades*, apenas 25 expressam a noção de tempo; alguns o fazem de modo persistente, como suporte do tema principal; outros somente mencionam uma expressão temporal. A partir dessa observação, organizamos a análise em dois tópicos: o primeiro centra-se no tempo como estrutura; o segundo, no tempo referido.

O tempo como estrutura surge nos poemas “Idades”, “Biografia” e “Tardio”, inseridos na primeira seção. Em “Idades”, a temporalidade é manifestada por substantivos e advérbios organizados numa sequência que insinua a passagem do tempo em três fases: “no início”, “depois” e “agora”:

No início,
eu queria um instante.
A flor.
Depois,
nem a eternidade me bastava.
E desejava a vertigem
do incêndio partilhado.
O fruto.
Agora,
quero apenas
o que havia antes de haver vida.
A semente.
(COUTO, 2016, p. 19)

As expressões “no início”, “depois” e “agora” apresentam caráter abstrato, o que lhes possibilita serem identificados como “temas”, e, dessa maneira, instauram um bloco temporal relacionado a um período experencial do enunciador, um sujeito do querer insatisfeito. Essa insatisfação se reflete na mudança de seu objeto de desejo, que, no início, foi o “instante-flor”, depois a “vertigem-fruto” e, no presente, o que há “antes de haver vida”, materializado na figura “semente”. Por sua vez, as figuras “flor”, “fruto” e “semente” representam o desejo do enunciador.

O poema, a princípio, introduz o leitor num sistema temporal enuncivo ao apresentar duas temporalidades em concomitância com MR pretérito. A primeira seria o pretérito, sugerido pelo verso “no início”, o qual marca a origem do primeiro “querer” do enunciador. Esse desejo se exprime na forma verbal do imperfeito (“queria”), que implica aspectualidade durativa. Tal prolongamento temporal reflete a expansão do desejo no poema, alcançando o segundo bloco temporal iniciado por “depois”, no qual o sujeito desejante se apresenta descontente com a eternidade e ansioso pela vertigem-incêndio.

Essa temporalidade dilatada é interrompida pela introdução do tempo verbal presente (“quero”), que insere o sistema temporal enunciativo no texto, substituindo o momento de referência pretérito pelo momento de referência presente. Tal mudança atualiza o leitor quanto ao novo “querer” do enunciador, cujo interesse situa-se numa anterioridade em relação ao presente, pois ele quer “o que havia antes de haver vida”, a semente. Em suma, o enunciador se manifesta por um tempo enunciativo representado pelo advérbio “agora”, mas o seu objeto de interesse é localizado numa temporalidade enunciva, pois é anterior ao momento da fala. Apesar desse jogo temporal, o poema não tematiza o tempo. Ele surge apenas como estrutura do tema da inquietação do homem, sempre insatisfeito.

O poema “Biografia” estabelece estratégias temporais semelhantes às do anterior. Ele se inicia num sistema temporal enuncivo, manifestado pela forma verbal “foi”. Essa escolha promove uma aspectualidade terminativa da ação “nascer”, adjetivada como “prematura”, que, por sua vez, sinaliza para o rápido amadurecimento do enunciador do texto:

Todo o meu nascer
foi prematuro.
Agora,
em meus filhos
me vou dando às luzes.
Descendo, sim,
dos que hão de vir.
(COUTO, 2016, p. 20)

A introdução do advérbio “agora” substitui o sistema enuncivo pelo enunciativo. Daí decorre que o MR pretérito que abre o poema é substituído pelo MR presente. Essa estratégia cria um efeito de sentido de proximidade entre enunciador e leitor, que atua como contraparte, ou seja, enunciatório. Na estrofe acima transcrita, o poema apresenta aspectualidade durativa, introduzida pela perifrase verbal “vou dando às luzes”, que, além do aspecto durativo, produz um valor de repetição da ação no futuro sempre em relação a outros sujeitos (filhos). Nessa perspectiva, o “nascer” prematuro mencionado nos primeiros versos retorna como uma ação reiterativa

no tocante ao nascimento dos filhos. Além disso, essa reiteração parece justificar a subversão do tempo cronológico, quando o poeta diz descender dos que “hão de vir”. Temos, nessa afirmação, um jogo temporal que remete o leitor a um passado anterior ao momento da fala (“descendo”), na dependência de uma posterioridade (“hão de vir”). As figuras no poema se articulam com a temporalidade, mas não a concretizam. O tempo é manifestado sobretudo por palavras como “nascer”, “agora”, “vou dando” e “hão de vir”.

O poema “Tardio” tematiza o “modo de ser” do enunciador no mundo, o qual remete a uma lentidão que põe o sujeito enunciador em descompasso temporal sinalizado pelo advérbio “quando”, o qual marca o tempo do desejo. A partir dessa marcação, o enunciador vai tecendo um quadro dos momentos em que, apesar do desejo, não alcança uma plenitude, situando-o sempre no começo. Assim, seu desejo de ser fruto é interrompido pelo fato de ele ser fome e ser a esterilidade da areia. Do mesmo modo, quando o enunciador sonha em ser pano, percebe a si mesmo como agulha, morta no “sono do gesto de enrolar o fio”. E, quando ele aprende a ser poente, já não há céu, ou, ainda, “quando quis anoitecer tudo era luz”. Por isso, ao final do poema, o enunciador se diz condenado ao vislumbre o início.

Além do advérbio “quando”, os verbos “quis”, “sonhei”, “morri” e “aprendi”, tempos enunciativos, situam essas ações no MR pretérito, posteriormente substituído pelo MR presente devido à introdução de tempos enunciativos, como “me condono” e “vislumbro”. Além disso, observa-se uma aspectualidade durativa nesse poema, embora a sua manifestação não esteja atrelada a uma expressão linguística, mas à reiteração da tenacidade infrutífera do enunciador, sujeito tardio em relação aos seus desejos.

Quanto aos temas e às figuras, concretizam o desejo do enunciador (“ser fruto”, “ser pano”, “ser poente”, “anoitecer”), além de enfatizar a percepção que o sujeito tem acerca de si próprio em relação aos seus desejos (“fome”, “areia”, “chão sem cio”, “agulha”, “não havia céu”, “tudo era luz”).

4.2 O tempo referido

O tempo referido está registrado em 05 poemas da seção “Idades”, 05 da “Cidades” e 12 da “Divindades”. Na maioria das vezes, ele surge pontual, associado a uma temática. Por exemplo, no poema “O espelho”, a noção de “tempo” aparece associada à temática da velhice, processo resultante do transcurso do tempo, como pode se lê no seguinte verso: “Esse que em mim envelhece”. Por sua vez, no poema “O tempo e seus suspiros”, as expressões “tempo” e “suspiros” antecipam a temática da velhice, explicitada no verso “Aos poucos, / meu cansaço / vai perdendo convicção. / A velhice é uma insônia”. Nesse trecho, a expressão “aos poucos”, associada ao cansaço, instaura um prolongamento do tempo relativo ao cansaço, reforçado pela locução verbal “vai perdendo”. Observe-se que esse

aumento temporal está associado ao presente durativo, pois as expressões “aos poucos” e “vai perdendo” têm como ponto de origem o ato de se deitar afirmado no primeiro verso e reiterado ao final do poema: “deito-me [...] deitamo-nos / e quem dorme é a cama (COUTO, 2016)

O tempo também se associa à temática da espera. No poema “A lentidão da sede”, o enunciador aprende a esperar pelo “tempo da água” consumida pelo boi, imagem que o enunciador relaciona ao seu momento final (“um dia, me cumprirei / findo e final / como os bois se acercam do / bebedouro”). A expressão “um dia” aponta para uma posterioridade em relação ao presente, reiterada pelo uso do futuro (“me cumprirei”) (COUTO, 2016).

Em “A adiada enchente”, o tempo surge como agente transformador. Ele age sobre o homem enquanto este espera pela vida (“Me tornei antigo, / porque a vida, / tantas vezes, se demorou. / E eu a esperei como um rio guarda a cheia”) (COUTO, 2016). Outro poema em que o tempo é transformador é “O pecado do rio”, da seção “Cidades”. Nele, o processo de transformação do sujeito (padre) ocorre pela experiência do rio, motivada pelo interlocutor “Rosarinho”: “Agora, / todas as noites / o padre se banha / nas águas do rio pecador” (COUTO, 2016). O advérbio “agora” remete ao momento do acontecimento, posterior à confissão de Rosarinho, enquanto a expressão “todas as noites” se refere à habitualidade do ato de banhar-se, que não se limita ao presente, mas se estende a uma temporalidade futura. Assim, entendemos que, nesse poema, o tempo surge apenas para ressaltar a mudança operada no padre (sujeito). O tempo como agente transformador também ocorre no poema “Percurso”, da seção “Divindades”. Nele, o advérbio “agora” opera uma divisão entre o período de aprendizagem do interlocutário e o período em que ele está de posse desse aprendizado: “teus braços foram feitos / para abraçar horizontes / és maior que o voo do sono”) (COUTO, 2016). Esse advérbio se insere num sistema enunciativo e remete à categoria “concomitância”; já o tempo verbal ali expresso, pretérito perfeito, remete a uma anterioridade ao momento da fala.

O tema do encarceramento é reiterado na série de poemas “Versos do prisioneiro”, da seção “Cidades”. Em “Versos do prisioneiro (3)”, o tempo aparece nos versos finais: “Quando abrirem as portas / eu serei, enfim, / o meu único carcereiro” (COUTO, 2016). Novamente, há um advérbio introduzindo a noção de tempo, reforçada pela presença da forma verbal “serei”, que situa as ações posteriormente ao momento de referência presente. E essa temporalidade reafirma a condição de prisioneiro que não desaparece, conquanto o enunciador se considere o carcereiro de si.

Em “Versos do prisioneiro (8)”, há quatro trechos em que o tempo é mencionado: a) “todas as noites / me deito num livro / para em outra vida desaguar”; b) “Agora / meu ouro é a palavra”; c) Agora, / a poesia é a minha única visita de família”; d) “Presos, / agora, / apenas os que não entram em meu novo cárcere”. (COUTO, 2016). O primeiro trecho apresenta uma aspectualidade reiterativa, a partir da qual

a ação repetida sinaliza para o caráter fugidio do enunciador, que busca, por meio da leitura, “desaguar” em outra realidade. O segundo excerto aponta para o valor dessa fuga, porque a nova riqueza do enunciador encontra-se na palavra-ouro. Também ocorre uma mudança do MR pretérito para o MR presente, pois o valor da palavra-ouro é situado no “agora”. É nessa temporalidade que a palavra se torna o novo ouro, e a poesia transforma-se na família que visita o prisioneiro, criando um paradoxo, visto que a palavra-poesia liberta ao tornar-se o novo cárcere para o enunciador.

Em “Versos do prisioneiro – a sentença”, o enunciador fala de seu desejo de liberdade: “um dia, / a nossa vida será, enfim / viva e nossa” (COUTO, 2016). Esta vida-viva, elemento do desejo do enunciador encarcerado, é situada num momento futuro, posterior ao da fala. A introdução dessa temporalidade sinaliza para o desejo do prisioneiro e sua condição de preso. O último poema dessa série é “Versos do prisioneiro – última carta do preso ao poeta”. Nele, o enunciador reflete sobre seu sofrimento – “durmo sem corpo / como um cão / que, em si mesmo / inventa travesseiro” – e sua condição de preso – “aqui se dorme como se vive: / com pouca pátria e muita insónia” (COUTO, 2016). A espera revela o desejo de morte do enunciador: “No enquanto da espera, / me vou, por vezes, suicidando” (COUTO, 2016). Por isso, ele afirma que, nesses dias, “não risco o tempo nas / paredes” (COUTO, 2016). Em suma, o encarceramento obriga à espera que aproxima o enunciador ao desejo de morte, definida como “falsa”, ou seja, “de quem não quer viver em falso” (COUTO, 2016). Nesse poema, o tempo surge em algumas expressões: “adia”, “dormirei”, “quando”, “nesses dias”. Todos esses elementos se relacionam ao estado de espírito do enunciador, que a espera tornou tédio.

Em “Depoimento”, da seção “Divindades”, a expressão temporal “nunca antes” marca o modo do amor: “E amei / como se nunca antes” (COUTO, 2016), que se coloca numa anterioridade ao ato de amar, o qual, por sua vez, está inserido num MR pretérito (“amei”). Outro poema que relaciona o tempo ao amor é “O amor, meu amor”, no qual o tempo aparece, inicialmente, como uma condição da impureza: “Nosso amor é impuro / como impura é a luz e a água / e tudo quanto nasce e vive além do tempo” (COUTO, 2016). Além disso, refere-se a um momento pontual como em: “Minhas pernas são água, / as tuas são luz / e dão voltas no universo / quando se enlaçam / até se tornarem deserto e escuro” (COUTO, 2016). Nesse trecho, o advérbio “quando” marca o instante do intercurso sexual, presente em outros versos: “E toco-te / para deixares de ter corpo / e o meu corpo nasce / quando se extingue no teu”, “Mas eu deito-me em teu leito / quando apenas queria dormir em ti” e “E sonho-te / quando ansiava ser um sonho teu” (COUTO, 2016). Ao contrário dos poemas anteriores, esse se organiza pelo momento de referência presente, criando um efeito de sentido de proximidade entre enunciador e leitor.

