

FEMININO PLURAL:

Literatura, língua e linguagem nos contextos italiano e lusófono



FEMMINILE PLURALE

letteratura, língua e linguaggi in ambito lusofono e italiano



**Debora Ricci, Annabela Rita, Ana Luísa Vilela
Isa Severino e Fabio Mario da Silva**
(organização)

**Feminino plural:
literatura, língua e linguagem
nos contextos italiano e
lusófono**

FICHA TÉCNICA

Título: *Feminino plural: literatura, língua e linguagem nos contextos italiano e lusófono / Femmine Plurale: letteratura, lingua e linguaggi in ambito lusofono e italiano*

Organizadores: Debora Ricci, Annabela Rita, Ana Luísa Vilela, Isa Severino, Fabio Mario da Silva

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, novembro de 2016

ISBN – 978-989-8814-45-6

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto «UID-ELT/UI0077/2013»

Debora Ricci, Annabela Rita, Ana Luísa Vilela
Isa Severino e Fabio Mario da Silva
(organização)

Feminino plural
Literatura, língua e linguagem
nos contextos italiano e
lusófono

CLEPUL

Lisboa

2016

CONSELHO EDITORIAL

Antonella Cagnolati
(Università degli Studi di Foggia / Universidade de Sevilla)

Cristina Rosa
(Università della Tuscia — Viterbo)

Gaspare Trapani
(Universidade de Lisboa / Universidade Católica Portuguesa)

Livia Apa
(Università degli Studi di Napoli – L'Orientale)

Maria Lúcia dal Farra
(Universidade Federal de Sergipe / CNPq)

Moizeis Sobreira
(Universidade Estadual de Campinas)

Patrícia Alexandra Gonçalves
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Vanessa Castagna
(Università di Ca' Foscari Venezia)

Índice

Debora Ricci, Fabio Mario da Silva	
Introdução	13
Debora Ricci, Fabio Mario da Silva	
Introduzione	15
I Contribuição Especial	17
Rita Marnoto	
O feminino no diálogo luso-italiano	19
II Portugal	43
Aldinida Medeiros	
A garça e a monja: protagonistas femininas de Agustina Bessa-Luís	45
Anabela Galhardo Couto	
Percursos da poesia feminina no barroco português	55
Elisangela da Rocha Steinmetz	
Desejo e transgressão no corpo poético de Judith Teixeira	69
Elisabetta Maino	
Eleonora de Fonseca Pimentel: la portoghese di Napoli	81
Elen Biguelini	
“A pesar de sua imperfeição”: tradutoras conhecidas e anônimas de Portugal na primeira metade do século XIX	93
Evelyn Blaut Fernandes	
Pequenas notas sobre a morte de Melissa. Estudo variável da obra de Maria Gabriela Llansol	107

Magdalena Bąk	
A Pole in Portugal. Maria Danilewicz-Zielińska's fado on literature	117
Maria da Graça Gomes de Pina	
Proibido! Natália Correia, antologista do erotismo	127
Maria do Carmo Cardoso Mendes	
Agustina Bessa-Luís: a superação do eurocentrismo	139
Marisa Mourinha	
Florbela entre poetas — leituras de Florbela Espanca	151
Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento	
Escrever-se: vestígios de si na escrita íntima florbeliana	161
Moizeis Sobreira	
A escrita de romance e a autoria feminina na biblioteca da princesa D. Maria Francisca Benedita (1746-1829)	175
Rui Gonçalo Maia Rego	
Joaquim de Flora e o pensamento de Natália Correia: A Era feminina do Espírito Santo	183
Sara Vidal Maia, Maria Manuel Baptista e Moisés de Lemos Martins	
O regime das imagens femininas no jornal <i>O Ilhavense</i> na década de 1950	191
Suely Leite	
Relações de gênero em <i>A Gata e a Fábula</i>, de Fernanda Botelho	205
Vânia Duarte	
Natália Correia e o feminino reencontrado	217
III Itália	227
Angela Articoni	
Itinerari di iniziazione al genere nella narrativa contemporanea per l'infanzia: Bianca Pitzorno	229
Antonella Cagnolati	
Ler a história com a categoria do género: O diário de Grazia Mancini	243

Barbara Kornacka

**“Giovani scrittrici” italiane classe '70: Isabella Santacroce e
Simona Vinci: temi, voci, poetiche** 255

Juliana Cristina Bonilha e Isabel Lousada

**Antes de mais, uma história: a presença italiana feminina no
Almanaque de Lembranças (1851-1932)** 269

Paola Nigro

**Viaggio e scrittura femminile nel Settecento italiano: la mar-
chessa Sparapani Gentili Boccapadule, Isabella Teotochi Albrizzi
e Marianna Candidi Dionigi** 289

Debora Ricci

Qual género de língua? Ensinar o italiano numa ótica de género 305

Elisa Marani

**Il resto di niente (... forse no): dal romanzo al film, all' Italia
contemporanea** 319

Gaspard Trapani

Silvio Berlusconi: Cavaliere ou sultão? 329

Irene Biemmi

**Guys and Dolls Grow Up ... With Television. The Effect of
Mass Media on Gender Roles** 345

Silvia Nanni

**'Pedagogy of dissent' in the feminine: Angela Zucconi and
the 'Progetto pilota per l'Abruzzo'** 357

Silvio Cosco

**A literatura sobre o “brigantaggio” femenino: o caso único de
Maria Rosa Cutrufelli** 367

Teresa Grimaldi Capitello

I soggetti eccentrici di Teresa de Lauretis 377

Trinidad Fernández González

Donne e letteratura nel Rinascimento italiano 389

IV Brasil e África 403

Fernando de Moraes Gebra

**Reunião de Família ou Alice através do espelho: através do
espelho: gênero e alteridade na obra de Lya Luft** 405

Katia Fraitag e Elisabeth Batista	
Escrita feminina e liberdade: uma análise da condição da mulher em <i>Reunião de Família</i>, de Lya Luft	425
Lilian dos Santos Ribeiro	
A Escrita Política de Rachel de Queiroz e de Eneida de Moraes	439
Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne	
Pelos fios das ancestrais. A ressignificação textual de atuais escritoras tecelãs: Marina Colasanti, Hilda Hilst, Stella Leonardos e Adélia Prado	453
Renata Ruziska Pires	
Muito além de 50 tons de cinza: o fetiche na literatura feminina do início do século XXI	475
Rosa Cristina	
Letteratura di genere: Nísia Floresta e il suo <i>Opúscolo Humanitário</i>	487
Silvania Núbia Chagas	
Tradição versus Modernidade: a condição feminina em Paulina Chiziane	499
V Estudos Comparados	513
Antonia Ruspolini	
<i>Attraverso lo specchio: Il looking glass</i> woolfiano come strumento d'analisi per la letteratura portoghese di donna. I casi di "A costa dos murmúrios" di Lídia Jorge e "Percursos" di Wanda Ramos	515
Clelia Bettini	
O silêncio do <i>Logos</i>. Maria Velho da Costa e Adriana Cavareiro: um diálogo imaginado	527
Cristiane Ivo Leite da Silva e Elisabeth Battista	
Solidão e condição feminina – a construção da personagem, em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho	539
Idalina Meurer e Elisabeth Battista	
Ana Paula Tavares e Marilza Ribeiro – emancipação e escrita de autoria feminina	553

Isadora Santos Fonseca e Rita do P. S. Barbosa de Oliveira	
Convergências na poesia do século XX: Astrid Cabral, Cecília	
Meireles e Sophia Andresen	567
Telma Maciel da Silva	
<i>Autós ópsis: representações do corpo feminino em Filipa Melo</i>	
e Angélica Freitas	579

INTRODUÇÃO

Há alguns anos, surgiu um projeto que, sediado no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tinha o objetivo de promover uma reflexão em torno da produção literária de autoras lusófonas e italianas, tendo como modelos as figuras e as obras de Florbela Espanca e de Ada Negri. Nosso intuito é organizar uma edição bilingue que contemple as obras destas autoras - projeto esse que já se encontra em curso. Entretanto, tal relação entre as mulheres e o feminino no âmbito da língua portuguesa e da língua italiana nos despertou para o interesse de promover vários encontros, jornadas e debates, que se desdobrou, por sua vez, na colaboração de vários investigadores para compor este livro que agora vem a lume. O livro está dividido em cinco partes (Contribuição Especial, Portugal, Itália, Brasil e África e, por fim, Estudos Comparados, demonstrando as suas interlocuções), contendo cerca de 42 artigos no total, elaborados por investigadores de vários países e nacionalidades. Recordemos que repensar e analisar a produção literária das mulheres é, ainda hoje em dia, pelo menos no contexto lusófono e italiano, questionar o cânone, denunciar a opressão exercida sobre as mulheres e sobre a sua produção escrita e até as próprias imposições de uma linguagem misógina. É exatamente essa uma das motivações e um dos pontos de discussão que nos levou a elaborar esta obra.

Por fim, ressaltamos que o texto de abertura é assinado pela galegoada investigadora e Professora Doutora Rita Marnoto, da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, que nos apresenta um artigo intitulado "O feminino no diálogo luso-italiano". Assinala a estudiosa que as relações entre Portugal e Itália são um território

de fronteira com confins vastíssimos e em grande parte inexplorados, não havendo dúvida de que a investigação acerca do papel que as mulheres nele desempenham assume uma função capital para a (re)configuração do seu estudo. Marnoto parte da reflexão que nas últimas décadas tem vindo a ser realizada sobre a interpretação de práticas e conceptualizações sob o ponto de vista do feminino, seguida pela crítica feminista, buscando mapear uma releitura das relações entre Portugal e Itália.

Através destes textos, os editores deste volume acreditam oferecer aos leitores uma estimulante monografia na área dos estudos de gênero e do comparativismo.