Por sua vez, em “Lembrança alada”, o termo “tempo” surge personificado, pois o enunciador afirma: “Guardo a pluma / que resta dentro do peito / como

um homem guarda o seu nome / no travesseiro do tempo” (COUTO, 2016). A personificação do tempo também é visível em “A espera”, em que “o tempo perde a fonte / e a manhã nasce tão exausta / que a luz chega apenas pela noite” (COUTO, 2016). Ele também é agente do verbo “morrer” em “Fui morto pelo tempo / no dia em que te esperei”.

Para finalizar esta seção, apresentaremos excertos de alguns poemas em que a menção ao tempo é pontual: em “A condenação”, ele é cronológico e marca o momento da escrita: “Nessa noite, / de regresso a si mesmo, o poeta escreveu derradeiros versos / para matar de vez a poesia” (COUTO, 2016); em “Lições”, o tempo é um elemento dominado: “Criança, eu sabia / suspender o tempo” (COUTO, 2016).

Uma expressão recorrente acerca do tempo é o “quando”, que está em “O amor, meu amor”, já comentado, em “Semente”, numa temporalidade não marcada – “se, de quando em quando” (COUTO, 2016) –, e, na maioria das vezes, como medida de tempo: “quando a si mesmo se contempla” (COUTO, 2016), segundo se lê no poema “Cego”; “quando chegas”, de “A demora”; “quando terminou”, de “O beijo e a lágrima”; “quando sobre o abismo da morte” e “quando escreve”, de “O poeta”.

Considerações finais

Nosso percurso investigativo se preocupou, inicialmente, em compreender de que maneira a noção de “tempo” era figurativizada na poesia de Mia Couto. De modo específico, buscamos responder como isso se manifestava no plano linguístico-semântico, para saber se o tempo exerceria uma ou mais funções na poesia coutiana. Para tanto, utilizamos duas noções da Semiótica, a de “figuratividade” e a da categoria enunciativa “tempo”. A primeira engloba o conceito de “tema”, definido como elemento abstrato que explica o mundo natural, e o conceito de “figura”, elemento que recebe investimento semântico, e, portanto, icônico. Essa característica o capacita a representar o mundo natural. A segunda noção, categoria “tempo”, foi observada a partir da proposta de Fiorin (2010), que explora a temporalidade sob três pontos de vista: a) da organização do tempo em três momentos (da enunciação, de referência e do acontecimento); b) da concomitância ou não concomitância entre os momentos; c) da anterioridade e posterioridade entre os tempos verbais. Esses pontos, por sua vez, estão submetidos a dois sistemas, o enuncivo e o enunciativo.

Além de discorrer sobre as referidas categorias, na seção “A poética de Mia Couto”, procuramos situar a escrita coutiana nas LALP e na Literatura Moçambicana, para em seguida comentar o percurso de Mia Couto na literatura, destacando a sua poesia. Na metodologia, enfatizamos o caráter qualitativo e bibliográfico desta pesquisa e apresentamos nosso objeto de estudo, o livro *Idades cidades divindades*, inserido no livro digital *Poemas escolhidos* 2016. Dos 43 poemas que compõem a seção analisada, 25 mencionaram o tempo, de modo persistente ou apenas referido.

Ao analisar os 25 textos poéticos percebemos que eles se dividiam em duas categorias: “tempo como estrutura” e “tempo referido”. No primeiro, o tempo servia de estrutura para a temática do “Ser”. Em “Idades”, esse ser se manifestava na persistente insatisfação do enunciador. Em “Biografia”, o foco foi a constituição desse “ser” em relação ao seu nascimento e à perpetuação de si nos filhos. No poema “Tardio”, o foco foi um descompasso entre o que o enunciador deseja ser e o que realmente era. Nos três poemas, apesar de o tempo ser estruturante, a persistência estava a serviço de outras temáticas. O mesmo ocorre com os poemas da seção “Tempo referido”. Ali, vemos o tempo exercendo papel secundário em relação a algumas temáticas, como a do “encarceramento”, na qual o tempo está como medida da espera. Além disso, o tempo aparece, principalmente, por instauração de elemento temático, de caráter linguístico-semântico, a exemplo dos advérbios “quando”, “agora”, “aos poucos”; tempos verbais (pretérito imperfeito, presente e futuro); uso da palavra “tempo”.

Pelo exposto, acreditamos ter alcançado nosso objetivo; no entanto, as hipóteses foram confirmadas só parcialmente, já que, embora o tempo se manifeste por estratégias linguístico-semânticas, essa ocorrência foi predominantemente por temas; além disso, o tempo exerce apenas uma função estruturante, de temáticas não tangenciais à temporalidade. É importante ressaltar que essas conclusões se limitam ao livro *Idades cidades divindades*, no qual, como afirmamos, o tempo se manifesta, sobretudo, por meio de temas, estando subdividido em duas modalidades (“tempo como estrutura” e “tempo referido”). Portanto, não seria prudente estender essa conclusão a toda poética de Mia Couto. Por essa razão, é necessário investigar os outros livros de poemas (*Tradutor de chuva*, *Raiz de orvalho*, *Raiz de orvalho e outros poemas* e *Vagas e lumes*) desse literato, tarefa para a qual consideraríamos, além da categoria “tempo”, outras de natureza enunciativa, como “espaço” e “pessoa”.

SILVA, M. A.; TIMBANE, A. A. *Figurativization of time in “Idades cidades divindades” (2016)*, by Mia Couto. **Itinerários**, Araraquara, n. 55, p. 239-257, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** The Mozambican writer Mia Couto has become one of the most prominent in the literary arena. This writer, whose work displays an idiosyncratic style of his own, has produced short stories, novels, chronicles, and poetry. His work has been published and translated into several languages, such as Italian and French. This research aims at examining the figurativization of time in Mia Couto's poetry, in the book “Ages, Cities, Deities” (2016). Specifically, it intends to comprehend the linguistic-semantic aspects of temporality and its effects on the construction of meaning in both figurative and thematic poems, as well as it intends

to verify which functions are carried out by such temporality in Mia Couto's work. The methodological framework was both bibliographic and qualitative, once we have focused on the relations engendered by figurativization. The results have shown that the category of time in Mia Couto's poetry either emerges as a structure or it is merely mentioned. These occurrences reveal a basic function, the structuring one, that is to say, time is managed by other themes, such as love, sex, and the being in the world. This investigation is in line with the discursive semiotics, mainly with the works of Bertrand (2003) and Fiorin (2010).

■ **KEYWORDS:** Structuring element. Figurativization. Function. Mia Couto. Time.

REFERÊNCIAS

- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. São Paulo: EDUSC, 2003.
- CASTELLO, J. A palavra e a semente. In: COUTO, Mia. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 8-16.
- COUTO, M. Idades cidades divindades. In: **Poemas escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 17-72.
- CRAVEIRINHA, José. **Babalaze das hienas**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Editora Ática, 2010.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2016.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2017.
- LARANJEIRA, P. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- MICHELETTI, E. F. Mia Couto: uma estética engajada. **Criação & crítica**. São Paulo, n. 21, p. 77-90, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/14579> 6. Acesso em: 01 jul. 2021.
- PETROV, P. **O projecto literário de Mia Couto**. Lisboa: CLEPUL, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/95166605.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2021.
- PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- RODRIGUES, O. P.; EL FAHL, A. O. F. A questão identitária na poesia: uma análise de *Raiz de Orvalho*, de Mia Couto. **Folio: revista de letras**. Vitoria da Conquista, v. 8, n. 2, p. 313-326,

2016. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/2781>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2014.

THAMOS, M. N. Figuratividade na poesia. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 101-118, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2675>. Acesso em: 01 jul. 2021.

TIMBANE, A. A. O português moçambicano: um olhar sobre os neologismos em cartas de opinião e em obra de Mia Couto “Terra sonambula”. In: ALVES, I. M.; PEREIRA, E. S. (Orgs.). **Neologia das línguas românicas**. São Paulo: Humanitas; CAPES, 2015. p. 1035-1048.

TIMBANE, A. A.; BOMFIM, B. O. A cultura africana na obra *Terra sonâmbula* de Mia Couto e a proposta metodológica para o ensino da literatura. **Contraponto – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI**. Teresina, v. 9, n. 2, jun./dez. 2020, p. 637-658.



IMAGINÁRIO GOUVEIA: A CONSTRUÇÃO DO OBSCENO NO CONTO “O MENINO DO GOUVEIA” (1914)

Antonio Carlos Pinto da FONSECA *
Leonardo Francisco SOARES **

- **RESUMO:** Este artigo intenta analisar a construção do personagem Gouveia, no texto “O menino do Gouveia” (1914), publicado no semanário pornográfico *O Rio-nú*, revista que circulou entre os anos 1898 e 1916. A partir da presença do nome “Gouveia”, sua origem numa matéria do jornal *O paiz* e sua representação, traça-se aqui do imaginário obsceno responsável pela criação dessa personagem e seus desdobramentos, que resultaram na produção dessa história. Analisam-se, portanto, o papel dos suportes midiáticos e as representações textuais fundamentais para a temática do conto, assim como para sua circulação e comercialização massificadas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário obsceno. Homoerotismo. Erotismo. Intermidialidade.

A literatura pornográfica frequentemente recorre, em sua constituição, a um auxiliar imagético, desde gravuras até fotografias, no anseio de realizar sua função primordial: fazer nascer em seu leitor o desejo da satisfação e do gozo. Esse trânsito entre o texto escrito e as imagens contidas nessa literatura se dá pelo anseio denotativo dos atos sexuais, motivo pelo qual a pornografia é frequentemente buscada como fonte de leitura e prazer. Jean M. Goulemot, na obra *Esses livros que se leem com uma só mão* (2019), alerta para o artifício da imagem na literatura pornográfica, como uma técnica de apelo, que, consultado previamente, sobretudo por se tratar de um objeto que tensiona sua natureza interditada e perseguida, garante o efeito erótico de leitura, auxiliando o leitor na produção do imaginário literário. Para isso, segundo o autor,

[...] acrescente-se toda uma estratégia de acompanhamento e reduplicação que ele aciona pela ilustração, pela paginação e pela intertextualidade de evocação.

* Bolsista CAPES. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Letras e Linguística (ILEEL). Uberlândia, MG, Brasil – antonio.fonseca@ufu.br.

** Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Letras e Linguística (ILEEL). Uberlândia, MG, Brasil – leonardo.soares@ufu.br.

Deveremos falar então do livro pornográfico como de um objeto material, cultural e literário cujo trabalho, no essencial, visa a coagir seu leitor em busca de desejo (GOULEMOT, 2000, p. 13).

A busca de desejo se confunde com a busca por esse tipo de literatura, já que, sendo esta um objeto produtor de imaginário do sexo, os desejos pela narrativa e pelas imagens ali contidas ultrapassam o simples desejo pela leitura de um livro. A literatura pornográfica evoca sensações corpóreas para além da imaginação cartesiana encontrada em toda e qualquer narrativa, porque aquela dá suporte para que o desejo sexual, assim como a fantasia erótica, aflore, e, para isso, o artifício imagético é parte fundamental dessa criação. É certo também que, para nossa análise contemporânea, trataremos tanto o texto verbal quanto o visual apenas como texto, pois, tendo como perspectiva os estudos da Semiótica, o termo *texto* remete-nos a um “[...] discurso significante localizável” (METZ, 1980, p. 11-12), sendo tomada por “linguagem”, “discurso” ou “fala” toda a unidade ou a síntese significativa, seja verbal, seja visual (BARTHES, 2003, p. 30), o que possibilita lidar com o material visual como um texto passível de múltiplas leituras.

Ademais, os textos sobre os quais nos debruçamos articulam-se entre a pornografia, o erotismo e a obscenidade, razão pela qual é preciso diferenciar esses termos: se a “pornografia” se dá a partir do grego *pornos*, dedicado às falas das prostitutas, podendo elas serem tanto as personagens centrais da trama ou sexualizadas a serviço do autor, como se observa em *Diálogo das prostitutas*, de Luciano de Samósata (século II d.C.), o “erotismo” é um termo amenizado pela imagem de Eros, deus do Amor, de cujo nome etimologicamente se origina. Assim sendo, essas palavras diferem, categoricamente, entre o explícito do pornográfico e o diáfano do erótico. Já “obscenidade”, segundo Eliane Robert Moraes,

[...] em estrita fidelidade ao sentido moderno do termo ‘obsceno’ – já que o vocábulo latino *obscenus* significava originalmente ‘mau agouro’ –, a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento caracterizou-se pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo sua pedra de toque (MORAES, 2013, p. 91-92).

Então, “obsceno” estará como termo ampliado, que abarca a literatura pornográfica, as imagens contidas nela e os objetos midiáticos que servem de suporte a esses textos. Ademais, o vocábulo é usado para categorizar o que está fora de cena, indicando algo que está escondido da visão ou distante do fácil acesso.

Por essas razões, escolhemos essa tríade terminológica para tratar desses textos, partindo do princípio de que o leitor procura essas narrativas com a finalidade de ter contato com o que não se vê em outros estilos literários. Por mais que seja, a princípio, objeto dotado de elementos pré-estabelecidos numa negociação entre

a obra e o leitor na busca do prazer sexual, esses textos aguçam o interesse pela leitura do que é proibido.