Debora Ricci
(Universidade de Lisboa)

Fabio Mario da Silva
(Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
CLEPUL – Universidade de Lisboa)

INTRODUZIONE

Qualche anno fa è nato un progetto sostenuto dal centro di ricerca della Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, con l'obiettivo di promuovere una riflessione sulle scrittrici italiane e dei Paesi di lingua portoghese partendo dalle opere delle poete Florbela Espanca e Ada Negri. L'intenzione, in procinto di diventare una realtà, era quella di pubblicare un'edizione bilingue con alcuni testi delle due autrici. Questa relazione tra le donne e il femminile e la conseguente riflessione su tali tematiche di genere, ha scaturito l'interesse, così come l'esigenza, di organizzare incontri, congressi e dibattiti che hanno permesso, grazie ai ricercatori e alle ricercatrici che vi hanno partecipato, l'uscita di questo volume.

Il libro è diviso in 5 capitoli (Contributi Speciali, Portogallo, Italia, Brasile e Africa e, infine, Studi Comparati che dimostrano le varie intersezioni) e presenta un totale di 42 articoli scritti da ricercatori e ricercatrici di vari Paesi e nazionalità.

Ripensare ed analizzare la produzione scritta delle donne significa, a tutt'oggi, mettere in discussione il canone, denunciare l'oppressione e la discriminazione che il genere femminile – ed i suoi scritti – ancora subisce. Significa comprendere la natura di questa oppressione anche attraverso la riflessione sulla lingua ed il linguaggio, spesso misogini, che si utilizzano nel quotidiano. È esattamente questa una delle ragioni nonché uno dei punti di discussione che ci ha condotto all'elaborazione del libro.

Infine, vorremmo mettere in risalto l'articolo di apertura "O feminino no diálogo luso-italiano" (Il femminile nel dialogo luso-italiano) della Chiarissima Professoressa Rita Marnoto, Direttrice del Dipartimento di Studi Italiani della Facoltà di Lettere dell'Università e del Collegio delle Arti di Coimbra. Il testo ci induce alla riflessione sulle relazioni tra Portogallo

e Italia che costituiscono un territorio di frontiera dai vastissimi confini, in gran parte inesplorati, con la convinzione che la ricerca sui ruoli che le donne in esso assumono, abbiano una funzione fondamentale per la (ri)configurazione di tali studi. Marnoto parte dalla riflessione che negli ultimi tempi si è venuta a realizzare riguardo all'interpretazione delle pratiche e delle concettualizzazioni da un punto di vista femminile, riflessione seguita anche dal pensiero femminista, cercando in questo modo di elaborare una rilettura dei rapporti tra Italia e Portogallo.

Attraverso gli articoli che compongono questo libro, i curatori si augurano di offrire al lettore una stimolante monografia nell'area degli Studi di Genere, Culturali e Comparati.

Debora Ricci
(Universidade de Lisboa)

Fabio Mario da Silva
(Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
CLEPUL – Universidade de Lisboa)

Parte I

Contribuição Especial

O FEMININO NO DIÁLOGO LUSO-ITALIANO

RITA MARNOTO

Faculdade de Letras e Colégio das Artes
da Universidade de Coimbra

A releitura das relações entre Portugal e Itália à luz das perspectivas feministas e dos estudos de género configura-se, na actualidade, como um imperativo metodológico que responde a requisitos basilares de ordem científica e cívica. Por um lado, não há capítulo da narrativa desse espaço de relacionamento que possa ser verdadeiramente escrito à sua margem, e nas últimas décadas, ao nível teórico, o campo dos estudos de género foi intensamente explorado, em particular pela crítica anglófona, existindo actualmente excelentes instrumentos de conceptualização metodológica¹. A comunicação em rede não só facilita o acesso à crítica especializada, mas permite uma troca de ideias e experiências, em vários planos, que põe à disposição da/o estudiosa/o um manancial de materiais. Por outro lado, saliente-se que o investimento neste domínio de estudos responde a requisitos da mais lúdima ordem cívica. Hegemonizada por centrismos

¹ Valha por todas a remissão para Ellen Rooney (ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge, Cambridge Companions to Literature, 2008. Para uma perspectiva acerca do desenvolvimento dos estudos de género em Itália e da sua especificidade, em confronto com outras culturas, ver Paola Di Cori, "Sotto mentite spoglie. Gender Studies in Italia", *Cahiers d'Études Italiennes*, 16, 2013, pp. 15-37, bem como os conteúdos deste número temático da revista, intitulado "On ne naît pas... on le devient". *I gender studies e il caso italiano, dagli anni Settanta a oggi*, Lisa El Ghaoui e Filippo Fonio (eds.).

polarizados pelo masculino, aos quais se associam outros de incidência política, geográfica ou económica, a mulher tem vindo a ser relegada, ao longo dos séculos, para a esfera do subalterno e do dominado, cabendo aos estudos de género um papel fulcral na desmistificação e na desmontagem de ultrajes aos mais elementares direitos e deveres da *polis*.

A aplicação desta metodologia de estudo às relações entre Portugal e Itália oferece, porém, potencialidades críticas particularmente vivas. Os grandes avanços, verificados no domínio conceptual, que acabaram de ser referidos, têm-se vindo a processar à luz de um intenso diálogo com a literatura comparada e com os estudos culturais ou, de um modo mais lato, com tendências do pós-estruturalismo que de uma forma ou de outra incidem sobre a diversidade, combatendo qualquer tipo de reducionismo. Por conseguinte, no plano metodológico, está em causa um campo de estudos sustentado por uma leitura cruzada e vinculado a domínios disciplinares muito vastos. Mas quando essa perspectiva de abordagem passa a incidir sobre as relações entre Portugal e Itália, o seu espectro dilata-se ainda mais, em virtude da densidade do campo de estudo em causa. As relações entre Portugal e Itália são ancestrais, próximas e contínuas ao longo do tempo. Oferecem-se, pois, como domínio de pesquisa privilegiado, pelo manancial de assuntos e matérias cujo tratamento propiciam. Por conseguinte, a associação de uma metodologia aberta e dinâmica a um campo de estudos muito rico erige-se em catalisador da fecundidade do horizonte que assim se abre.

Como acontece com qualquer campo de estudos em fase de afirmação, os desafios não faltam. As valências inclusivas que comporta requerem desde logo a revisão de muitas tradições e pontos de vista instalados, e a configuração da planimetria do vastíssimo terreno a explorar exige um substancial investimento de base. Da mesma feita, o panorama crítico que assim fica delineado é sem dúvida altamente exigente para a/o estudiosa/o, no que diz respeito à mestria de conhecimentos bastante diversificados num nível que não se pode limitar à superfície. A isto acresce o lugar para o qual a Universidade portuguesa da actualidade tem vindo a relegar, nos últimos anos, os estudos italianos e luso-italianos. Contudo, o valor dos materiais a estudar e a determinação e a preparação das novas gerações, traduzidas pela organização desta *I Jornada de Estudos de Género*, em âmbito luso-italiano, são grandes motivos de congratulação.

A incidência deste conjunto de questões sobre o diálogo luso-italiano comporta uma matriz fundacional que anda ligada, *ab initio*, a circunstâncias histórias potenciadas por valências de género. Portugal, como nação, desenvolve-se a partir de um enlace matrimonial com a casa de Sabóia, do qual nasce a primeira dinastia de monarcas portugueses. A história denominou-a como borgonhesa, pois o seu fundador, Afonso Henriques, era filho de Henrique da Borgonha, assim eludindo a linha materna, que é de Sabóia.

As razões deste casamento, que se teria realizado em 1145, foram expostas em páginas e páginas de historiografia portuguesa e italiana. Prendem-se com uma estratégia política europeia. A primeira rainha de Portugal era filha de Matilde de Albon e de Amedeo III, conde de Sabóia, de Aosta e Moriana e marquês de Susa, que foi o primeiro senhor a intitular-se *marchese d'Italia*². Faleceu heroicamente, quando regressava da II cruzada com o sobrinho, Luís VII de França, ao comando de uma armada organizada pelo papa Eugénio IV. A filha de Matilde e Amedeo pertencia a uma família plenamente inserida nas altas esferas do xadrez político centro-europeu. Era prima de Luís VII de França, mas também prima do Imperador de Leão, sobrinha-neta da imperatriz Berta casada com Henrique IV, aparentada com Guido de Borgonha, o arcebispo de Vienne que depois subiu ao sólio como papa Calisto II, com Rogério II da Sicília e com os Berenguer de Barcelona e de Leão. Para um monarca em busca de reconhecimento, como o era Afonso Henriques, esse matrimónio foi um importante passo no sentido de uma afirmação no círculo das grandes casas europeias. Desprende-se desta malha uma proximidade com Bernardo de Claraval que enquadra a doação do couto de Alcobaça à ordem de Cister e a concomitante estabilização do domínio territorial a

² Informação detalhada em Francesco Cognasso, "Amedeo III, conte di Savoia", in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 2, 1960, pp. 737-739. Sobre os casamentos entre a casa de Sabóia e as várias casas reinantes da monarquia portuguesa, aos quais se fará de seguida referência, ver Maria Antónia Lopes, Blythe Alice Raviola (eds.), *Portogallo e Piemonte. Nove secoli (XII-XX) di relazioni dinastiche e politiche*, trad. Gianluca Miraglia, Blythe Alice Raviola, Roma, Carocci, 2014 [*Portugal e o Piemonte. A casa real portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII-XX)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012].

Sul, e também com as altas esferas de Cluny, ordem à qual é confirmada a doação, a Norte, do mosteiro de Vimieiro em Guimarães.

O número de páginas que tem vindo a ser dedicado à exploração desta estratégia contrasta, porém, com o silêncio sob o qual a figura da primeira rainha de Portugal se esfuma. É certo que há circunstâncias históricas que o podem explicar. Mas a esposa de Afonso Henriques continua a ser, ainda hoje, uma mulher à espera de um nome. Chamar-se-ia Mafalda ou Matilde? As referências que os arquivos coevos lhe fazem são fugazes. Como chegou a Portugal? Há vagas notícias de que apoiou a construção de pontes e albergarias nas rotas de peregrinação. Sabe-se também que deu à luz seis filhos, três raparigas e três rapazes, em partos muito difíceis. A este propósito, os testemunhos são menos fugidios, numa atitude que hoje diríamos essencialista³. Invocava Santa Marinha nas horas de aflição e a fundação do Mosteiro de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, dever-se-á à promessa que fez num desses momentos. A Santa ao qual é consagrado é padroeira das grávidas e, como se de um reflexo de espelhos se tratasse, também o seu verdadeiro nome suscita muitas dúvidas. A função obscurece a denominação. Mafalda, Matilde ou outro nome que fosse deu à luz seis filhos, três dos quais rapazes.

A este casamento régio na casa de Sabóia, outros se seguirão ao longo do tempo. A segunda rainha desta mesma família leva-nos até à quarta dinastia portuguesa, a de Bragança, a qual estreita as relações com essa mesma casa, por via matrimonial, em duas ocasiões. Maria Francesca Elisabetta, filha de Carlo Amedeo de Sabóia, duque de Nemours, de Aumale e de Genevois, e de Elisabetta Bourbon-Vendôme, desposou em 1666 Afonso VI de Bragança, filho de D. João IV e de D. Luísa de Gusmão. Portugal sacudira há pouco tempo o domínio espanhol dos Habsburgo e a opção enquadrava-se num quadro filo-francês, porquanto o duque de Sabóia dependia de Luís XIV, rei de França, que apoiou o matrimónio. Mas o casamento tinha grandes vantagens para os cofres portugueses, porque a diferença do coturno entre os noivos foi compensada por um dote farto.

³ Perspectiva explanada, por exemplo, em Romana Luperini, *Di mamma ce n'è più d'una*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Estão sobejamente documentadas e descritas as longas negociações que o precederam, os festejos que o celebraram e as intrigas que o envolveram. Maria Francesca Elisabetta acompanha bem esse quadro, que capta logo que entra no Paço da Ribeira. Assume um papel decisivo no duro jogo político em que intervém com as suas armas de mulher, compreendendo bem o problema que, em caso de dissolução do seu casamento, a restituição do dote colocaria ao reino português. Por um lado, fala da descendência que espera gerar, por outro lado, argumenta que o seu casamento não foi consumado e faz frente à facção do conde de Castelo Melhor que domina o seu marido, Afonso VI. Acabou por vencer o partido da rainha, protagonista de uma estratégia de poder ousada. Maria Francesca Elisabetta consegue obter a anulação do casamento, para de seguida desposar o irmão mais novo do rei, o futuro D. Pedro II.

A outra rainha de Sabóia foi Maria Pia, a filha pela qual Vittorio Emanuele II nutria um enlevo muito particular. Desposou D. Luís I de Bragança. Em tempos conturbados, as razões estratégicas foram em parte negativas: evitar o absolutismo dos Saxe-Coburgo e dos Hohenzollern, bem como as posições anti-imperiais dos Orléans, apesar de os Sabóia serem aparentados, em grau mais ou menos próximo, com todas essas famílias; e driblar a questão colonial, já que, não tendo os Sabóia territórios ultramarinos, não acrescentariam problemas aos que Portugal já enfrentava, abrindo-se à casa reinante italiana a perspectiva de conquistar novos canais de circulação comercial oceânica. Mas o pano de fundo ideológico deste enlace salta aos olhos. Portugal, estado antigo da Europa, e Itália, jovem estado, contavam-se de entre os países que se regiam por constituições mais avançadas. Aliás, Portugal fora o segundo país a reconhecer o reino de Vittorio Emanuele e acolhera o *Risorgimento* de forma entusiástica⁴.

⁴ Informação actualizada sobre as relações entre os dois países no período do *Risorgimento* no dossiê dedicado à “Unificação da Itália 1861-2011” pela revista *Estudos Italianos em Portugal* em 2011 (n.s., 6, ed. Rita Marnoto). Já em 1849 Carlo Alberto de Sabóia, rei da Sardenha, se refugiara no Porto depois do desastre de Novara (ver Rita Marnoto, “Être à l’extrémité de l’Europe. Il Risorgimento visto dal Portogallo”, in Matilde Dillon, Giulio Ferroni (eds.), *Il Risorgimento visto dagli altri*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, pp. 43-59).

A imagem de Maria Pia traçada pela historiografia é a de uma jovem ativa e caprichosa que leva um tipo de vida muito dispendioso, mas que toma posição em momentos fulcrais, como a revolta do marechal conde de Saldanha ou as relações dos Hohenzollern com Espanha. Entretanto, a popularidade que lhe era assegurada pelos dotes de desempenho público que detinha vai revertendo a favor da casa reinante. A sua determinação e as suas intervenções certeiras não faziam dela um alvo fácil, mesmo num momento em que a monarquia portuguesa acusava sinais de desgaste⁵.

Se o conceito de pátria implica elos gregários que se sedimentam no masculino, tendo por base o pai⁶, o termo expõe aquela discriminação, infiltrada na linguagem, que foi analisada por Hélène Cixous. Mas não se esqueça que uma fundação da nação portuguesa, feita no feminino da mátria, procede da primeira estirpe a intitular-se italiana, com Amedeo III, *marchese d'Italia*, numa simbiose profícua. Foi assim que Portugal nasceu como estado, também por via feminina.

O enraizamento dessas duas casas reinantes, a de Borgonha e a de Bragança, mostra bem o papel histórico do feminino, ao nível das grandes esferas do poder, no diálogo luso-italiano. A primeira rainha de Portugal ficou remetida para uma zona obscura dos arquivos, da qual será difícil redimi-la, mas que por isso mesmo se presta a uma desmontagem analítica. Por sua vez, Maria Francesca Elisabetta e Maria Pia souberam criar espaços de intervenção, mesmo numa esfera em que era dado por descontado que a função primordial da rainha era a procriação. Oferecem, pois, um campo de indagação vastíssimo a explorar pelos estudos de gé-

⁵ Ramalho Ortigão não a poupa, atacando-a pelo seu enlevo maternal: “Em um esórdio sentimental que precede a exposição dos estudos de Vossa Alteza publicada no *Comércio de Portugal*, lêem-se as seguintes linhas: ‘Sua Majestade a Rainha quis especialmente tomar a seu cuidado, seguir dia a dia com grande discernimento, e extremo cuidado, a educação dos filhos’. Deplorável, sereníssimo senhor, profundamente deplorável semelhante intervenção!” (*As farpas*, Lisboa, Livraria Clássica, s.d., vol. 2, p. 49-50, apud Maria Luisa Cusati, “Maria Pia di Savoia Regina di Portogallo. Un cinque ottobre importante”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 6, 2011, p. 19).

⁶ Note-se que, para um intelectual italiano do século XIX, o conceito de pátria identifica-se com o mito da Roma antiga republicana, como explica Maurizio Viroli, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*, Roma, Bari, Laterza, ² 2001, p. 158.

nero, o que também é válido para as duas figuras reais que de seguida iremos referir.

De Portugal, passemos à primeira colónia que se autonomizou, o Brasil, onde o impacto fundador deste modelo de relacionamento luso-italiano se irá perpetuar. De facto, a primeira imperatriz do Brasil foi Teresa Maria Cristina de Bourbon, filha de Francisco I de Bourbon, rei das Duas Sicílias, e de María Isabel, filha de Carlos IV de Bourbon, rei de Espanha. Não foi fácil encontrar uma jovem das famílias reais europeias disposta a rumar ao Brasil, mas Teresa Maria Cristina dispôs-se a isso⁷. Neste matrimónio reside um grande fulcro da italianização oitocentista do Brasil, com a abertura à emigração, predominantemente oriunda do reino meridional dos Bourbon.

Além disso, Portugal teve uma vice-rainha italiana designada em 1635 por Filipe IV de Espanha, III de Portugal: Margheritta de Sabóia, viúva de Francesco Gonzaga. Nem a actual tendência para a idealização das figuras régias a redime daquela mesma “aura nera” em que Dante, no *Inferno*, envolve Semiramis e Dido, mulheres de poder (5, 51ss.). Era filha de Carlo Emanuele I de Sabóia e da infanta Catalina Micaela de Habsburgo, por sua vez segunda filha de Filipe II de Espanha, I de Portugal, e neta de Caterina de’ Medici. As suas bisavós Beatriz e Isabel eram filhas de D. Manuel. Órfã de mãe e entregue a si própria, desde muito jovem lutava por uma intervenção no poder político, sofrendo marginalizações sumárias, mesmo num século que aceitava mais facilmente que o anterior o exercício do poder por mulheres. Foi ela própria a conquistar a sua nomeação, apoiada por sectores da corte de Madrid que pretendiam distrair o rei dos assuntos de Estado. Prestou-se à execução de medidas impopulares, há algum tempo preparadas, mas cuja aplicação tinha vindo a ser adiada, como o aumento dos impostos. A Restauração do 1.º de Dezembro de 1640 pôs fim ao seu poderio. Encontrava-se no Paço quando os conjurados por ele irromperam e defenestraram Miguel de Vasconcelos, revoltados contra oito décadas de governação espanhola, e não deixou por mãos alheias uma tentativa (talvez a única) de os apaziguar. Soube-lhes

⁷ Num quadro descrito por Pedro Calmon em páginas memoráveis: Pedro Calmon, *O Rei filósofo. Vida de Pedro II*, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, 1938.

dizer que apoiava o seu gesto e que D. Filipe perdoaria tudo, e foi por eles respeitada.