Logo, no aspecto imagético, veremos que a literatura pornográfica estará, quase sempre, firmada como texto acompanhado de imagem, ou um texto e seu paratexto, com função gráfica de ativar os sentidos de determinado leitor. Desse modo, escreve-se a cena sexual e representa-se o ato, a fim de instigar os desejos sexuais do leitor mediante a representação dos detalhes da cena em forma de fotografia, gravura, ilustração etc.

Dominique Maingueneau, porém, n'*O discurso pornográfico*, declara que a pornografia é uma categoria “paraliterária”:

[...] os textos pornográficos pertencem à paraliteratura, se entendemos por paraliteratura uma produção em série que visa provocar no leitor um efeito previamente determinado, permitindo-lhe fugir por um momento para um universo paralelo, liberado das restrições do mundo ordinário. Essa leitura é objeto de um contrato implícito, muito frequentemente materializado pelo pertencimento a uma coleção (MAINGUENEAU, 2010, p. 15).

O crítico francês apresenta o aspecto de fuga que esse tipo de texto produz, criando um pacto pré-estabelecido entre a obra e o leitor, em que este já sabe que encontrará o que está fora do habitualmente considerado “boa literatura”. Além disso, Maingueneau indica a formação de uma série, como um conjunto de obras aproximadas pelo estilo (no caso, a pornografia), para a determinação desses textos como “paraliteratura”. Todavia, se considerarmos que essa literatura é, de modo arbitrário, uma classificação textual dada por proximidade estilística, haveremos de concluir que todo texto pornográfico tem a mesma premissa, sem que existam outros modos de obscenidades. No entanto, segundo registrado no *E-dicionário de termos literários*, Carlos Ceia diz que o conceito de “paraliteratura” pode ser ampliado:

[...] todo o texto que se refugie numa categoria não convencional é porque pertence a um género marginal de literatura a que convém então o nome de *paraliteratura*. O problema é que muitas vezes esta classificação resulta da aplicação arbitrária de um critério de qualidade que não corresponde inteiramente ao rigor de uma classificação científica (CEIA, 2009, não paginado).

Então, a pornografia residiria nesse limite entre ser objeto de prazer frívolo e sem profundidade, marginalizado perante a “grande literatura”, e ser erotismo que disfarça a representatividade do ato sexual por intermédio de metáforas e outros artifícios linguísticos. Ao se incluir a literatura pornográfica no rol da “paraliteratura”, insiste-se na qualificação pejorativa dela, algo que, em estudos

anteriores, já foi rechaçado. Logo, fazer que somente o aspecto sexual seja determinante para a categorização dessa classe literária significa, antes de mais nada, manter uma diversidade de textos e seus desdobramentos num calabouço desprovido de reflexão ou apreciação.

Uma vez estabelecidos esses conceitos iniciais, trataremos, neste artigo, da produção do imaginário do personagem Gouveia até a publicação de “O menino do Gouveia” (1914), que é considerado o primeiro conto pornográfico homoerótico editado no Brasil. De início, esse texto é produzido e difundido pela revista *O Rio-nú*, publicação semanal de cunho erótico/obsceno que circulou entre 1898 e 1916. Quanto à autoria, foi escrito e publicado sob o pseudônimo de Capadócio Maluco, não sendo conhecida, ainda hoje, a sua real identidade. Essa estória compõe uma série intitulada “Contos rápidos” do semanário, sendo este o 6º volume da coleção, em que os contos eram comercializados sob assinatura em forma de fascículos. “O menino do Gouveia” foi editado em 1 fascículo de 18 páginas, dividido em 4 breves capítulos, em que há a ilustração de uma cena sexual homoerótica retratando os personagens da trama.

O foco narrativo é construído de modo que se confunda o narrador com o autor da trama, Capadócio Maluco. Ele está deitado na cama de sua *garçonnière*, na companhia de Bembém, isto é, “O menino do Gouveia”, que está prestes a contar suas experiências sexuais. Na primeira parte, o menino descreve sua vocação para a homossexualidade:

– Eu lheuento. Eu tomo dentro por vocação: nasci para isso como outros nascem para músicos, militares, poetas ou até políticos. Parece que quando me estavam fazendo, minha mãe, no momento da estocada final, peidou-se, de modo que teve todos os gostos no cu e eu herdei também o fato de sentir todo os meus prazeres na bunda (MALUCO, 2017, p. 27-28).

Após essa introdução, Bembém mostra como sempre esteve apto à homossexualidade, distanciando-se dos rapazes da mesma idade, que desejam ver as mulheres nuas. Diz o menino: “Não sei porque era, eu sentia uma atração enorme para o instrumento de meus prazeres futuros” (*Ibid.*, p. 28), para tentar explicar a Capadócio seu desejo pelo “espetáculo de um caralho de homem” (*Ibid.*, p. 28). Tal desejo seu se dá pelos empregados de onde vive e é amplificado pelo fascínio que tem pelo tio, de modo que inventa várias maneiras de vê-lo nu. Nesse primeiro capítulo, vai se dar a primeira cena sexual do conto: o tio e a tia de Bembém na intimidade de seus aposentos com o menino vendo o ato através de pequenos furos na parede. Note-se que, apesar de o conto ser de temática homossexual e ter, desde a introdução, essa marca de uma narrativa obscena produzida a partir do encontro de um homem mais velho e um jovem rapaz, o primeiro ato sexual relatado é heterossexual, em uma cena de *voyeurismo* flagrada pelo menino, que,

ao se excitar, finaliza a narrativa em uma ação de masturbação com uma vela sendo utilizada como falo artificial em seu ânus.

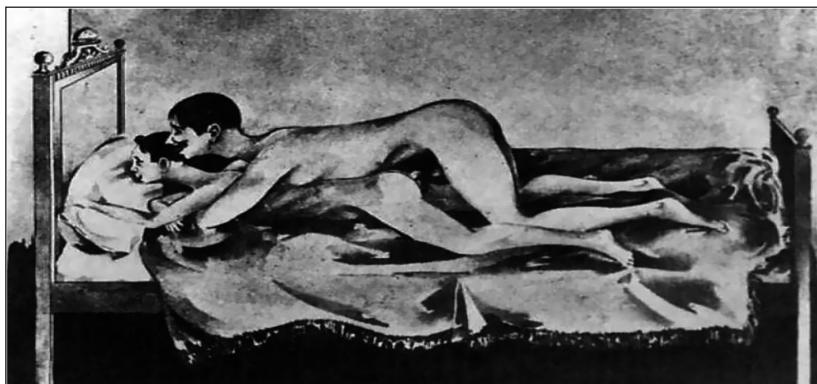
Determinado a realizar aquela sua fantasia de ter relações sexuais com seu tio, o segundo capítulo mostrará a tentativa explícita desse ato. Contudo, devido ao desagrado do tio, Bembém foge de casa, como narra no trecho: “[...] ou meu tio, naquele dia me enrabava, ou eu fugia de casa e dava o cu ao primeiro tipo que eu encontrasse e que mostrasse ser porrudo” (Ibid., p. 34). O terceiro capítulo narra desde a saída do menino de casa até o encontro de seu primeiro parceiro sexual, chamado “Gouveia”. Significativa para a economia da narrativa, é dessa experiência que advém o título do conto, “O menino do Gouveia”.

Desde a ingenuidade do princípio do encontro até o encaminhamento à *garçonne* do homem mais velho, Bembém tomará o comando da narrativa, retirando de Capadócio Maluco o papel de único narrador. Essa ação acontece a partir da descrição, cena a cena, de como foi iniciado sexualmente por um homem experiente que lhe ensina os prazeres do corpo. É importante frisar que esse homem maduro tem por hábito se relacionar com outros rapazes, e isso é demonstrado pela sua destreza em tratar do assunto, enquanto o menino lhe confessa ser virgem. Após extensa descrição da primeira cena sexual homoerótica, que enfaticamente é uma cena de sexo oral, Gouveia traz um vinho para que eles brindem a esse momento, eternizando a defloração do menino. Bembém descreve: “O meu primeiro amante de velho somente tinha a experiência, pois possuía mais fogo que muito moço que anda por aí; eu, por meu lado, tinha mil comichões da bunda” (Ibid., p. 43), e mostra, tanto para o narrador Capadócio Maluco, como para nós, leitores, que seu parceiro sexual não tinha nele só o desejo de que fosse “pederasta passivo”, buscando seu pênis para continuidade do ato sexual. Logo, Bembém alerta: “Uma decepção o esperava: minha pica mantinha-se como sempre estendida completamente, porém mole, flácida, molambenta” (Ibid., p. 43). Na sequência, Gouveia indaga ao menino: “Bembém, você não tem tesão?”, e daí vem a resposta: “tenho muito até, mas na bunda, nas pregas do cu” (Ibid., p. 43-44). Esse diálogo será a introdução para a cena sexual mais importante do conto: o coito anal entre o menino e o Gouveia, anunciada desde o título da história. A naturalidade como a cena é descrita deixa explícito o objetivo central da narrativa: o desejo sexual homoerótico. Não há nenhum pudor com a temática e muito menos invenções de uma narrativa higienizadora ou que trate o ato sexual com culpa ou erro. Pelo contrário, há o desejo de Bembém, protagonista da trama, sendo materializado. Então, o quarto e último capítulo, o mais breve de todos, retoma a cena inicial de Capadócio e o menino deitados na cama. Ao ver que sua história recupera a excitação do narrador/autor, Bembém se posiciona de cócoras para ser “enrabado” por seu amante e durante o ato diz, finalizando o conto:

– Até hoje tenho fodido talvez uns quinhentos caralhos; porém não posso me lembrar da porra do meu tio sem sentir comichões na bunda!... (*Ibid.*, p. 46).

Originalmente, o conto, conforme foi comercializado em 1914 pelo periódico *O Rio-nú*, tem uma ilustração do casal copulando, localizada entre o final do segundo capítulo e a entrada do próximo, com uma legenda: “...num movimento brusco chamou-me aos peitos”, citando o trecho contido na cena de sexo anal entre Gouveia e o menino no capítulo III (figura 1).

Fig. 1: *O menino do Gouveia*, 1914.



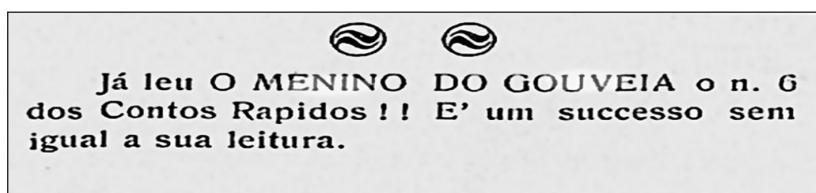
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A ilustração, que preza pela representação mais próxima da realidade, com seus traços e suas perspectivas bordejando o fotográfico, remonta a cena em que Bembém terá o pênis do Gouveia inserido em totalidade em seu ânus, após a tentativa frustrada detalhada nos parágrafos antecedentes. Vê-se a representação de ambos os personagens centrais da trama em ato sexual numa cama, marcados estilisticamente como um corpo juvenil e outro maduro, consolidando a temática do conto, do encontro do homem mais velho, Gouveia, com o seu objeto de desejo, o menino. É visível na gravura que ambos estão felizes, satisfeitos e no clima de um gozo, como veremos na finalização do capítulo correspondente no trecho: “Foi tal a sensação de gozo que eu senti, que desmaiei” (MALUCO, 2017, p. 45). Do mesmo modo, pode-se ver com nitidez o pênis do homem mais velho penetrando o jovem rapaz, numa composição que demonstra em explícito o papel sexual de cada um dos personagens: o Gouveia é o ativo da relação, enquanto Bembém é o passivo. Se avançarmos nos detalhes do desenho, veremos que o menino está de olhos fechados, ao contrário de seu amante, que mantém os olhos bem abertos. Levando em conta o último capítulo do conto, com o auxílio textual da última fala de Bembém, podemos pensar que a imagem também pode remeter à sua imaginação

em ter relações sexuais com seu tio, desejo existente desde o começo da trama, corroborado pela sua frase transposta na citação acima. Seguindo esta vertente, podemos dar continuidade às ações dos personagens, analisando se o menino não busca em todos os homens mais velhos a figura de seu tio, e, por esta razão, é representado de costas, não tendo acesso ao rosto de seu parceiro sexual. Desse modo, o conto nos permite pensar diversos desdobramentos da história, até mesmo por ele ser criado a partir de um imaginário anteriormente explorado no semanário *O Rio-nú*, como veremos mais adiante.

Sobre o conto, é possível identificar diversos elementos que se distanciam de narrativas de cunho sexual consideradas “tradicionalis”, mesmo obscenas, tanto para o período histórico do qual faz parte, quanto para os dias atuais. Primeiramente, é uma narrativa homoerótica, ainda que publicada por um veículo majoritariamente heterossexual. Há de se investigar o desejo de seus leitores numa trama feita a partir do homoerotismo, valendo-se da heteronormatividade da revista. Pode-se entender que o desejo sexual do leitor estaria voltado à recepção da produção pornográfica, tratando da atividade do sexo como interesse primordial, não importando sua natureza, ou a homossexualidade masculina já estava inserida como fonte de prazer nesses leitores, a ponto de a narrativa ser criada para satisfação de homens interessados por “sexo entre semelhantes”, ainda que seja impossível identificar e classificar leitores como “homossexuais” ou “bissexuais”, dada a ausência dessas marcas de orientação sexual naquela época. Reitera-se que o conto era comercializado por assinatura, não estando ele disponível em bancas de jornais ou livrarias, como era o caso da revista *O Rio-nú*, onde se origina. Devido ao modo como foi distribuído, não há dados concretos do número de exemplares vendidos; no entanto, em diversas edições da revista, é mantida a publicidade do título, tida como de grande sucesso (figura 2):

Fig. 2: *O Rio-nú*, 1914.



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O segundo ponto importante é a presença de um protagonista menor de idade, Bembém, mesmo não se sabendo exatamente a idade dele. Para os padrões jurídicos da época, não teria como dizer que a obra trata de pedofilia, e como não relata nenhum tipo de abuso, essa hipótese é descartada para esta análise. Ainda neste ponto, chama a atenção que Bembém seja dono de sua fala, sem ser meramente

objeto sexual de seus interlocutores, no caso, os “Gouveias”. Na construção do imaginário desse homem maduro, que veremos mais adiante, o alvo de seu desejo é sua presa, meninos ingênuos que caem nas garras do conquistador. Não é o que ocorre no conto, sendo o menino, apesar de “pederasta passivo”, o ativo da ação, ou seja, quem comanda a atividade sexual, inclusive exercendo na trama, em sua maior parte, a narração de sua própria história. Desde seu desejo pelo tio, passando pela sua primeira experiência sexual e finalizando na narrativa com o autor/narrador, Bembém sabe de seus atos, e os faz conscientemente, o que não permite a evocação do estigma do “passivo abusado”.

Mesmo que, no conto, Bembém seja o protagonista e sua narrativa seja contada através do autor e narrador Capadócio Maluco, desde o título, a grande estrela é o Gouveia. Isso se dá pela construção gradativa desse homem maduro em busca de aventuras sexuais no periódico *O Rio-nú*. O personagem Gouveia aparece em forma de charges e caricaturas em 1906 – oito anos antes da edição do conto –, sempre por meio de conotação homoerótica, e continuará a aparecer posteriormente à publicação de “O menino do Gouveia”. No total, o “Gouveia” é visto, nos 18 anos em que a revista circulou, 529 vezes, entre textos literários, piadas, expressões, charges e publicidades, todas de conotação homossexual.

Nesse período, o apelativo “Gouveia” foi utilizado como gíria para homens mais velhos que se interessavam por jovens rapazes afeminados, e há indícios de que esse nome surgiu em uma matéria policial no jornal *O paiz*, datada de um mês antes da primeira citação do “Gouveia” em *O Rio-nú*, em 18 de junho de 1906. Nessa matéria, conta-se que Manoel Gouveia, com a ajuda de dois comparsas, violenta sexualmente outro homem, descrito como “uma pessoa de bem”. No caso da notícia, a violência acontece com um homem adulto, e a manchete traz em destaque a palavra “REVOLTANTE!”, em caixa alta. Sendo a nota policial descriptiva, a ação é tachada como “repugnante”, sem citar claramente o coito anal, mas a ele aludindo (figura 3):

Fig. 3: *O paiz*, 18 de junho de 1906.

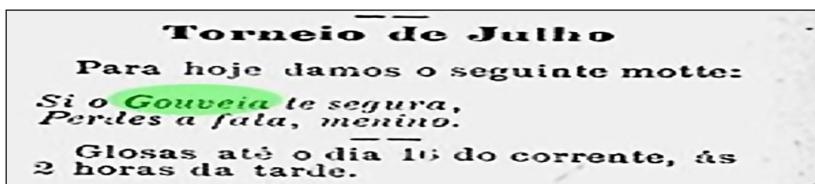


Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Transcrevemos um excerto da reportagem, feitas as devidas alterações ortográficas: “No espírito do dono da casa, Manoel Gouveia [...] parara e tomara vulto uma ideia de libidinagem doentia e asquerosa. Ele fez agarrar o homem que estava, cujo aspecto lhe deveria inspirar somente respeito, e subjugá-lo por dois indivíduos, que se prestaram a essa covardia imoral”.

Parece-nos que esse caso reverberou pela cidade do Rio de Janeiro em 1906, dado que a revista *O Rio-nú* tratou de fazer piada com essa notícia, estimulando um concurso de “glosa”, muito comum no semanário. As “glosas” eram pequenos textos que os leitores enviavam para a redação da revista, seguindo tema pré-estabelecido, comumente tirado de situações cotidianas que poderiam ter algum cunho sexual. Os leitores/escritores selecionados eram pagos pelos seus escritos quando editados, e isso criava, desse modo, um estímulo para o recebimento de textos. Assim sendo, em 11 de julho de 1906, o “Gouveia” estreou sob a forma de mote, como se lê a seguir (figura 4), para o Torneio de Julho:

Fig. 4: *O Rio-nú*, junho de 1906: “Se o Gouveia te segura, / Perdes a fala, menino”.

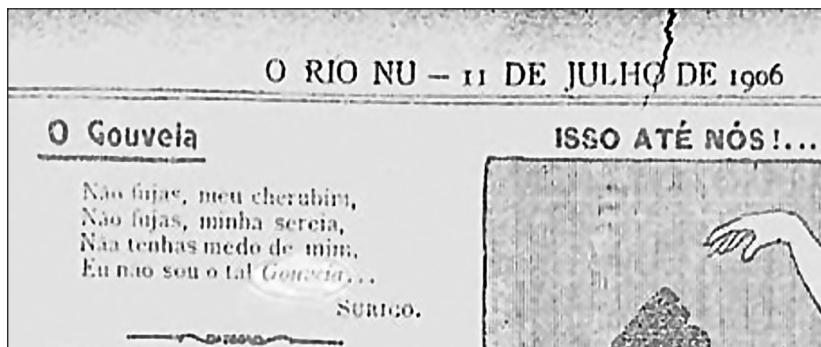


Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Vê-se, pela construção temática do torneio, que o homem violentado é transformado em “menino”, insinuando que um homem adulto não pudesse ser estuprado. E essa modificação de “homem” para “menino” tem o intuito de diminuir o personagem-vítima do abuso e, na mesma proporção, enaltecer seu violentador. Nisso, outros fatores colaboram para a entrada do Gouveia no semanário, como o fetiche pela juventude, a inferiorização da vítima e, de alguma maneira, a preservação do estuprador na posição de domínio. O fato de se inferiorizar a vítima, em forma de chiste, foi o motivo maior para a criação do “mito” do Gouveia no contexto sexual, que seria, a partir daí, amplamente divulgado em *O Rio-nú*.

É notório que a homossexualidade, entre o fim do século XIX e começo do XX, período histórico em que se encontra a publicação do conto, não era vista de forma igualitária entre os homens (ou mesmo mulheres), sendo a masculinidade do homossexual ativo preservada, não sendo ele nem sequer considerado “homossexual” em muitos dos casos. Ao passivo dava-se o nome de “pederasta passivo” ou, posteriormente, apenas “homossexual”, construindo a imagem de que a homossexualidade (ou “homossexualismo”, se quisermos usar um termo mais comum à época) é defeito atribuído a homens incapazes de manter a heterossexualidade compulsória, e não necessariamente aos que fazem sexo com outros homens. Os homens, entre si, praticavam sexo, o que não corresponderia à prática da homossexualidade, como pode ser comprovado pela aparição e divulgação ampla do Gouveia na revista de cunho heterossexual, assim como ao “pederasta passivo” era proferida uma gama de xingamentos e piadas. Daí, note-se que a glosa vencedora do concurso teve o título de “O Gouveia” (figura 5):

Fig. 5. *O Rio-nú*, 11 de julho de 1906: “Não fujas, meu querubim / Não fujas, minha sereia, / Não tenhas medo de mim, / Eu não sou o tal Gouveia...”.



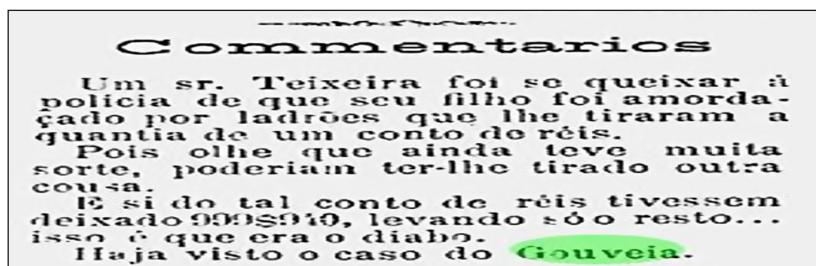
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O texto é assinado por um “Surigo”, e, apesar de a temática do concurso ter sido usada apenas como exemplo subentendido para a contraposição do personagem “Gouveia”, na mesma edição *O Rio-nú* tem outro torneio de pequenas estrofes em versos, como no desafio inicial. A glosa vencedora carrega diversos elementos externos para a sua compreensão, desde a matéria jornalística que conota o “Gouveia” como estuprador até a menção à sua sexualidade, que, no texto, é contestada como “heterossexual”, já que a “cantada” também se dirige a uma mulher, marcada pela inserção de uma “sereia” como a destinatária de tais palavras.

Se analisarmos bem esses versos, eles não carregam os elementos obscenos explícitos, comumente encontrados em outros textos do semanário. O autor escreve, quase como resposta, o oposto do que se espera de um texto pornográfico. Quando ele enfatiza “não fujas”, nota-se uma tentativa de se afastar do abusador “Gouveia” da matéria do jornal, e é continuada com “não tenhas medo de mim”, criando uma atmosfera de segurança, inversamente proporcional à violência sofrida pela vítima do “Gouveia” original. Ao finalizar o verso com “Eu não sou o tal Gouveia”, o autor parte da premissa de que existe um “Gouveia” contrário ao narrado na glosa, e só se sabe da existência deste outro devido à matéria do jornal *O paiz*.

Posteriormente ao concurso, o Gouveia passa a fazer parte do jornal como forma de expressão, mantendo o tom coloquial do semanário. Como se verá adiante (figura 6), a imagem do Gouveia começa a ser transmutada para, além de estuprador homossexual, uma espécie de monstro, tal qual o “bicho-papão” ou “homem do saco”, de forma a alertar dos perigos que um “Gouveia” pode trazer:

Fig. 6: *O Rio-nú*, agosto de 1906.

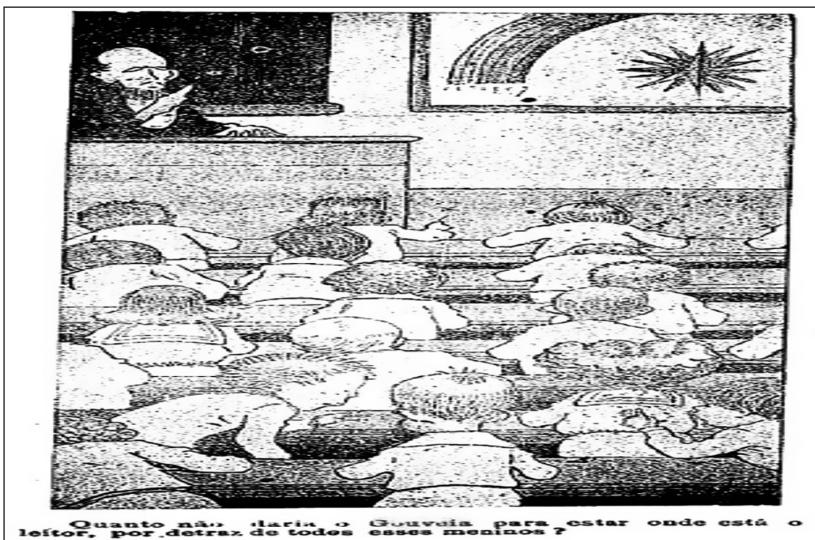


Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Quando, na coluna, disposta no semanário como o que chamamos em tempos atuais de “tijolinho”, correspondendo a notícias rápidas e trazendo em pequenos textos acontecimentos cotidianos, finaliza a tal queixa do Sr. Teixeira com o aviso “Haja visto o caso do Gouveia”, ela está reafirmando que, além de o termo “Gouveia” ter entrado no vocabulário satírico de *O Rio-nú*, isso é feito de modo a preservar o aspecto de tarado e violentador sexual do personagem. O fato noticiado é de um roubo, com o filho do Sr. Teixeira amordaçado, e a nota alerta para a “sorte”, pois, se tivesse “outra coisa”, seria pior. Ou seja, há camadas de interpretação de duplo sentido, mesmo que implicitamente, alertando para um suposto estupro, que só é comprehensível se o leitor tem como referência a notícia de jornal onde se origina o “Gouveia”. A manutenção do termo no jornal, ou até mesmo a elevação da palavra para uma gíria ou expressão idiomática, faz com que o fato seja sempre lembrado, e, a partir da lembrança, possa ser utilizado também como conteúdo da mídia em questão.