Um movimento complementar deste há a explorar, o matrimónio de infantas portuguesas em Itália, representado por um único enlace, o da princesa Beatriz, filha de D. Manuel e de D. Maria, por sua vez filha dos Reis Católicos. D. Manuel era um dos reis mais ricos da Europa do tempo. As suas filhas eram peças importantes da estratégia europeia e o casamento foi objecto de apuradas negociações. Depois do matrimónio da princesa Isabel com Carlos V de Habsburgo, num momento em que D. Manuel antevia o fim dos seus dias, o contrato matrimonial de Beatriz com Carlo II de Sabóia é assinado sem delongas em 1521. Festejos exuberantes, partida de uma frota luxuosa e bem armada, dote riquíssimo, para um casamento considerado abaixo do nível da infanta. Com efeito, o financiamento dos cofres de Carlo II permitiu-lhe responder com maior segurança à ameaça francesa nas frentes italiana e helvética. Beatriz interveio nas relações com o imperador em várias ocasiões, devendo-se-lhe a integração de Asti e de Ceva no Piemonte, uma prenda por ela própria recebida de Carlos V. Teve nove filhos, dois dos quais se chamaram Emanuele, em honra do avô português. Apenas um desses dois descendentes sobreviveu, Emanuele Filiberto, mas o antropónimo de Manuel/Emanuele passou a fazer parte da tradição antroponímica dos Sabóia e ainda hoje se mantém. Simetricamente, no século XIX, com Maria Pia o nome Carlo/Carlos entra na casa real portuguesa. A estirpe perpetua-se através de nomes masculinos, mas é graças à mediação feminina, Beatriz que casa em Itália e Maria Pia que casa em Portugal, que esses antropónimos emergem na linguagem.

O facto de Portugal acolher, a par com rainhas de Sabóia, reis dessa mesma casa que perderam o trono, é motivo de reflexão. Esses monarcas foram Carlo Alberto, rei da Sardenha, que se exilou no Porto depois da derrota de Novara (1849), e Umberto II, que se retirou em Cascais quando os italianos escolheram, por referendo, o regime republicano. Podemos-nos perguntar se estas duas situações não contemplarão, de uma forma ou de outras, vertentes não centrais ou mesmo frágeis do jogo internacional. A casa de Sabóia nunca teve uma rainha portuguesa durante o período pós-unitário.

Há que estender este campo de investigação também às mulheres da nobreza que casaram em Itália, um âmbito vastíssimo no qual se sublinham dois nomes, Maria de Portugal e Leonor da Fonseca Pimentel. O seu impacto crítico é bastante diferenciado.

A primeira tinha sangue real, sendo filha do infante D. Duarte e como tal neta de D. João III, e de Isabel de Bragança. Casou com Alessandro Farnese em 1565, num enlace preparado por Filipe II de Habsburgo. Recebera uma educação esmerada e o seu desempenho, como figura que viveu na sombra de um marido que teve uma intervenção político-militar extraordinariamente intensa, foi discreto. Talvez essa seja uma das razões pela qual a crítica não lhe tem vindo a dispensar particular atenção, tratando-se de uma figura a aguardar estudo aprofundado.

A segunda ficou para a história como a “portuguesa de Nápoles”. E, no entanto, Leonor da Fonseca Pimentel nasceu em Roma no ano de 1752, tendo sido baptizada como Eleonora. Filha de Caterina Lopez de León e Clemente Henriques de Fonseca Pimentel, cresceu no seio de uma família portuguesa ligada à jurisprudência. As páginas históricas que um crítico do coturno de Benedetto Croce lhe dedicou, sublinhando o valor da sua intervenção político-intelectual, resgataram-na do esquecimento crítico em que durante muito tempo andou mergulhada⁸. Recebeu também honras cinematográficas, com destaque para a película *A portuguesa de Nápoles*, de 1931, em cinema mudo, com realização de Henrique Costa e interpretação de Maria do Céu Foz; e, mais recentemente, para *Il resto di niente*, de 2004, de Antonietta de Lillo, que tem Maria de Medeiros no papel principal⁹.

⁸ Benedetto Croce, “Una inedita protesta di Leonora De Fonseca Pimentel” [1947], id., *Varietà di storia letteraria e civile. Serie seconda*, Bari, Laterza, 1949, pp. 171-176; id., “Nuove notizie e documenti intorno a Eleonora De Fonseca Pimentel” [1918-1920], id., *Aneddoti di varia letteratura* [seconda edizione con aggiunte interamente rivedute dall'autore], Bari, Laterza, 1954, vol. 3, pp. 126-143; id., “Altre notizie per la biografia di Eleonora De Fonseca Pimentel” [1946], *ib.*, pp. 144-145; id., “Federico Múnter e la massoneria a Napoli nel 1785-86” [1937], *ib.*, pp. 168-180; id., *La rivoluzione napoletana del 1799, Biografie. Racconti. Ricerche*, Napoli, Bibliopolis, 1998, passim. Para informação actualizada com bibliografia retrospectiva e um confronto luso-italiano, ver Maria Luisa Cusati, “Due Eleonore: D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lancaster, D. Leonor de Fonseca Pimentel”, *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 3, 2008, pp. 133-149.

⁹ A partir do romance *Il resto di niente*, publicado por Enzo Striano em 1982, que em

Na verdade, Leonor da Fonseca Pimentel é emblema das prepotências sofridas por uma mulher no plano matrimonial e de uma combatividade tenaz no plano cívico. Fez um casamento infeliz, em Nápoles, com Pasquale Tria de Solis, que a submeteu a maus tratos. Desde jovem que Leonor se distinguiu pela sua vastíssima cultura e pelos seus interesses de ordem científica e literária, tendo abraçado os mais lídimos princípios do cosmopolitismo napolitano e do Iluminismo europeu. Correspondeu-se com Metastasio e Voltaire e celebrou Carvalho e Melo na peça *Trionfo della virtù* (1777). Depois da separação do marido, dedicou-se com abnegação a causas cívicas e políticas, desenvolvendo com brilhantismo temas científicos, económicos e de direito. Quando a dependência do Reino de Nápoles do papado estava a ser discutida, traduziu para italiano uma obra capital da doutrina autonómica, o *Nullum ius Romani pontificis maximi in Regno Neapolitano* (1707), de Nicolò Caravita: *Niun diritto compete al sommo Pontefice sul Regno di Napoli. Dissertazione storica-legale del consigliere Nicolò Caravita, tradotta dal latino ed illustrato con varie note* (1790), a que acrescenta uma introdução, nutrida pelas leituras de Pietro Giannone, e também notas explicativas. Além disso, deu a conhecer aos italianos um dos últimos escritos de António Pereira de Figueiredo, o arquitecto da política de relacionamento entre Estado e Igreja ao tempo de Carvalho e Melo, *Analyse da profissão de fé do Santo Padre Pio IV*, editado em tradução italiana logo um ano após a sua publicação em Portugal: *Analisi della professione di fede del santo padre Pio IV* (1792). Esteve desde o primeiro momento ao lado dos patriotas que em 1799 instauraram a Repubblica Napoletana e dirigiu o seu órgão periódico, *Il Monitore Napoletano*. Nas suas páginas, levou a cabo uma acção educativa das populações e combateu firmemente as prepotências dos feudatários e a investida francesa. O alto nível cultural e a autonomia crítica desta mulher tiveram o seu preço. O mesmo corpo que nunca conseguiu levar a bom termo uma gravidez, dadas as sevícias que lhe eram infligidas pelo marido, foi enforcado a 20 de Agosto, quando a revolta fracassou.

À medida que nos vamos afastando de domínios susceptíveis de serem mais facilmente circunscritos, como é o caso das famílias reais e da

Itália obteve um retumbante êxito e foi traduzido para português sob título *A portuguesa de Nápoles* (trad. Simonetta Neto, Lisboa, Quetzal, 2004).

alta aristocracia, as relações entre Portugal e Itália, em geral, e as suas implicações de género, em particular, vão incidindo sobre campos cuja amplitude, como é natural, se vai fazendo progressivamente mais lata e abrangente. É extremamente vasta a dimensão abarcada pelo domínio da religiosidade. Roma é o grande centro donde dimanam as directrizes, tipicamente declinadas no masculino, a partir das quais são estruturadas e tuteladas formas de devoção e de organização que se estendem transversalmente a toda a Europa. Andam intimamente ligadas à promoção do cultivo das letras e a acções de filantropia. Mas além disso, a Itália é berço de movimentos que encontram grande receptividade, muitas vezes a título espontâneo, na cultura portuguesa.

A Santa Cecília, Santa Clara, Santa Rita de Cascia ou Santa Catarina de Siena, é tributado um culto ancestral. Aliás, a ordem das Clarissas foi uma das primeiras regras femininas a instalar-se em Portugal, logo em 1258, na cidade de Lamego, e o ingresso de Isabel de Aragão no mosteiro de Santa Clara em Coimbra, depois do falecimento de D. Dinis em 1325, reafirma o seu prestígio.

Quando as ordens mendicantes de São Francisco e de São Domingos começam a penetrar em Portugal, obterão uma grande receptividade no feminino. As infantas Teresa, Sancha e Mafalda, filhas de D. Sancho I, que se encontram ligadas à ordem de Cister, sustêm, da mesma feita, a entrada dos mendicantes. A elas se deve o apoio à empresa de missão africana dos malogrados franciscanos que partem para Marrocos e que são sacrificados, os Cinco Mártires de Marrocos¹⁰.

A fundação de novos mosteiros ou a reorganização de outros já existentes envolvia geralmente a chegada de religiosas provindas de casas estrangeiras, pelo que muito importaria, na senda de alguns trabalhos já realizados, recortar a incidência luso-italiana dessa circulação, bem como o seu impacto sobre o trabalho intelectual feminino¹¹. É bem sabido como,

¹⁰ O seu exemplo tocou tão profundamente o jovem Fernando de Bulhões, ou seja, Santo António de Lisboa e de Pádua, que o levou a seguir a mesma rota marítima, acabando porém por aportar no Sul de Itália. A *Legenda prima* ou *Assidua*, escrita por um frade menor anónimo (*ab* Maio de 1232), que contém a vida de Santo António, tem várias edições, de entre as quais, Léon de Kerval (ed.), *Sancti Antonii de Padua. Vitae duae quarum altera hucusque inedita*, Paris, Fischbacher, 1904.