Vê-se, por exemplo, mais uma entrada do “Gouveia” no jornal, pela primeira vez na produção de imagens, numa charge com um texto de rodapé (figura 7):

Fig. 7: *O Rio-nú*, outubro de 1906.



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O texto diz: “Quanto não daria o Gouveia para estar onde está o leitor, por detrás de todos esses meninos?” Na imagem, vemos a representação de uma sala de aula, de modo que o leitor/observador da charge é colocado na posição do fundo da sala, tendo de frente as fileiras com as carteiras, e os estudantes, por consequência, de costas, instituindo em alguns leitores o papel de *voyeur*, ávidos por ter acesso a uma ação obscena vindas do imaginário Gouveia. Ao que tudo indica, inclusive em relação ao acesso à educação formal no começo do século XX, trata-se de uma escola exclusivamente para rapazes. Assim sendo, quando o leitor é indagado pela charge a responder à pergunta retórica de quanto o Gouveia daria para estar nessa posição de observador, temos, enquanto análise, a visão de um predador observando diversos meninos prontos para serem atacados. Esse tipo de construção narrativa, publicada três meses após a primeira aparição do termo, vai alimentando o imaginário sobre o Gouveia, transpassando o limite do semanário, criando um fluxo textual que envolve a matéria original, a chamada para a criação das glosas, levando à criação de um termo/gíria que resulta na materialização do personagem sedento por sexo com meninos, ou uma espécie de monstro.

A monstruosidade construída em torno do personagem Gouveia pode ser articulada com o que Michel Foucault conceitua como “Monstro moral”, conforme publicado em seu curso “Os anormais” (1975). Nesse estudo, o filósofo demonstra a existência de três categorias de monstros morais, que, a princípio, se constituem a

partir do próprio humano e suas anomalias: o monstro, o incorrigível e o masturbador (FOUCAULT, 2001, p. 75).

Se analisarmos as camadas de construção do Gouveia, o seu suposto apetite sexual, o fascínio por crianças (surgido da diminuição do homem estuprado transformado em “menino”) e a predisposição ao ataque, vemos que há uma atribuição ao que não se pode corrigir, ao que não é aceito socialmente e pode ser explicitado mediante piada pública. Foucault utiliza como exemplo as aberrações exibidas em feiras populares até o século XIX como ponto de partida para a elucidação do termo. O Gouveia, com todos os seus atributos, é – a partir da transposição de uma notícia policial para a pauta cotidiana jornalística – um modo de criar um personagem monstruoso fictício que despertará nos leitores de *O Rio-nú* tanto a curiosidade sobre o homem maduro que deseja jovens rapazes quanto o alerta para “esse tipo de homem” e a possibilidade da violência. Há uma flexão contínua entre rir desse monstro, inferiorizando-o constantemente como a um masturbador ou tarado, e provocar nos leitores a existência do “Gouveia” entre eles mesmos e seus pares. Isso é constatado pela continuidade do personagem que, agora (figura 8), aparece como garoto-propaganda de água mineral (!).

Fig. 8: *O Rio-nú*, novembro de 1907.



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A charge, datada de novembro de 1907 – um ano após a primeira aparição do Gouveia nas páginas de *O Rio-nú* –, apresenta, pela primeira vez, aos leitores do jornal um “Gouveia” imageticamente construído, sem que ele esteja diluído como gíria em diversas colunas ou citado de modo camouflado em algum lugar, sendo constituído como “monstro” passível de aparecer. Na imagem, vê-se um homem com

aspecto de maturidade, com poucos fios de cabelo, óculos, barriga proeminente e bem-vestido, com um terno completo. Essas informações nos indicam que, além de maduro, ele tem posses, caracterizado como vaidoso o suficiente para se apresentar conforme a moda vigente.

Desse modo, o “monstro” pode ser qualquer membro da sociedade carioca, o que generaliza a aptidão sexual por meninos, humanizando-o. O menino da charge é denotado em roupas de marinheiro, algo muito comum à época, marcando ser uma criança de “boa família”. Há uma curiosidade no olhar do menino na mesma proporção que há uma malícia no gestual do homem mais velho. Enquanto a mão do homem acaricia o rosto do menino, este tem pequenos contornos em volta do corpo, demonstrando que está “tremendo”. Não se vê expressão de medo em seu rosto; então, é possível que o tremor seja de excitação. No entanto, essa charge é parte de uma publicidade da água mineral *Vitalis*, grande patrocinadora da revista, presente em quase todas as edições, muitas vezes em destaque, como na primeira página. O diálogo que segue abaixo da gravura diz: “– Bravo! Gosto muito dos meninos [ilegível].” / “– Ué! O titio também é Gouveia?” (*O Rio-nú*, 1907). Não há continuidade nessa ação, mas a água em questão era considerada um produto de consumo de classes elevadas socialmente, visto o período histórico em que, à altura da publicação, o Rio de Janeiro (e o Brasil em geral) estava, no qual havia grandes mudanças sociais, com a industrialização e a disposição para transformar-se em uma capital cosmopolita.

Assim, pensando no público-alvo da propaganda em questão, ela representa uma cena possível, e até mesmo muito disseminada, desse período: homens mais velhos, endinheirados, que consomem bens – a exemplo das águas engarrafadas e de valor elevado – e buscam meninos para aventuras sexuais. Desse modo, a imagem do predador e violentador é diluída, montando uma estética de “homossexualidade recreativa”. E é esse “Gouveia” que seria, tempos depois, amplamente divulgado nas páginas do semanário até a construção do conto “O menino do Gouveia”.

Vemos, então, que, para a produção de um conto obsceno, fruto de uma publicação de mesmo teor, a revista *O Rio-nú* dispõe da própria pauta que circulou em suas páginas para a tematização da trama a ser comercializada externamente. Antes disso, a pauta foi construída a partir de uma notícia policial veiculada em outro meio de comunicação, o jornal *O paiz*. Logo, observamos que há um trânsito textual envolvendo mais de um suporte, assim como diversos estilos literários que antecedem a publicação do conto, num trajeto de oito anos do personagem central da história, que criou um imaginário que fosse de fácil aceitação pelo público.

A narrativa “O menino do Gouveia” encontra-se, portanto, imbricada em uma rede rica em exercícios intertextuais. Tiphaine Samoyault, em seu estudo *A intertextualidade*, recorre ao trabalho de Julia Kristeva, que, por sua vez, toma emprestado de Mikhail Bakhtin o conceito de “diálogos entre textos”:

[...] o texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo (SAMOYAUT, 2008, p. 18).

Nisso, vemos que cada parcela de qualquer texto é responsável por uma parte do todo, e, dessa maneira, cria outro texto. Se recolhermos cada texto citado neste artigo e analisarmos o trânsito deles até a formação do próximo texto e, por consequência, a produção do conto “O menino do Gouveia”, veremos que a intertextualidade ou, mais ainda, a intermidialidade estará presente desde a matéria policial anterior à criação do Gouveia. Podendo a matéria em *O paiz* ser aqui tratada como “prototexto”, dá-se origem ao assunto e se aproveita do nome do agressor para lançar a ideia germinal. Partindo-se da aceitação do público, dá-se ao leitor a possibilidade de produção de textos curtos obsceno-satíricos com a temática retirada da matéria, já editada, transformando em uma criança o homem violentado. Essa transformação está à disposição do imaginário da época, em que um garoto se aproxima sexualmente a um corpo feminino/afeminado, podendo o Gouveia cumprir o papel de masculino/dominante. Essa trajetória do fato noticiado no jornal até a elaboração do conto e tendo passado pelas aparições midiáticas em *O Rio-Nú*, demonstra que, para a construção de uma personagem ficcional, há um embrião considerado “realidade”, que será editado para cumprir o anseio de seu público. Esse espaço entre “notícia” e “conto” é fundamental para a concepção do imaginário em torno do Gouveia, impulsionando a venda da narrativa. Depois disso, o personagem Gouveia começa a participar das publicações, de aparições implícitas a produções imagéticas. Com a circulação estabelecida e disseminada, por fim, é criado e veiculado o que aqui que se concebe como um “produto final”, que é o conto “O menino do Gouveia”. Mesmo com algumas de suas características modificadas em alguns aspectos da matéria inicial, o Gouveia sobreviveu, por quase uma década, no mesmo veículo de comunicação, tendo sido resgatado, após anos de apagamento, numa única reedição, em 2017, pela editora O Sexo da Palavra.

FONSECA, A. C. P. da; SOARES, L. F. Gouveia imaginary: the construction of the obscene in a short story “O menino do Gouveia” (1914). *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 259-276, jul./dez. 2022.

■ **ABSTRACT:** This article analyzes the construction of the character Gouveia, in “O Menino do Gouveia”, published at 1914, in the pornographic weekly *O Rio-nú*, a magazine that circulated between the years 1898 and 1916. From the presence

of the name/term *Gouveia*, its origin in an article in the newspaper *O paiz*, and its representation, we traced the obscene imaginary responsible for creating such a character and its unfoldings that will lead to the production of this narrative. It analyzes the role of the media and the textual representations that become fundamental for the theme of the short story, as well as for its mass circulation and commercialization.

■ **KEYWORDS:** Obscene imaginary. Homoeroticism. Eroticism. Intermediality.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- “CHARGE” **O Rio-nú**, Rio de Janeiro, 31 out. 1906. p. 4.
- COMENTÁRIOS. **O Rio-nú**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1906, p. 2.
- FOUCAULT, M. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GOULEMOT, J.-M. **Esses livros que se lêem com uma só mão**: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. Tradução de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MALUCO, C. **O menino do Gouveia**. Rio de Janeiro: Edições Ilha de Vênus, 1914.
- MALUCO, C. **O menino do Gouveia**. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2017.
- METZ, C. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORAES, E. R. O efeito obsceno. In: MORAES, Eliane Robert. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013. p. 91-100.
- “MOTTE A CONCURSO”. **O Rio-nú**, Rio de Janeiro, 14 jun. 1906, p. 3.
- “O GOUVEIA”. **O Rio-nú**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1906. p. 4.
- PARALITERATURA. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paraliteratura>, 29 dez. 2009. Acesso em: 05 out. 2020.

“PROPAGANDA ÁGUA VITALIS” **O Rio-nú**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1907. p. 2.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2005, p. 51-73.

“REVOLTANTE!”. **O paiz**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1906, p. 1. Acesso em: 20 fev. 2022.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.



RESENHA

REVIEW

EMILY (2022), DE FRANCES O'CONNOR

Marcela Santos BRIGIDA*

Em *Emily Brontë* (1978), Winifred Gérin observa que poucos dos livros sobre a vida da autora de *O morro dos ventos uivantes* (1847) podem ser considerados biografias de fato. A pesquisadora explica que a “escassez de evidências diretas relacionadas a ela e ao mistério que se permitiu cercar sua vida, embora aumente seu apelo para escritores, os tentou a produzir narrativas inautênticas e a inventar onde não poderiam registrar.” (GÉRIN, 1978, p. vii). Neste sentido, a declaração de Frances O’Connor, diretora e roteirista de *Emily* (2022), de que seu filme se propõe a ser uma leitura criativa de um momento na vida de Emily Brontë e não necessariamente uma biografia cinematográfica se alinha a uma prática comum. A diretora relatou, ainda, que embora tenha lido diversas biografias relacionadas às irmãs Brontë, ela “não limit[ou] [sua] imaginação” no processo de composição de seu filme (O’CONNOR, 2022).

A proposta de O’Connor em *Emily* é dialogar com “mulheres jovens” (O’CONNOR, 2022). O tema do filme, ela declarou, é: “como você encontra sua voz quando não consegue se ver refletido em nenhum lugar?” e “como você, enquanto artista, se conecta com quem realmente é quando quem você realmente é não é realmente apreciado?” (O’CONNOR, 2022). Delineada a proposta da roteirista e diretora, a questão que nos resta é: tendo a obra, aparentemente de forma intencional se distanciado de tanto do que se sabe a respeito da vida de Emily Brontë e de sua família, *Emily* executa de forma satisfatória a visão de sua autora?

Considerando a escolha do apagamento como ponto de partida, parece incongruente que, dentre tantas figuras literárias (e, ainda, a possibilidade mais corajosa de escrever um enredo com base em personagens inteiramente fictícios), O’Connor tenha escolhido Emily Brontë como sua protagonista. Brontë é um caso raro de escritora cuja reputação se manteve consistentemente alta. A relevância de Brontë foi reconhecida pelo estabelecimento literário mesmo nos anos que se seguiram à publicação de *O morro dos ventos uivantes*. Enquanto a obra de Charlotte Brontë só passou a integrar de fato o “cânone” com a ascensão da crítica feminista na década de 1970, Emily foi uma das únicas três autoras mulheres

* Professora de Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenadora projeto de extensão Literatura Inglesa Brasil. <http://lattes.cnpq.br/8734558519476596> | <https://orcid.org/0000-0002-0951-1603>.

incluídas em *The Great Tradition* (1948) por F. R. Leavis. Se a primeira biografia de Charlotte foi encomendada por seu pai e escrita por uma grande amiga, a de Emily foi fruto de uma apreciação literária. A obra foi escrita por uma de suas admiradoras, a poeta A. M. F. Robinson em 1883. A Era Vitoriana reconheceu o valor de *O morro dos ventos uivantes* e as mais diferentes correntes críticas do século XX fizeram o mesmo.