¹¹ Ver, mais recentemente, Isabel Morujão, *Por detrás da grade. Poesia conventual*

para as mulheres, a via primordial de acesso às letras foi, ao longo de séculos e séculos, a vida religiosa.

Noutros casos, a sintonia entre práticas e formas de sensibilidade religiosa de proveniência italiana processa-se de modo espontâneo. Sirva de exemplo o contributo de D. Mór Dias para a adopção de modelos de religiosidade especificamente femininos, numa acção que a teve por grande protagonista e que constitui um importante capítulo da história religiosa de Portugal¹². Em 1250 inicia, juntamente com outras mulheres, um movimento de autonomização em relação à casa de Santa Cruz de Coimbra, onde professara, e que estava ligada aos cónegos de Santo Agostinho. Transfere-se para a outra margem do Mondego, reivindicando o direito a uma vida religiosa que não se subordinasse ao modelo dos cónegos, e organiza uma comunidade. Os conflitos daí decorrentes arrastar-se-ão e só ficarão sanados com a intervenção de uma outra mulher, a rainha Isabel de Aragão. Daí decorre a autorização papal para a fundação do mosteiro de invocação a Santa Clara em Coimbra.

As instituições religiosas desempenharam também um importante papel na educação de meninas pertencentes a vários estratos sociais, embora a faceta mais facilmente apreensível desse processo seja a que diz respeito às famílias da aristocracia. A sua acção é capilar, quer em virtude das muitas instâncias envolvidas, quer pela dimensão do quadro mental instituído, que vai sendo afinado e reproduzido de geração em geração. De uma forma ou de outra, o padrão das virtudes femininas tende a espelhar os dotes da Virgem Maria na castidade, no silêncio e na obediência. O culto mariano encontra-se profundamente enraizado em Portugal, a ponto de, entre as primeiras manifestações do petrarquismo português, se distinguirem as canções que Francisco de Sá de Miranda dedica à Virgem e a Nossa Senhora da Anunciação¹³. O re-uso do modelo de Petrarca,

feminina (sécs. XVI-XVIII), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013, com abundante informação. Sobre a escrita feminina em geral, ver Vanda Anastácio et alii (eds.), *Uma antologia improvável. A escrita das mulheres: séculos XVI a XVIII*, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

¹² Ver Helena Toipa, "Três momentos na existência do mosteiro de Santa-Clara-a-Velha", *Humanitas*, 61, 2009, pp. 225-239.

¹³ Ver Rita Marnoto, "A canção à Virgem na literatura portuguesa do século XVI", *Quaderns d'Italia*,

nestes termos, é extremamente precoce, em particular se o compararmos com outras literaturas europeias e mesmo a italiana. Antecede bastante a imitação da canção à Virgem feita por Torquato Tasso, quando o século XVI se aproxima já do fim.

Como é sabido, os tratados e os escritos programáticos sobre a educação da mulher foram quase exclusivamente concebidos, pelo menos até ao Iluminismo, por homens com base num essencialismo discriminatório. Este dado de facto admite, porém, alguns espaços de abertura ligados a certos filões do pensamento do Humanismo e do Renascimento italianos. Um dos primeiros tratados a escapar com maior evidência à misoginia dominante foi editado em Veneza pelo português Cristóvão da Costa (Christoval de Acosta), com dedicatória à rainha D. Catarina, viúva de D. João III: *Tratado en loor de las mugeres y de la castidad, onestidad, constancia, y iusticia: Con otras muchas particularidades, y varias historias* (1592)¹⁴.

Em ambiente laico, o primeiro grupo de mulheres letradas de que há notícia encontra-se vinculado aos modelos do Humanismo italiano. Insere-se nos círculos da corte e foi criado tendo em vista a educação de uma infanta a vários títulos excepcional, pelo seu saber e pela sua dedicação às letras, D. Maria (1527-1545), filha de D. Manuel I e de D. Leonor¹⁵. Foram suas mestras Luisa Sigea, a filha do humanista Diogo Sigeu vinda de Toledo, e Joana Vaz. Reuniu em torno dela um grupo de eruditas que partilhava os seus interesses, ao qual pertencia a “Menesia”, filha de João Rodrigues de Sá e Meneses, Paula Vicente, filha de Gil Vicente, e Públia Hortênsia de Castro. Na verdade, o desvelo ou a

¹⁴ Considerem-se também os tratados de Rui Gonçalves, *Dos privilegios e praerrogativas q ho genero feminino tem por direito com e ordenações do reyno mais que ho genero masculino* (1557); Duarte Nunes de Leão, *Descrição do reino de Portugal* (1785, 2.^a ed.); Félix José da Costa, *Ostentação pelo grande talento das damas contra seus emulos* (1741). Ver Maria de Lurdes Correia Fernandes, *Espelhos, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, FLUP, 1995.

¹⁵ A infanta e o seu círculo foram estudados por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *A infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, 2.^a ed., pref. Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994; e por Américo da Costa Ramalho, “A infanta D. Maria e o seu tempo” [1986], id., *Para a história do Humanismo em Portugal*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, pp. 87-103; id., “A propósito de Luísa Sigeia” [1971], id., *Estudos sobre o século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, pp. 185-197.

condescendência de D. João III para com estas mulheres letradas dissimulava, muito possivelmente, o objectivo de protelar o casamento de sua irmã. Seria desfavorável para os cofres do reino, porque D. Maria era uma das mais ricas princesas do seu tempo, o que colocava a questão do dote. Os testemunhos quinhentistas são unânimes nos louvores que tributam à sua craveira intelectual e aos seus conhecimentos sobre o mundo antigo. Quer isto dizer, por conseguinte, que as suas invulgares capacidades são postas ao serviço de uma estratégia que, em função dos objectivos visados, que são adiar o seu casamento, se dispõe a ignorar a mentalidade essencialista que considerava a mulher destinada ao casamento e à procriação. Mas ignorar não significa superar.

Luisa Sigea, cujas capacidades intelectuais são muito louvadas pelo italiano Gerolamo Britonio, que a conheceu nos anos em que estanciou em Lisboa, é autora de um diálogo em que contracenam duas mulheres, uma de Roma, outra de Siena. Intitula-se *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata* (1552) e coloca na boca de Belisaria várias observações, muito avançadas para o seu tempo, que desmascaram as faltas e os interesses que os homens poderosos encobrem com a afabilidade, pelo que não resta a uma mulher sensata se não afastar-se do bulício do mundo e fazer uma vida retirada. O diálogo passa-se em Itália e a sua ambientação estrangeira talvez sirva de camuflagem, justificando-a, à expressão de determinados conteúdos mais ousados, em função desse deslocamento no espaço. Alguns poemas que escreveu em castelhano já foram interpretados como afirmação de uma voz feminista melancólica e dorida que recusa ser objecto tipificado e descentrado do louvor masculino¹⁶.

Na verdade, o modelo lírico petrarquista, nos termos em que foi imitado por poetas de toda a Europa, institui um descentramento que faz da mulher centro declarado de experiências sentimentais cujo verdadeiro centro é o poeta. Contudo, não há dúvida que se deve a um poeta português, Luís de Camões, o pioneirismo na subversão desse registo nas trovas que dedicou à Bárbara escrava. O amante constantemente insatisfeito encontra a felicidade no amor que dedica a uma escrava de tez e cabelos pretos, através de uma atitude de reconhecimento do outro. Tanto assim

¹⁶ É o ponto de vista de Mar Martínez Góngora, "Poesía, melancolia y subjetividad femenina: la humanista Luisa Sigea", *Neophilologus*, 90, 2006, pp. 423-443.

é que, em pleno século XX, vários foram os ilustres críticos camonianos a mostrarem-se incrédulos perante esse desvio do padrão dominante, pela parte do poeta nacional português, o que os levou a embrenharem-se em esforços acrobáticos para a sua explicação à luz do paradigma masculino eurocêntrico¹⁷.

No *Cancioneiro de Fernandes Tomás* anda uma prosa satírica atribuída ao poeta petrarquista Fernão Rodrigues Lobo Soropita, falecido em 1605, onde fica contida aquela que será a primeira alusão, embora ainda coberta por um véu alegórico, à escrita feminina petrarquista. Intitula-se *Comentarios çaragosanos, sobre os desposorios da saudade, com o descontentamento*¹⁸. Saudade é uma menina gentil e melancólica, filha de um Cupido homiziado e da enteada do Alcaide da Tajada. Além de pintar, “As horas que não gastava nisto, ficavão lhe reservadas para a poessia, em que se veo a empolgar de maneira, que de conseptos de Petrarcha e Garcilasso e de outros beberões, se lhe fes hum charquo a porta, aonde andavão mais Rans que na ponte do soro”¹⁹. Este passo, ao pôr a ridículo o cultivo da arte da pintura e da poesia petrarquista por parte de uma mulher, oferece-nos um testemunho precioso de que essas práticas eram dotadas de expressão social. Igualmente significativo é o silêncio que os arquivos até hoje têm manifestado sobre o assunto.

Até ao Iluminismo, a escrita das mulheres está muito dependente de factores sociais que a subalternizam e, a ser admitida, tende ela própria a moldar-se a esses padrões, ou então é sujeita a formas de controle que instituem essa conformidade. Ilustram-no bem os escritos de duas mulheres que já referimos, uma que casa em Itália, Maria de Portugal, esposa de Alessandro Farnese, outra que casa em Portugal, Maria Francesca Elisabetta de Sabóia, esposa de Afonso VI e depois de Pedro II. Ambas registaram páginas onde se reflecte claramente a forma como ocupavam o seu tempo e o sistema de valores a que obedeciam. São imbuídas pela apologia de virtudes ancestralmente atribuídas ao feminino e visam o horizonte pragmático da sua transmissão e perpetuação geracional.