A vida pessoal da autora tampouco justifica a escolha. A jovem Emily foi uma criança muito querida: o nascimento de Anne em 1820 marcou o início da amizade que evoluiria para uma parceria criativa que se estendeu até a morte de Emily, em 1848. Com a morte da mãe em 1821 e a chegada de uma tia austera, as quatro crianças Brontë se uniram em um processo que Gérin chamou de uma “interdependência” (1978, p. 4), expressa não apenas em seus afetos, mas em suas vidas criativas, incentivadas pelo pai desde muito cedo.

Um acadêmico ostensivamente autodidata e grande defensor da educação básica universal, o reverendo Patrick Brontë era um pai afetuoso, se assoberbado pelas tarefas de sua paróquia, e sempre estimulou os empreendimentos criativos e acadêmicos dos filhos. Diferente do senhor austero e distante do filme de O’Connor, Patrick nutria uma relação próxima com as crianças. Gérin argumenta que não há dúvida que “dentre as influências humanas, a de seu pai foi a mais duradoura [para Emily]” (GÉRIN, 1978, p. 2). Ele foi a inspiração não apenas do amor de Emily pelo mundo natural, mas também da expressão deste por meio da poesia.

Dentre os afetos familiares de Emily Brontë é ainda necessário destacar Tabitha Aykroyd, uma viúva metodista de cinquenta e seis anos contratada para ajudar a cuidar das crianças. Gérin explica que embora todos lhes fossem querido, Aykroyd “parece ter nutrido por Emily um cuidado e carinho especiais” (GÉRIN, 1978, p. 7). Embora Emily tenha sentido o impacto dos eventos mais difíceis de sua infância: a morte da mãe, a austeridade da tia e a perda das irmãs mais velhas, Maria e Elizabeth, por consequência de uma doença contraída na escola que ela própria frequentou, seus talentos literários foram desenvolvidos em um meio familiar marcado pelo carinho, pelo incentivo e pela compreensão.

Se críticas às escolhas de O’Connor quanto ao tratamento dispensado à caracterização da família Brontë no filme devem ser limitadas pela declaração da própria roteirista de que não pretendia pintar um retrato da vida de Emily Brontë, o enredo do filme não se sai muito melhor quando analisado exclusivamente enquanto obra de ficção. Excluídos tanto o interesse quanto o problema do tratamento dispensado às figuras históricas em cena, o que resta é um enredo romântico insípido sustentado por clichês e melodrama. Uma jovem criativa e “excêntrica” não é compreendida pelas irmãs e pelo pai. Uma rivalidade já existente entre ela e a irmã mais velha é acirrada pela chegada de um pároco atraente. A protagonista e o jovem se envolvem. O pároco rompe o romance subitamente. Sofrendo, a protagonista deixa o país sem saber que o amado

mudou de ideia. O pároco adoece e morre. A protagonista descobre a verdade. Inspirada pelos eventos, ela escreve seu grande romance. A obra é um sucesso e ela finalmente conquista a admiração do pai, origem das disputas com a irmã mais velha. A protagonista também morre. A irmã mais velha é inspirada a escrever seu próprio romance.

A declaração de Frances O'Connor de que gostaria que seu filme fosse visto por jovens mulheres e que essa era a história de uma pessoa criativa mal compreendida nos permite concluir que em sua estreia como diretora e roteirista, a artista buscou fazer uma leitura feminista da vida de Emily e trazer frescor ao que sabemos (e ao que não sabemos) a respeito da vida da escritora. No entanto, a diretora parece não perceber que seu enredo submete as realizações femininas ao desejo e à aprovação masculina de maneiras como os próprios eventos históricos não fizeram. Charlotte Brontë é retratada como uma espécie de rival da irmã, disputando tanto o afeto do pai quanto a atenção de um interesse romântico. Anne Brontë, a grande parceira criativa de Emily, nem mesmo é uma escritora publicada no filme.

Emily repete ideias desgastadas a respeito da inspiração por trás de *O morro dos ventos uivantes* sugeridas ao menos desde a publicação de *A vida de Charlotte Brontë* de Elizabeth Gaskell em 1857. Preenchendo as lacunas da vida e da personalidade da autora com aquelas dos protagonistas de seu único romance, O'Connor encena momentos chave de *O morro* com Emily e Branwell como Catherine e Heathcliff. Em um arroubo, Branwell declara à irmã: *You are me* (você sou eu), ecoando a famosa frase *I am Heathcliff* (eu sou Heathcliff) de Catherine Earnshaw. Branwell, extremamente próximo da irmã mais velha na realidade, detesta Charlotte no filme: debochar da irmã é um dos seus passatempos favoritos com Emily. A leitura que a primeira metade do século XX fez de Branwell como uma espécie de herói byrônico também é requestionada por O'Connor: é com ele que Emily aprende a ser uma “rebelde”.

Para o universo de O'Connor funcionar, Emily tem de ser uma espécie de ave rara em meio a pessoas banais. Além de não trazer o frescor buscado pela diretora, o recorte também falha na defesa de O'Connor de um argumento feminista para o filme, já que as pessoas banais que cercam Emily no filme são, principalmente, as suas irmãs: a relação com Charlotte é baseada em rivalidade feminina. Anne existe apenas uma espécie de contraponto para a personalidade vibrante da irmã mais velha.

A falha do filme de Frances O'Connor não é produzir uma obra com base em uma interpretação particular de Emily Brontë, mas não executar satisfatoriamente sua própria proposta. Trata-se de uma oportunidade perdida. O'Connor contava com um bom elenco e uma equipe de produção claramente competente. A fotografia do filme é excelente e as caracterizações são consistentemente satisfatórias. O destaque absoluto vai para Adrian Dunbar, intérprete de Patrick Brontë, que faz um trabalho excelente em meio a um roteiro problemático.

REFERÊNCIAS

GÉRIN, Winifred. *Emily Brontë*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

O'CONNOR, Frances; CREMONA, Patrick. Emma Mackey was “terrified” about how Brontë fans might react to Emily. 13 out. 2022. *Radio Times*. Disponível em: <https://www.radiotimes.com/movies/emma-mackey-emily-bronte-fans-terrified-exclusive-newsupdate/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

JORNALISMO E CRÍTICA LITERÁRIA NO MODERNISMO

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES*

ANDRADE, Gêneze (Org.). **Oswald de Andrade:** arte do centenário e outros escritos. São Paulo: Ed. UNESP, 2022.

Entre as publicações lançadas em 2022, para celebrar o centenário da Semana de Arte Moderna, a editora da UNESP oferece este livro, *Oswald de Andrade: arte do centenário e outros escritos*, organizado por Gêneze Andrade, professora da Faap, que tem no Modernismo Brasileiro e nas vanguardas latino-americanas dois pilares de suas atividades como pesquisadora e tradutora. Organizadora de outros livros, que reúnem textos relevantes para a história da geração modernista, como *Oswald de Andrade, Feira das Sextas* (Globo, 2004), que reúne textos inéditos do autor, escritos entre maio de 1943 e dezembro de 1945; *Modernismos 1922-2022* (Companhia das Letras, 2022), constituído por 22 ensaios de especialistas sobre a Semana e seus desdobramentos; *Correspondência Mário de Andrade & Oswald de Andrade* (Edusp; IEB, no prelo), Gêneze Andrade também possui uma série de textos muito elucidativos acerca das figuras centrais do Modernismo, como o ensaio “Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald e Mário de Andrade”, publicado na revista *Teresa* (n. 8/9, 2008), no qual discorre acerca da amizade entre os dois líderes do movimento, destacando a relevância de ambos.

O ensaio de Gêneze Andrade traz contribuição significativa para os estudos do Modernismo e deveria ser lido em conjunto com as coletâneas organizadas por ela, entre as quais a presente coleção de textos de Oswald de Andrade, publicados originalmente no *Jornal do Comércio*, no *Correio Paulistano* e na revista *Rajadas*, além de uma entrevista publicada na *Gazeta de Notícias*. Os textos compilados são precedidos de dois estudos excelentes. O primeiro, da própria organizadora, que analisa a atuação dos modernistas, especialmente Oswald de Andrade, na imprensa, nos anos que antecederam a Semana, que correspondem ao momento dedicado pelas instituições políticas para a preparação das comemorações em torno do Centenário da Independência. Gêneze Andrade situa esse momento entre

* Professora Associada Livre-Docente do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas (DLLC) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo, Brasil – outeiro.fernandes@unesp.br.

a abertura do concurso para seleção do monumento comemorativo do centenário, cujo edital foi lançado em 2017, até o evento artístico da Semana. A autora destaca os eventos relevantes desse período, mostrando como concorreram para intensificar e alimentar grande parte dos debates, promovidos pelos escritores na imprensa da época, acerca da necessidade de modernização das artes e da literatura em geral. É nesse contexto que a autora vai situar os textos de Oswald de Andrade, buscando apontar a importância deles para a compreensão do Modernismo no Brasil.

O livro também inclui um texto sobre as relações entre Oswald de Andrade e Victor Brecheret, assinado por Thiago Gil Virava, pesquisador de Artes Visuais, mestre e doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, autor de um livro sobre o tema, *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil*, no prelo, que deverá ser lançado pelas Edições SESC/Biblioteca Guita e José Mindlin. Virava tem sido assíduo colaborador para a elaboração de catálogos, exposições e outras realizações sobre artes e literatura, como a *Encyclopédia de Artes Visuais* do Instituto Itaú Cultural.

Ambos os textos buscam justificar a publicação em livro dos ensaios de Oswald. E ambos comentam a evolução visível na linguagem do escritor, reconhecida quando se faz uma leitura cronológica dos textos. Chega a ser risível verificar a retórica bacharelesca que permeia a escrita oswaldiana dos primeiros artigos, quando se pensa nas experimentações radicais que serão cada vez mais exploradas por Oswald de Andrade, ao longo dos anos, com a incorporação dos procedimentos de vanguarda, como síntese, fragmentação, simultaneísmo, cinematismo, elipses, colagem, montagem, responsáveis por uma linguagem de grande impacto no leitor, que ultrapassou as fronteiras das narrativas ficcionais e dos poemas e contaminou também os textos teórico-críticos do escritor.

O leitor não vai encontrar, ainda, o grande crítico à sociedade brasileira, dono de uma escrita experimental, fragmentada, repleta de figuras inusitadas, centrada num projeto de brasiliade, que irá se solidificar mais tarde, principalmente após a publicação do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, no *Correio da Manhã*, em 1924, e do “Manifesto Antropófago”, em 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

Mas o leitor poderá conferir, nesses textos jornalísticos, o empenho de Oswald de Andrade no debate sobre a necessária modernização das artes e da literatura e acompanhar os primeiros passos do grande crítico e teórico modernista, que já despontava nessas publicações. Vai poder conferir o esforço para estabelecer vínculos entre a necessidade de modernização e a crescente industrialização e progresso da cidade de São Paulo; para avaliar as criações e manifestações de seus pares; ou atacar seus desafetos; para abordar escritores estrangeiros que contribuíram para a modernização da arte. Também vai ler cinco textos em que Oswald apresenta uma avaliação crítica da Semana de Arte Moderna, além de um texto, que fecha o livro, no qual celebra a criação da revista *Klaxon*.

Um dos objetivos que se percebe nos textos de Oswald é a tentativa de estabelecer vínculos entre a literatura e outras produções artísticas, que foi um dos propósitos dos modernistas em geral. No texto de Thiago Gil Virava, o articulista descreve o processo de identificação de Oswald com Brecheret e a importância das obras desse escultor para as reflexões críticas do escritor sobre arte moderna.

A atuação de Oswald de Andrade no jornalismo começou muito cedo em sua vida. De acordo com depoimento de Mário da Silva Brito, no texto “Oswald, liberdade”, publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 25 de abril de 1971, o primeiro escrito de texto oswaldiano publicado em jornal intitulava-se “Penando”, que saiu no *Diário Popular*, em 1909. Tratava-se de uma reportagem sobre uma viagem do presidente Afonso Pena aos estados do Paraná e Santa Catarina. Oswald pertencia ao quadro de redatores desse jornal, no qual acumulava as funções de repórter e crítico teatral.

Mais tarde, em 1911, o escritor funda seu próprio periódico, a revista semanal *O Pirralho*, que circulou até 1918. Nela, Oswald exercitava sua verve crítica explorando temas nacionais e internacionais relativos à literatura, às artes, à política, enfim, à cultura em geral, além de divulgar textos literários seus e de outros escritores. Irreverente e crítica, a revista tinha um perfil político e satírico forte. Oswald exercia o cargo de secretário de redação com o nome de Oswald Júnior.

Oswald de Andrade também trabalhou, como repórter, no *Jornal do Comércio*. Foi como repórter desse jornal que ele foi cobrir um evento no Conservatório Dramático e Musical, onde conheceu Mário de Andrade. É nesse jornal, como se pode comprovar com os textos publicados no livro organizado por Gênesis Andrade, que Oswald de Andrade planta as primeiras sementes do Modernismo, defendendo Anita Malfatti contra Monteiro Lobato; saudando Mário de Andrade como poeta futurista; atacando figuras intocáveis do Parnasianismo; promovendo a Semana e irritando acadêmicos e conservadores. Mas a colaboração de Oswald de Andrade pode ser encontrada em muitos outros jornais e revistas da época. A coleta desse material ainda não terminou.