¹⁷ Como explanado por Rita Marnoto, “Laura Bárbara”, id., *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007, pp. 33-106.

¹⁸ *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, ed. facsimilada, preâmbulo Fernando de Almeida, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnografia, 1971, fls. 114-115.

¹⁹ *Ib.*, fl. 114v.

De Maria de Portugal, conhecem-se várias cartas e uma *Vita* em italiano²⁰. Esta obrinha reúne um conjunto de apontamentos, reflexões e normas, como se de um manual para orientação da conduta e para alcance da salvação interior se tratasse. Dirige-se a uma destinatária cuja identidade não é especificada, mas na verdade o texto apenas é conhecido através da reelaboração que dele fez o seu confessor, o jesuíta Sebastião de Morais. Trata-se de um exemplo palmar de apropriação da voz feminina por uma instância masculina autocrática. Teve um sucesso tal que dele saíram dezasseis edições em Itália e três em Espanha.

Por sua vez, Maria Francesca Elisabetta de Sabóia foi autora de um opúsculo pedagógico destinado à sua única filha, Isabel Luísa Josefa, e que nunca foi editado²¹. Divide-se em quatro partes, todas elas consagradas aos deveres perante Deus, perante si própria, perante a família e perante os subalternos. Não deixa de notar que a leitura é uma das formas de combater o ócio, aconselhando obras espirituais.

A austeridade que transborda da pena de Maria Francesca Elisabetta de Sabóia contrasta com as facetas mais vistosas da produção literária que inspirou. As Academias da época dedicaram efusivos poemas ao seu casamento com D. Afonso VI. Mas uma das peças mais deslumbrantes da poesia barroca portuguesa, o *Lampadário de cristal*, de Jerónimo Baía, tem por fulcro o espantoso lustre que Maria Giovanna Battista, sua irmã, lhe enviou de presente. Os 1279 versos do *Lampadário de cristal* condensam uma acumulação de recursos retóricos de uma prodigalidade dificilmente superável.

A primeira defesa, em termos programáticos e decisivos, da formação intelectual da mulher, surgirá por meados do século XVIII, e o ambiente onde germina é o do Iluminismo italiano. O tratado leva como marcas de impressão a cidade de Nápoles, no ano de 1746: *Verdadeiro método*

²⁰ Maria de Lurdes Correia Fernandes, "A Vida de Maria de Portugal, Princesa de Parma: do texto ao comentário", in *D. Maria de Portugal princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de quinhentos*, Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 155-182.

²¹ Informação por Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, "Maria Francesca Isabella di Savoia (1646-1685), regina del Portogallo", in Maria Antónia Lopes, Blythe Alice Raviola (eds.), *Portogallo e Piemonte [...]*, p. 142.

de estudar para ser útil à república e à Igreja proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal exposto em várias cartas pelo R. P. *** *Barbadinho da Congragação de Itália*²². O seu autor, Luís António Verney, é o Secretário da Legação em Roma que prolongará a sua estadia em Itália, numa espécie de auto-exílio, até ao último dos seus dias. A defesa desta e de outras posições infiltradas pelos ideais iluministas exigem-lhe uma certa prudência perante ameaças que o seu estatuto masculino não salvaguarda, pelo que não assume a autoria. A propósito da educação das mulheres, cita Fénelon, arcebispo de Cambrai, autor do *Traité de l'éducation des filles*, referindo-se também, de modo deliberadamente vago, a autores franceses e italianos. Na verdade, as suas ideias muito devem a Ludovico Muratori e a Francesco Algarotti, nomes que porém evita citar por precaução. Para defender a mulher, serve-se, pois, de uma estratégia indirecta, dado que o seu estatuto de género, por si só, não lhe garante essa alforria.

Verney foi membro da Arcadia Romana, fundada em 1690, uma instituição que recebeu grandes apoios, também pecuniários, de D. João V. Essa instituição correspondia ao ideal de uma república das letras alargada a todo o globo, nos termos em que Muratori a ideara. A sua fundação fora preparada por Cristina da Suécia e de entre os seus membros contavam-se várias mulheres. Apesar de muitos serem os nomes de portugueses que dela faziam parte, a começar pelo próprio D. João V, não há notícia de nenhuma mulher. A não ser que se faça valer a “portuguesinha de Nápoles”, ou seja, Eleonora De Fonseca Pimentel. Desde muito jovem que Leonor compunha e editava poesia. Como membro da Arcadia Romana, usou o pseudónimo de Altidora Esperetusa, tendo também feito parte da Accademia dei Filaleti como Epolnifenora Olcesamante, anagrama do seu nome civil.

Por sua vez, a Arcádia Lusitana foi fundada em Lisboa no ano de 1756, seguindo o modelo da Arcadia Romana, mas das duas listas dos seus membros que chegaram até nós, a de Aragão Morato e a de Teófilo

²² Sobre as circunstâncias da edição, encontra-se informação detalhada em António Alberto Banha de Andrade, *Vernei e a cultura do seu tempo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1966. Contudo, tanto o tratado de Verney como a posição acerca da educação das mulheres que nele defende carecem de um estudo actualizado.

Braga, não resulta uma só mulher²³. Os grandes passos que ao longo do século XVIII são dados, em Itália e noutros países da Europa, no sentido de admitir o acesso das mulheres às letras, são ainda titubeantes em Portugal. Apesar disso, de entre as mulheres que se começam a destacar como autoras de poesia, ainda num ambiente restrito que resiste a ultrapassar as portas de casa, distingue-se uma poeta de origem italiana, Francisca Possolo, filha de Nicolau Possolo, de raízes genovesas, e de Maria do Carmo Correia de Magalhães.

Os preconceitos eram muitos, e a sua reprodução acrítica ao longo dos tempos levou a muitas distorções de óptica. Considere-se, a esse propósito, o caso da cantora lírica italiana Zamperini. Apesar de, no século XVIII, o fulgor do Classicismo italiano estar a dar os seus últimos lampejos, a Itália mantém-se na vanguarda do mundo do palco. Companhias, actores e actrizes italianas estão presentes em toda a Europa, atraindo um vasto público. Uma das mais famosas protagonistas da cena italiana de Lisboa foi a Zamperini, a quem é atribuída uma grande beleza e um oportunismo de desastrosas consequências. É-lhe imputada a responsabilidade do encerramento da Instituição Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, criada por 40 comerciantes de Lisboa que se cotizaram para criar uma sociedade que fizesse do teatro uma fonte de formação e uma arma contra os maus costumes. Contudo, a cronologia da entrada da família Zamperini em Portugal, em Junho de 1772, tal como foi mais recentemente apurada, inviabiliza uma tal versão²⁴. O alarde público que o caso mereceu teve por consequência o reforço dos entraves que instâncias do poder colocavam ao trabalho de cantoras ou actrizes. O talento e a exuberância da Zamperini prestavam-se a uma operação de

²³ Francisco Manuel Trigoso d'Aragão Morato, "Memória sobre o estabelecimento da Arcádia de Lisboa e sobre a sua influência na restauração da nossa literatura", *História e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, t. 6, 1, 1819, p. 81; Teófilo Braga, *A Arcádia Lusitana. Garção, Quita, Figueiredo, Dinis*, Porto, Chardron, Sucessores Lello & Irmão, 1899, pp. 210-229.

²⁴ A reposição da cronologia exacta deve-se a Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 94-95. No *Novo dicionário crítico e etimológico da língua portuguesa*, de Francisco Solano Constancio, registam-se as formas "enzamparinado" e "enzamparinar-se" com o significado de "andar doído pela Zamperini, apaixonar-se por ella, applaudi-la com fervor" (Paris, Angelo Francisco Carneiro, 1836, p. 486, c. 2).

propaganda desse género. A generalizada difusão, ainda hoje, dessa versão difamatória, mostra a facilidade com que a demonização do feminino pode ser usada para camuflar situações que poderão ser de uma ordem bem diferente.

Com o fim da sociedade de antigo regime, a prospecção do diálogo luso-italiano no feminino ganha um novo espectro, passando a dispor de outros meios de pesquisa. Os arquivos e os registos de memórias de tempos mais recuados privilegiam, como é sabido, a informação relativa aos grupos sociais elevados, em detrimento dos restantes, ao que acresce a generalizada subalternização da documentação que diz respeito à mulher e à sua esfera de actuação. A perda dessa memória instaura um vazio dificilmente colmatável, cujos efeitos sobre o estudo das relações entre Portugal e Itália não podem deixar de ter consequências limitativas. Abrange aquelas esferas que mais de perto se ligam à intimidade, ao trabalho doméstico ou à educação, que são femininas e feministas. No reverso dessa atitude, fica inscrito o imperativo não só de valorizar o estudo da informação remanescente, como também de zelar pela preservação do presente, através do levantamento de situações e do incremento de grupos de discussão com incidência internacional.

Na verdade, a maior expressão documental que, no século XIX, começa a ganhar comportamentos e formas de actuação de mulheres ligadas a grupos sociais mais modestos deixa em aberto um manancial de dados a explorar, também no campo do diálogo luso-italiano. Às modalidades de envolvimento mais patentes, acrescentam-se sintonias que, por serem menos visíveis, não são menos ricas e significativas. Recorde-se a revolta da Maria da Fonte, a minhota que em 1846 organizou a sublevação de um grupo de trabalhadoras do campo contra o governo de Costa Cabral. Na sombra dessa revolta, encontravam-se destacadas figuras da vida política portuguesa, e o músico de Parma Angelo Frondoni também foi cooptado. Compôs um dos mais populares estandartes do movimento, *O hino da Maria da Fonte*. Foi imediatamente proibido e no tempo da resistência à ditadura de Salazar e de Marcelo Caetano era trauteado em surdina pelos opositores ao regime, como uma espécie de senha²⁵. Ainda hoje é

²⁵ Também José Afonso homenageou Maria da Fonte e essa revolta em *As sete mulheres do Minho*, do LP *Fura-fura*, editado em 1987.

hino ministerial.