O próprio escritor já havia reunido uma série de textos de jornal no livro *Ponta de Lança*, que integra hoje sua obra completa. Trata-se de uma coletânea de artigos polêmicos, sobre literatura, arte e política, publicados nos jornais *Folha da Manhã*, *O Estado de S. Paulo* e *Diário de S. Paulo*, entre 1943 e 1944, além de conferências proferidas na mesma época, como “O caminho percorrido”, texto escrito 22 anos após a Semana e proferido pelo autor em Belo Horizonte, no encerramento de uma série de eventos artísticos promovidos pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Nessa conferência, Oswald apresenta um balanço acerca das atividades dos modernistas, especialmente na fase heroica do movimento.

Além de permitir ao leitor conhecer a produção crítica inicial daquele que seria um dos líderes mais luminosos do movimento modernista no Brasil, o livro

organizado por Gênesse Andrade corrobora o consenso que se verifica entre os pesquisadores de que o Modernismo não começou e nem acabou na Semana de Arte Moderna. A maioria dos questionamentos efetuados pelos artistas, escritores e intelectuais naquele momento já vinham se consolidando desde os anos anteriores e muitos continuam relevantes até os dias de hoje, o que justifica uma publicação como esta.

ENTREVISTA
INTERVIEW

INTERVIEW FEATURING DR. VANA NEVEROW – SOUTHERN CONNECTICUT STATE UNIVERSITY, USA

Maria A. de OLIVEIRA*

When we were thinking about this interview, we were reflecting on the pandemic period and how art and literature had a fundamental role in people's lives. We thought about the post-pandemic period and how Woolf is still an extremely relevant author in the current days. During the pandemic, there were several courses on Woolf, many book clubs, and plenty of discussions on the internet on the British author. Recently, Claudia Abreu, directed by Amir Haddad, is touring all over the country with the play "Virginia" and it has been a great success. Her feminism in *A Room of One's Own* and the recent translation of *Three Guineas*, by Tomaz Tadeu and the publisher Autêntica, brought Woolf to the contemporaneity. The main question "how women can avoid war" and the fight for peace are the backbone of the book. The essay is more updated than never, a crucial issue if we think about the war between Russia and Ukraine. The fact is that woolfian text remains still current and necessary and her work allows us to make connections with the most diverse themes of contemporaneity, such as ecocriticism and ecofeminism. A fundamental and essential topic that is on the agenda around the world, with climate change and environmental disasters, it becomes increasingly urgent and necessary for us to discuss and reflect on environmental awareness and if we can do it through literature, even better. That is why we invited prof. Dr. Vara Neverow to reflect with us upon those issues and it is a great pleasure to engage in this discussion.

Maria A. de Oliveira: First of all, I would like you to introduce yourself and talk about *Virginia Woolf Miscellany* and your role in it and at the Annual International Conference on Virginia Woolf.

Dr. Vara Neverow: When I was in my late teens, I read *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, first published in 1970. The voices in that collection advocate for women's autonomy – in passionate and often furious ways. This volume inspired me and educated me even though I did not start my college degree until I was 21. During my last year at college, I became

* Universidade Federal da Paraíba - João Pessoa - Paraíba - Departamento de Letras Estrangeiras Modernas - maria.oliveira3@academico.ufpb.br.

completely enamored of Virginia Woolf when I read “Lappin and Lapinova,” a short story that begins with a marriage that ends very abruptly. From the start, the wife is not comfortable with the new name imposed upon her by the wedding: “Rosalind had still to get used to the fact that she was Mrs. Ernest Thorburn. Perhaps she never would get used to the fact that she was Mrs. Ernest Anybody....” However, to her delight, she persuades Ernest to join her in a fantasy world populated by rabbits and hares. Ernest is transformed into King Lappin, the monarch of the rabbits, while Rosalind becomes Lapinova, a hare. But as the marriage evolves, Ernest ceases to care about their private imaginary world and cruelly rejects both it and Rosalind herself. The last words in the story are “So that was the end of the marriage.”

Having found Woolf, an author whose fiction all but bewitched me, I then began to read Woolf’s essays – including “Modern Fiction,” “Mr. Bennett and Mrs. Brown,” and *A Room of One’s Own*. I wrote a paper on these works for a class during my last semester. While I had been much more engaged by Victorian literature up until that point, Woolf introduced me to Modernism. In fact, I was so immersed in Woolf that met her in a dream where we sat in a garden; she was wearing a pale cashmere cardigan over a matching top (I have no idea how that came to be) and a skirt that coordinated well. We had tea together. It was a great honor.

My dissertation was on Virginia Woolf and feminism. My full-time tenure offer from Southern Connecticut State University, where I started teaching in 1988, was specifically dedicated to feminist theory (intriguingly, only two positions for feminist theory were advertised in 1987 – the other was at Berkeley). I was very fortunate. As soon as I started, I became involved in the nascent Women’s Studies community and was directly involved in creating both the Women’s Studies Program and the Master’s degree in Women’s Studies. At MLA in 1989, Mark Hussey mentioned the idea for a conference on Virginia Woolf, and I assisted him in planning the early stages of the event and worked with him on the first volume – *Papers of the First Annual Conference on Virginia Woolf*, published in 1992, the same year that I hosted the second annual conference at Southern Connecticut State University. Mark and I co-edited the second and third selected papers (we changed the title). Subsequent volumes were typically edited by the organizers. My conference was held in New Haven at the Quality Inn (the hotel is still there, but that is no longer the name) because my campus was already booked for a major event. We were able to have up to four panels for each session, and a large room for meals and plenaries. The June weather was perfect, and the site was reasonably inviting. Downtown New Haven was close by. My own recollections about the conference can be accessed in Issue 98 of the *Miscellany* (the special topic, guest-edited by AnneMarie Bantzinger, focuses on the Annual Woolf Conferences).

In 2002, J. J. Wilson, who is one of the founders of the *Virginia Woolf Miscellany*, hosted the Twelfth Annual Conference on Virginia Woolf at Sonoma State University. The celebration was the culmination of J. J.’s many contributions to Woolf Studies, and later that year she invited me to take over the editorial role of the *Miscellany*. Issue 62, published in Spring 2003, was the first hosted by Southern Connecticut State University. From the start, Susan Wegener, then a graduate student at Southern, was my brilliant co-conspirator as we considered new approaches for the journal. The most revelatory idea was to make the *Miscellany* accessible online. We also invited longer contributions, though only Issue 72, the one dedicated to Leonard Woolf and edited by AnneMarie, was so robust that it could not be stapled and had to be bound. Over the years, the *Miscellany* has continued to evolve but also fulfill its original purposes – to share ideas about Woolf and Bloomsbury and to bring together the curious and the knowledgeable, the academics and independent scholars, artists and poets and common readers, graduate and undergraduate students, from all walks of life and locations and cultures.

Maria A. de Oliveira: Secondly, can you please discuss on Woolf’s relevance in Modern Literature, why does she still matter after one century, considering *Jacob’s Room* centenary last year and the pandemic in 2020? And finally, how can you envision the future of Woolfian studies, taking into account new perspectives, new directions. Is it possible to talk about a planetarian Woolf?

Dr. Vara Neverow: As I have observed in my chapter “The Academy and Publishing,” in Anne Fernald’s 2022 *The Handbook to Virginia Woolf*, Woolf received strong endorsements from many of her contemporaries.

Many reviews of *Jacob’s Room*, Woolf’s third novel and first truly modernist work, affirmed her techniques of writing. The novel was well-received and continued to be viewed as a turning point for Woolf. It was the first of her novels to be published by The Hogarth Press, founded in 1917, and was also a radical leap forward for her as a writer completely free of a publisher’s constraints. Her half-brother, Gerald Duckworth, had published Woolf’s first two novels – *The Voyage Out* and *Night and Day* – and she had to request him to end her contract when she wanted The Hogarth Press to launch the book. Fortunately, he agreed to do so. The critical reception of the novel has evolved over the decades and now is recognized as a major contribution to Woolf’s oeuvre.

In 2022, *Jacob’s Room* reached its celebratory centenary. A number of conference papers and plenaries were held in honor of the novel in 2022 (though, sadly, it was not featured at Charleston even though T. S. Eliot’s *The Waste Land* was). The papers from the plenary on *Jacob’s Room* at Amy Smith’s Woolf and Ethics

conference (the 31st Annual Conference on Virginia Woolf) are included in Issue 99 of the *Virginia Woolf Miscellany* (https://virginiawoolfmiscellany.files.wordpress.com/2023/01/vwm99spring-fall2022-standard_format.pdf; pages 45-54). The free online 26 October 2022 symposium honoring *Jacob's Room* (Virginia Woolf 100; @ VWWoolf100) organized and hosted by Rachel Crossland and Alice Wood is available as a video on YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=TGDceSkGSfw>). On 27 October 2022, Crossland and Wood hosted an online reading of *Jacob's Room* from beginning to end presented by engaged Woolfians. Other accessible sources regarding the recognition of *Jacob's Room* include Paula Maggio's blog post "Celebrate Jacob's Room with a Walk" (<https://bloggingwoolf.org/2022/02/26/celebrate-jacobs-room-centenary-with-a-walk/>). On this webpage, Maggio provides access to the link to the 40:30 minute Literature Cambridge podcast of *Jacob's Room*, by Karina Jakubowicz, Susan Sellers, and Peter Jones (see <https://www.literaturecambridge.co.uk/podcasts>).¹ For those who are interested in accessing the annotated editions of *Jacob's Room*, there are now seven, published over a period of thirty years that started briefly 1992 but then was quashed by the reinstatement of copyright until the early 2000s: Kate Flint (Oxford University Press, 1992); Sue Roe (Penguin Books, 1992); Edward L. Bishop (Blackwell Publishing Shakespeare Head Press, 2004); Suzanne Raitt (Norton Critical Edition, 2007); Vara Neverow (Harcourt, 2008); Stuart N. Clarke with David Bradshaw (Cambridge University Press, 2020), and Urmila Seshagiri (Oxford University Press, second edition, 2022). Only a few scholarly articles that focus even in passing on *Jacob's Room* were published in 2022. A particularly interesting one is Valérie Favre's "The Token Woman of 1922? Virginia Woolf and the Gendered Battles of Anglo-American Modernist Criticism" (pages 330-334; included in the themed topic Revisiting 1922 of *Études anglaises* 2022/3 [Vol. 75]). As Favre notes in her abstract, her article concludes by "analyzing the various functions of Virginia Woolf's tokenism in the construction of the myth of 1922, before briefly evoking, in lieu of conclusion, Woolf's own 1922 reflections, in *Jacob's Room*, on the writing of history, the celebration of 'great men,' and women's tokenism in the literary tradition."

As Woolf's oeuvre has evolved, Woolf's reception continued surge during her lifetime. In 1928, Woolf won the French *Femina Vie Heureuse Prize* for *To the Lighthouse*. Winifred Holtby's *Virginia Woolf: A Critical Biography*, published in 1932, was very enthusiastic. Woolf was also recognized by continental European, USian, Commonwealth, and South American readerships during the time leading

¹ For those who are interested, the podcast webpage also offers Jakubowicz's conversations with Mark Hussey on Clive Bell, drawing on Hussey's biography of Bell; Dr. Angela Harris and Neil Bartlett on adapting *Orlando* for production as a play at the Garrick Theatre; and the installation of Laury Dizengremel's statue of Virginia Woolf in Richmond-on-Thames.

up to World War II. In 1933, the University of Manchester offered her an honorary degree, which she rejected. Woolf was featured on the cover of *Time* magazine on 12 April 1937. Her major novels had been published by that time – *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse*, and *The Waves* (1931) as well as *Orlando* (1928), which sold very well as a fantasy at the same moment when Radclyffe Hall's controversial *The Well of Loneliness*, published the same year, was under scrutiny as an obscene work because it depicted lesbian desire too explicitly. *Flush* (1933) was a success. In the United States, it was an alternate choice for the Book-of-the-Month.

Woolf's two manifestos – *A Room of One's Own* (1929) and *Three Guineas* (1938) – were both received with great excitement by middle-class women readers who hated the constraints patriarchy imposed on their lives and saw their own experiences described in great detail in both of works where Woolf confronts patriarchy, first with wit and a degree of caution in *A Room* and later in *Three Guineas* with justified rage. Men readers did not respond enthusiastically to either work and *Three Guineas* even caused tension within Woolf's own intellectual community, the Bloomsbury Group.

However, after Woolf's death in 1941, her culture capital declined. Had not Leonard Woolf faithfully published her work in increments via the Hogarth Press, she may very well have been all but forgotten. Leonard kept Virginia in focus, and by the time he died in 1969, she had begun to make a comeback – in the United States and Canada, but not in the United Kingdom.