Já no século XX, com o governo desses ditadores inicia-se um período de grande sintonia ideológica entre os dois países e os modelos de educação e formação da mulher consubstanciam uma faceta muito sintomática desse conluio. O regime fascista italiano concebeu e pôs em prática, nesse campo, um programa cujas orientações foram transferidas para Portugal. Infiltrou livros escolares, folhetos de propaganda e publicações destinadas à mulher, bem como o braço feminino da organização tentacular que era a Mocidade Portuguesa. A Mocidade Portuguesa Feminina foi criada em 1937, por decalque da sua congénere italiana²⁶. Além disso, através da colonização portuguesa, expandiu-se até aos territórios de outros continentes. Nesses domínios, apoiou-se, durante os últimos anos do governo de Mussolini, na actividade levada a cabo pelos Institutos Italianos de Cultura sediados nas colónias de África.

É certo que, entretanto, núcleos intelectuais mais abertos iam promovendo a tradução e a edição de escritoras italianas, em particular no campo da narrativa²⁷. O romance de Renata Viganò, *Agnese va a morire*, é editado em 1966 pela Portugália, com o título de *Inês vai morrer* na tradução de José Egipto de Oliveira Gonçalves. Do prémio Nobel da Literatura de 1926, Grazia Deledda, sai a recolha de contos *Os três irmãos*, numa edição feita em Lisboa mas sem mais referências²⁸. No plano do

²⁶ Informação em Irene Flunser Pimentel, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2007. Aliás, a intromissão da política fascista em matérias culturais e literárias por via indirecta foi, até à segunda guerra, incisiva em toda a linha. Manuel G. Simões mostrou como a intervenção de Guido Batteli, agente da política cultural fascista que trabalhava em Portugal, na edição de Florbela Espanca, redundou na omissão de passos com os quais Batteli não se identificava pessoal e ideologicamente ("Guido Batteli e a poesia portuguesa", *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 5, 2010, pp. 135-149).

²⁷ Aos dois contributos para um levantamento das traduções de autores/as portuguesas/as em Itália (José Raposo Costa, *Autori portoghesi tradotti ed editi in Italia, narrativa, poesia, saggistica (1898-1998)*, Roma, Ambasciata del Portogallo, 1999; Manuel G. Simões, *20 anos de literatura portuguesa em Itália. Traduções 1974-1994 | 20 anni di letteratura portoghese in Italia. Traduzioni 1974-1994*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994), não correspondem trabalhos semelhantes de italiano para português.

²⁸ Também em tradução portuguesa, sai no Rio de Janeiro o grande retrato do mundo sardo, *Caniços ao vento (Canne al vento, 1913)*, com introdução e ilustrações de Mário de Murtas (Delta, 1964), que tem sucessivas edições em 1971 e 1973.

ensaio, os movimentos de libertação da mulher que explodem em Itália na década de 1960 não têm voz em Portugal, aliás, à semelhança do que se passa com os de outros países. A sobrevivência de Oriana Fallaci ao obscurantismo da censura prévia parece ser um caso isolado²⁹.

Das pesquisas realizadas acerca da publicação a partir de 1974, em tradução portuguesa, de obras italianas sobre feminismo e estudos de género, não resultam dados significativos. Oriana Fallaci continua a ser regularmente editada e o seu nome ganha grande ressonância, em particular, graças ao sucesso de *Carta a um menino que nunca nasceu* (*Lettera a un bambino mai nato*, 1975)³⁰.

O grande público português continua a não ter acesso, na actualidade, aos escritos desse filão italiano em versão portuguesa. Paralelamente, das pesquisas que me foi dado efectuar, resulta que também não é genericamente contemplado pelas bibliografias temáticas trabalhadas na docência universitária. Um assunto tão premente como a situação das mulheres que migram para Itália, com a diversidade das situações implicadas e na sua ligação aos sistemas de apoio governamental e não governamental que vão sendo criados, é superficialmente conhecido em Portugal. Paralelamente, pouco ou nada se sabe acerca dos estudos que têm vindo a ser dedicados ao assunto³¹. Apesar de este estado de coisas dizer respeito

²⁹ A assinalar: *Penélope na guerra*, trad. Clara d'Oli, Lisboa, Palirex, 1969 (*Penelope alla guerra*, 1969, o seu primeiro romance que conta a viagem de uma jovem italiana a Nova Iorque); *Nada e assim seja*, trad. Elsa Ferreira, Lisboa, Edições Palirex, 1971 (*Niente e così sia*, 1969, sobre a experiência de Fallaci como repórter de guerra no Vietname). Colabora, além disso, com Araújo Lopes e Régis Debray em *A Bolívia e as lutas de guerrilhas na América Latina*, Lisboa, Mundo Novo, 1972.

³⁰ Editado em 1976 pela Arcádia e pelo Círculo de Leitores com tradução de Gaetan Martins de Oliveira. Dela foram igualmente editados: *Entrevista com a história*, trad. Virgílio Martinho, Lisboa, Círculo de Leitores, 1975 (*Intervista con la storia*, 1974); *Um homem: romance*, trad. J. Teixeira de Aguiar, Mem Martins, Europa-América, 1979, 1980, 1982, 1988 (*Un uomo*, 1979); *Inchallah*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, D. Quixote, Círculo de Leitores, 1992 (*Insciallah*, 1990); *A raiva e o orgulho*, trad. António Maia da Rocha, Miraflores, Difel, 2002, com duas edições no mesmo ano (*La rabbia e l'orgoglio*, 2001); *A força da razão*, trad. António Maria da Rocha, Algés, Difel, 2004, 2005 (*La forza della ragione*, 2004).

³¹ Assinalem-se, no seio de uma bibliografia muito vasta e em expansão: Franco Cambi et alii, *Donne migranti. Verso nuovi percorsi formativi*, Pisa, ETS, 2003; Charito Basa, Rosalud Jing de la Rosa, *Io, noi e loro. Realtà e illusioni delle collaboratrici familiari*

não só ao diálogo luso-italiano no feminino, como também a largas faixas do relacionamento entre os dois países, lança acutilantes questões acerca da solidariedade de uma Europa comunitária.

Da parte italiana, duas operações de uma certa consistência e relevo há a assinalar, ambas remontando a mais de duas décadas atrás e aparentemente sem continuidade. A primeira é a tradução, em 1977, das *Novas cartas portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa³². A edição original, de 1972³³, fora de imediato apreendida pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e os exemplares encontrados foram destruídos, ao que se seguiu a instauração de um processo às autoras. A segunda é a antologia de poesia de mulheres portuguesas de Adelina Aletti, *Gli abbracci feriti. Poetesse portoghesi di oggi*³⁴. Nela se encontram representadas Sophia de Mello Breyner Andresen, Natália Correia, Salette Tavares, Maria Alberta Menéres, Maria da Saudade Cortesão, Ana Hatherly, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, Maria Amélia Neto, Fiana Hasse Pais Brandão, Yvette Kace Centeno, Tereza Balté, Maria Velho da Costa, Isabel Ary dos Santos e Olga Gonçalves.

Não é, de modo algum, objectivo desta intervenção acerca do diálogo luso-italiano no feminino ter qualquer ambição de exaustividade. O itinerário que foi possível percorrer, apesar da sua devida brevidade, mostra

filippine, s.l., Filipino Women's Council, 2004; Francesca Lagomarsino, *Esodi ed approdi di genere. Famiglie transnazionali e nuove migrazioni dall'Ecuador*, Milano, Franco Angeli, 2006; Maria I. Maciotti et alii (eds.), *Migrazioni al femminile. Identità culturale e prospettiva di genere*, Macerata, EUM, 2006; Marta Simoni, Gianfranco Zucca (eds.), *Famiglie migranti. Primo rapporto nazionale sui processi d'integrazione sociale delle famiglie immigrate in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2007; Raimondo Catanzaro, Asher Colombo (eds.), *Badanti & Co. Il lavoro domestico straniero in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2009; Francesca Alice Vianello, *Migrando sole. Legami transnazionali tra Ucraina e Italia*, Milano, Franco Angeli, 2009; *Gli effetti dell'immigrazione poco qualificata sull'offerta di lavoro femminile*, Roma, Banca d'Italia, 2010; Francesco Vietti et alii, *Il paese delle badanti*, Torino, SEI Frontieri, 2012; Mara Tognetti Bordogna, *Donne e percorsi migratori. Per una sociologia delle migrazioni*, Milano, Franco Angeli, 2013.

³² *Le nuove lettere portoghesi*, pref. Armanda Guiducci, trad. Marina Valente, Milano, Rizzoli, 1977.

³³ Lisboa, Estúdios Cor, 1972.

³⁴ Preparada e traduzida por Adelina Aletti, com intr. de Luciana Stegagno Picchio, Milano, Feltrinelli, 1980.

bem, contudo, a riqueza deste campo de estudo, de actuação e de intercâmbio. Muito há a investir num domínio com carências, mas com certeza promissor, quando dimensionado à luz de uma linha organizadora mais vasta que apoie o estudo das relações entre Portugal e Itália de forma sustentada.

Parte II

PORTUGAL

A GARÇA E A MONJA: PROTAGONISTAS FEMININAS DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

ALDINIDA MEDEIROS

Integrante do GIELLus – Grupo Interdisciplinar de
Estudos Literários Lusófonos (UEPB/CNPq)¹

O romancista fica aqui retratado no seu papel de cronista que não devemos confundir com o do biógrafo. Ao cronista cabem o reflexo do imaginário social e a tarefa consequente da sua transição ou interpretação, e não ater-se a dados factuais.