Second-Wave Feminism was the impetus for white, middle-class women USian activists, the majority of whom liberal or radical feminists, a factor that certainly had an impact on Woolf's status as a feminist icon in the US and Canada while women activists in the UK, France, and elsewhere in Europe, who tended to be socialist, Marxist, or materialist, viewed Woolf as a privileged elite indifferent to working class people. In the US, feminism had begun to gestate in academia, and as the Women's Liberation Movement surged, so did the academic activism of young women who were completing their doctoral degrees who were hired as assistant professors primarily in English programs. By 1980s, Women's Studies programs started to form, and Woolf's *A Room of One's Own* became a touchstone for feminists – an explication of women's right to privacy and autonomy, of their independence from men, and of their financial stability.

The launch of the *Virginia Woolf Miscellany* (1973) and the formation of the Virginia Woolf Society (now the International Virginia Woolf Society, a renaming orchestrated by Melba Cuddy-Keane, the first Canadian who served as President of the Society) with its direct affiliation to the Modern Language Society (1976) were

essential to the formation of the planetary Woolfian community that now exists across the globe with multiple publications including *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, which I co-edited with Jeanne Dubino, Paulina Pajak, Catherine W. Hollis, and Celiese Lypka. Also, Elisa Bolchi and Maria Rita Drumond Viana are working with other scholars as they compile their collection of essays for *World Wide Woolf* to be published by Edinburgh.

In 1991, Mark Hussey founded the Annual Conference on Virginia Woolf. He launched the *Selected Papers* from the first ten conferences (1992-2000) and also is responsible for the journal *Woolf Studies Annual* (1995). The first Annual Conference on Woolf held outside of the United States at the University of Bangor in Wales in 2001 (there have now been seven more conferences in the UK) and two of the conferences were held in Canada. These opportunities have steadily advanced the growth and expansion of Woolf Studies.

In 1998, the Virginia Woof Society of Great Britain came to fruition and its activities started a significant shift in Woolf's reception in the UK and, to an extent, the Continent. Woolf societies have also been formed in Japan, South Korea, France, Italy, and, most recently, Turkey.

A pivotal moment in Woolfian reception occurred when Brenda Silver's trade book *Virginia Woolf Icon* was published by the University of Chicago Press in 1999 on the cusp of the century. The volume explores the multiple ways that Woolf had infiltrated popular culture at that point, and Woolf's presence in academia and beyond has continued to shift, morph, expand, and evolve. Approaches to Woolf's oeuvre and life have multiplied into fictional works such as Michael Cunningham's *The Hours*, which has morphed into a movie (2002) and, most recently, an opera. There are also various autobiofictional and graphic novels based on Woolf's life. There are films ranging from *To the Lighthouse* (1983) to *Orlando* (1992) and *Mrs. Dalloway* (1997). Plays that were performed for the larger public audience include *Vita and Virginia* by Eileen Atkins, first performed in 1992 and made into a film in 2018. Atkins also performed in a version of *A Room of One's Own*, adapted as a play and produced by Patrick Garland in 1989. *Orlando* by Sarah Ruhl was first performed in 2010 (<https://www.sarahruhlplaywright.com/plays/view/ORLANDO-adapted-from-the-original-by-Virginia-Woolf/>). *Septimus and Clarissa* by Ellen McLaughlin was first performed in 2011. Many plays as well as dance and musical performances drawn from Woolf's oeuvre and life were featured at Woolf conferences. *Woolf Works*, choreographed by Wayne McGregor and composed by Max Richter, is a full-length ballet that was first performed in 2015 and was also streamed during the pandemic. So too was a version of *The Waves*, a play that was cancelled by the Berkeley Repertory Theatre due to the

lockdown and then shifted into an extraordinary six-part video performance – *The Waves in Quarantine* – featuring the six actors who alternate between their real-life constraints during at the peak of COVID-19 and also perform passages of the script.

During the pandemic, Woolfians began to rely on Zoom and its ilk (and revere the on-screen platforms as they provided connections and opportunities to communicate face to face during a time of isolation, loneliness, and loss). When Ben Hagen's Woolf: Profession and Performance, the 30th Annual Conference on Virginia Woolf that was originally scheduled to be held at the University of South Dakota but was cancelled due to the lockdown, Elisa Sparks organized the first of many online Woolfian gatherings to honor Ben and to commemorate what would have been the opening day of the event. Elisa then decided to continue to use the informal online meeting – the “Woolf Drop-In” – to invite Woolfians to gather and mingle on a screen every month or so. Soon after, the very popular and inspiring online Woolf Salon was founded by Ben, Shilo McGill, Amy Smith, and Drew Shannon (and the 23rd event will be hosted this week). The Virginia Woolf Society of Great Britain also began to offer online lectures that feature highly respected scholars who present their work in a style that is more formal than the Woolf Salons.

In 2021, the 30th Annual Conference on Virginia Woolf, was held as a virtual event. More than 300 participants joined from all over the world. The 31st Annual Conference was also virtual. Organized by Amy Smith, Woolf and Ethics was an online gathering again that attracted a multitude of Woolfians from every corner of the globe. This year, the 32nd conference – Woolf and Ecologies, hosted by Laci Mattison, will be held in person on the ground in Fort Myers, Florida. Many Woolfians are yearning for this opportunity to meet and hug and reconnect but there is also a sadness for those who cannot afford to travel or cannot travel at all.

The International Virginia Woolf Society always has one guaranteed panel at the annual MLA convention. In 2021, the convention was entirely virtual while in 2022 MLA hosted the in-person convention in Washington, DC and also offered virtual events as it did this year in San Francisco.

I cannot predict the future of Woolf studies but I can say that I am certain that Woolf will continue to be deeply valued and will be the focal point for innumerable approaches as differing perspectives and interests that not only build on what has already been established but also on what the *Zeitgeist* of the moment is. In the early stages of Woolf’s reception, such topics as her representation of characters, her use of stream-of-consciousness, and her distinctively and shockingly modernist style were focal points. When Second Wave feminism embraced Woolf, her politics came to the fore in ways that her own community had claimed were nonexistent.

Leonard Woolf is notorious for claiming that Virginia was “the least political animal that has lived since Aristotle invented the description.” Jane Marcus differed with that viewpoint fiercely as did many other passionate USian feminists. Much more recently, research and scholarship on Woolf have evolved into such approaches as Monica Latham, Caroline Marie, and Anne-Laure Rigeade’s rich collection of essays titled *Recycling Woolf in Contemporary Art and Literature* (2022), emphasizing the ways that Woolf’s work is repurposed and reinterpreted. Anne Fernald’s volume, mentioned above, offers commentaries on diverse topics including disability studies and Woolf’s own impact on filmmaking. Jane deGay’s forthcoming collection, *Virginia Woolf, Modernism and Religion* (2024), will focus on such topics as the secular and the sacred in Woolf’s cultural setting as well as pacifism, and religious viewpoints such as Quakerism and Judaism.

Woolf is now truly regarded as an icon. She is recognized as one of the most extraordinary figures of the twentieth century. No longer viewed solely as a British woman author and modernist writer, Woolf has been embraced by scholars, common readers, and fiction writers hailing from every continent, and she is a source of inspiration for filmmakers, painters, sculptors, playwrights, musicians, and choreographers as well as feminists of all stripes and political activists.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Agências, p. 201.
Aline Bei, p. 125.
Angela Carter, p. 61.
Arquétipos, p. 125.
Autoria feminina, p. 61, p. 125, p. 217).
Chrysanthème, p. 29.
Colonialidad del género, p. 161.
Comunidade, p. 47.
Crítica literária feminista, p. 61, p. 73, p. 143.
Crítica feminista, p. 217.
Desigualdade de gênero, p. 185.
Diários, p. 47.
Dinheiro, p. 15.
Discurso constituinte, p. 201.
Discurso feminista, p. 201.
Elemento estruturante, p. 239.
Elena Ferrante, p. 107.
Elise Cowen, p. 73.
Elsa Morante, p. 107.
Ensaio, p. 107, p. 217.
Erotismo, p. 259.
Escritas de si, p. 73.
Estéticas da existência, p. 73.
Fatima Mernissi, p. 201.
Feminismo, p. 161, p. 173.
Figura feminina, p. 185.
Figuratividade, p. 239.
Função, p. 239.
Homoerotismo, p. 259.
Imaginário obsceno, p. 259.
Inserção cultural, p. 47.
Intermidialidade, p. 259.
Júlia Lopes de Almeida, p. 29.
Literatura brasileira, p. 91, p. 185.
Literatura brasileira contemporânea, p. 125.
Literatura comparada, p. 107.
Literatura comprometida, p. 161.
Literatura feminina italiana, p. 107.
Livraria Leite Ribeiro, p. 29.
Lygia Fagundes Telles, p. 91.
Maura Lopes Cançado, p. 47.
Mercado editorial, p. 143.
Mia Couto, p. 239.
Michel Foucault, p. 73.
Mujeres de color, p. 161.
Mulheres, p. 143.
Mulheres muçulmanas, p. 201.
Narrativa de autoria feminina, p. 91.
Nosotros, editorial, p. 143.
Passagem, p. 47.
Poesia, p. 61.
Poesia contemporânea, p. 143.
Pós-modernidade, p. 173.
Privado, p. 173.

- Profissões para mulheres, p. 15.
- Prostituição, p. 15.
- Público, p. 173.
- Representação da mulher, p. 185.
- Sujeito, p. 173.
- Tempo, p. 239.
- Teoria e crítica psicanalítica, p. 125.
- Tradução poética, p. 61.
- Virginia Woolf, p. 217.

SUBJECT INDEX

- Money*, p. 15.
Prostitution, p. 15.
Professions for women, p. 15.
Virginia Woolf, p. 15.
Livraria Leite Ribeiro, p. 29.
Julia Lopes de Almeida, p. 29.
Chrysanthème, p. 29.
Diaries, p. 47.
Community, p. 47.
Passage, p. 47.
Cultural insertion, p. 47.
Maura Lopes Cançado, p. 47.
Angela Carter, p. 61.
Poetry, p. 61.
Poetry translation, p. 61.
Female authorship, p. 61.
Feminist literary criticism, p. 61.
Aesthetics of existence, p. 73.
Writings of self, p. 73.
Elise Cowen, p. 73.
Michel Foucault, p. 73.
Feminist literary criticism, p. 73.
Female authorship narrative, p. 91.
Brazilian literature, p. 91.
Lygia Fagundes Telles, p. 91.
Elena Ferrante, p. 107.
Elsa Morante, p. 107.
Italian feminine literature, p. 107.
- Comparative literature*, p. 107.
Essay, p. 107.
Contemporary Brazilian literature, p. 125.
Aline Bei, p. 125.
Female authorship, p. 125.
Psychoanalytic theory and criticism, p. 125.
Archetypes, p. 125.
Contemporary poetry, p. 143.
Women, p. 143.
Publishing market, p. 143.
Nosotros, editorial, p. 143.
Feminist literary criticism, p. 143.
Feminism, p. 161.
Committed literature, p. 161.
Colored women, p. 161.
Gender coloniality, p. 161.
Public, p. 173.
Private, p. 173.
Subject, p. 173.
Feminism, p. 173.
Postmodernity, p. 173.
Female figure, p. 185.
Representation of the woman, p. 185.
Brazilian literature, p. 185.
Gender inequality, p. 185.
Feminist discourse, p. 201.

- Muslim women*, p. 201.
- Agencies*, p. 201.
- Constituent discourse*, p. 201.
- Fatima Mernissi*, p. 201.
- Feminist criticism*, p. 217.
- Female authorship*, p. 217.
- Essays*, p. 217.
- Virginia Woolf*, p. 217.
- Structuring element*, p. 239.
- Figurativization*, p. 239.
- Function*, p. 239.
- Mia Couto*, p. 239.
- Time*, p. 239.
- Obscene imaginary*, p. 259.
- Homoeroticism*, p. 259.
- Eroticism*, p. 259.
- Intermediality*, p. 259.

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ABREU, Fernanda Gontijo de Araújo, p. 47.
- BRIGIDA, Marcela Santos, p. 279.
- DALAVA, Lucas Almeida, p. 125.
- DEL VECCHIO-LIMA, Annalice, p. 107.
- FENERICK, Gabriele Maris, p. 29.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, p. 283.
- FERREIRA, Patrini Viero, p. 185.
- FONSECA, Antonio Carlos Pinto da, p. 259.
- FREITAS, Bruna Montes Werneck de, p. 61.
- FREITAS, Priscilla Cláudia Pavan de, p. 201.
- LARA, Gisett Elizabeth, p. 161.
- LOUSA, Pilar Lago e, p. 143.
- NEVEROW, Vara, p. 15.
- NEVES, Angela das, p. 91.
- NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida, p. 217.
- OLIVEIRA, Maria A. de, p. 289.
- PAIM, Luciane de Lima, p. 185.
- PIRES, Antônio Donizeti, p. 125.
- RÜSCHE, Ana, p. 143.
- SILVA, Marilde Alves da, p. 239.
- SIQUEIRA, Emanuela Carla, p. 73.
- SOARES, Leonardo Francisco, p. 259.
- TIMBANE, Alexandre António, p. 239.
- VALLE, Luisa Benevides, p. 173.
- VIEIRA, Priscila Piazentini, p. 73.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários - Revista de Literatura* é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email. Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçoamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .jpg, .jpeg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

**A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho.
Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).**



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2^a metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Cândido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