(Catherine Dumas, 2002, p. 111)

No entanto, advirto que sou curiosa; portanto, se a curiosidade é a mão direita da dúvida, a esquerda é o prazer da discrepância. Quem não contradiz não conhece os atalhos que levem à verdade, mais depressa, ainda que com mais perigos, do que os lisos caminhos principais. Noutros momentos serei tão cingida ao facto histórico, com unha e carne. Porque sem provas não há disciplina e perde-se a liberdade pública.

(Agustina Bessa-Luís, 1985, p. 9-10)

¹ <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3424875769961001>>.

Agustina Bessa-Luís não é, como bem se sabe, uma escritora feminista. Todavia, não passa despercebido ao nosso olhar o fato de que entre algumas das biografias ficcionadas que escreveu estejam mulheres. E mulheres com uma vida singular: Florbela Espanca, Marta Teles, Maria da Visitação. Neste ensaio, interessa-nos observar duas figuras femininas trazidas como protagonistas² para o romance por esta notável escritora de Vila Meã: Inês de Castro e a Monja de Lisboa. Adotamos por opção teórico-metodológica, como romance histórico contemporâneo. Esta escolha, de situarmos o que alguns críticos chamam de biografia ficcionada no subgênero literário romance histórico, está vinculada à nossa ótica de que este é, na contemporaneidade, uma releitura crítica da História, a escavar, quase sempre, numa constante arqueologia em busca de outros vieses, as fendas que os textos historiográficos deixaram. Nesse caso específico, não se trata de buscar apenas as fendas da historiografia, mas também as da biografia.

Para ajustarmos melhor o objeto de estudo ao aporte teórico-metodológico, lembremo-nos que o conceito de "contemporâneo", para o romance histórico, associa-se também ao de metaficção historiográfica pós-moderna – definição amplamente divulgada por Linda Hutcheon³ –, o que nos leva a esclarecer o conceito do termo *pós-moderno*, vocábulo este de modo nenhum consensual, visto se encontrar desde cedo espartilhado entre a ideia de uma total ruptura com sistemas totalizantes e, por conseguinte, um fim das também totalizantes "grandes narrativas". vertente encabeçada por Jean-Francois Lyotard. Esse teórico é citado por Ana Paula Arnaut⁴, e a ideia de Pós-moderno é entendida apenas como uma continuidade da Modernidade; conceito esse norteado pelos postulados de Walter Benjamin, sobretudo o que este teórico afirma no texto *A obra de arte na era da*

² Escusamo-nos de tratar da definição teórica sobre protagonista, visto que diversos estudos no campo da narratologia já o fazem. Cf. Cristina da Costa Vieira, *A construção da personagem romanesca*, Lisboa, Colibri, 2008. Cf. também Philippe Hamon, Para um estatuto semiológico da personagem. in Maria Alzira Seixo (Org.), *Categorias da narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1976. pp. 77 – 102. E cf. Carlos Reis e Ana Cristina M Lopes. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra, Almedina, 2007.

³ Cf. Linda Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

⁴ Ana Paula Arnaut, *Post-modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne, máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 51

*reprodutibilidade técnica*⁵. Afigura-se-nos, pelos estudos de Ana Paula Arnaut, que a linha orientada por Lyotard⁶ parece ser a mais aceite nos estudos críticos de literatura portuguesa. Consideramos, portanto, para este estudo *Adivinhas de Pedro e Inês*⁷ e *A Monja de Lisboa*⁸ como romance histórico contemporâneo, o que não significa um "engessamento" dos dois romances nessa nomenclatura de modo irrevogável, mas apenas uma escolha por critérios que as duas obras atendem para este ensaio.

No tocante à Inês de Castro, que já no título do romance é protagonista, juntamente com Pedro, trata-se não apenas de uma retomada ao casal, mito português do amor que vai além da morte, mas de, também, tecer comentários sobre este amor e desmitificar de Inês a aura de vítima, a figuração que esta vai adquirindo na literatura após os versos de Camões e de Antônio Ferreira. Processo semelhante o de não vitimizar a protagonista, ocorre com a elaboração de Maria da Visitação, de Agustina.

Portanto, esse ensaio discorre sobre *A monja de Lisboa*⁹, Maria da Visitação, e sobre Inês como protagonistas de romances históricos contemporâneos, na senda de alguns estudos que já publicamos sobre o tema¹⁰. São duas mulheres com história de vida totalmente diferentes. Inês em sua história de amor com o infante – e depois rei – D. Pedro, morta a mando do sogro, D. Afonso IV, tornada mito no imaginário de Portugal, nada tem de semelhante à Maria da Visitação, a mística que acabou perseguida pela Inquisição. O que ambas poderiam ter em comum seria a paixão: a primeira teria a paixão do amor levado às últimas consequências, e uma certa ambição; a segunda tem a paixão dada pela mística,

⁵ Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Tradução de Sergio Paulo Rouanet), São Paulo, Brasiliense, 1994. pp. 165 196.

⁶ Jean-François Lyotard citado por Ana Paula Arnaut, op. cit.

⁷ Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa, Guimarães, 1983.

⁸ Agustina Bessa-Luís, *A Monja de Lisboa*, Lisboa, Arcádia, 1985

⁹ Agustina Bessa-Luís, *A Monja de Lisboa*, Lisboa, Arcádia, 1985.

¹⁰ Cf. Aldinida Medeiros, *Leonor Teles: da História para o romance*. Revista Graphos, João Pessoa, 2015 (versão eletrônica, consultada a 08 de Janeiro de 2016 em <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/27286/14640>); e Aldinida Medeiros, *Memórias de Branca Dias: um discurso necessário à memória dos judeus perseguidos*. Revista Historiae, Rio Grande, 2015 (versão eletrônica consultada a 20 de dezembro de 2015 <https://www.seer.furg.br/hist/article/view/5139>).

pelo amor ao divino. Seria o caso, tomando de empréstimo a linguagem religiosa e a nomenclatura relativa ao terço, para utilizá-la em trocadilho, de dizer que Inês tem a paixão dos mistérios gozosos e Maria da Visitação a dos mistérios dolorosos. Inês teve o gozo do homem amado, Maria teve a dor de conhecer a maldade humana em uma de suas feições mais férrea e ferina, a Inquisição. De qualquer modo, mulheres subjugadas pela mão patriarcal e judaico-cristã das respectivas sociedades em que viveram.

Portanto, se não interessou a Agustina Bessa-Luís escrever sobre estas figuras buscando suporte no feminismo, interessou-a fazê-lo através de uma escrita do feminino, como afirma Catherine Dumas.¹¹ Então os dois romances, mais que falar sobre estas mulheres, cumprem também o papel de rever figuras históricas, nas palavras da própria Agustina Bessa-Luís, seria uma forma de não deixar a verdade sob a mão férrea dos textos historiográficos:

A História é uma ficção controlada. A verdade é coisa muito diferente e jaz encoberta debaixo dos véus da razão prática e da férrea mão da angústia humana. Investigar a História ou os céus obscuros não se compadece com susceptibilidades. Que temos nós a perder?¹²

No tocante à questão da documentação, da pesquisa sobre o fato histórico e sobre a transformação deste em ficção, consideramos os dois romances semelhantes. Para (re)elaborar estas duas figuras femininas, o processo de escrita, como sempre vigoroso e nada fácil de classificar, de Agustina, culmina em romances em que o hibridismo é uma das marcas registradas. Não se trata apenas do híbrido entre ficção e História, mas do hibridismo que dilui os gêneros romance e ensaio, pois Agustina quando “ficcional”¹³ ensaia e quando ensaia ficcional, o que resulta em obras cujas

¹¹ “Será possível definir uma fronteira entre biografia e romance, entre história e ficção tal como Agustina Bessa-Luís os pratica? Apesar de certos esclarecimentos que julgou oportunos, bem parece que a romancista-biógrafa queira manter a ambiguidade. Com efeito, biografias anunciadas como tal, ela não tem mais que quatro: Santo António, Florbela Espanca, Sebastião José (o Marquês de Pombal), Longos Dias Têm Cem Anos (Vieira da Silva).” Catherine Dumas, *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Campo das Letras, 202. p. 110.

¹² Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa: Guimarães, 1983, p. 207.

¹³ Permitimo-nos, aqui, um uso em vias de neologismo...

enredos nada apresentam de linear. Isto nos remete às considerações de Teresa Rita Lopes: “A arte de Agustina busca a fundura da raiz, mas também o desgarrar da asa”¹⁴. Por isso, ao denominarmos seu processo de escrita de vigoroso, é nas próprias palavras da autora que nos embasamos:

[...] tenho um processo de criação que considero desonesto. Escrevo rapidamente. Não faço resumos, quase não tiro nada, a não ser durante as provas em que pode haver uma ligeira emenda. Mas de modo geral, escrevo rapidamente e com um texto muito perfeito, digamos assim. Escrevo sempre a qualquer hora [...]¹⁵.

Mas não se pode tomar esta assertiva do “desonesto” *ipsis litteris* – como, aliás, em relação a várias outras afirmações da escritora não se pode – pois sua definição de desonesto seria a escrita instantânea, no sentido de que não faz vários esboços do texto.

Observando este processo de escrita, embora notemos que os dois romances históricos aqui escolhidos estão fundamentados em pesquisas, como ela conta não apenas no início do romance *A Monja de Lisboa*, mas também em *Florabela Espanca*, ao explicar a pesquisa documental feita para a biografia de Florbela, ressaltamos que ela não se detém aos limites impostos ao texto pela linha delimitadora do que encontra nos registros histórico. E tal aspecto é corrente quando se trata de sua forma de escrever romance histórico.

Ao observar o processo de escrita agustiniano sobre o romance *A Monja de Lisboa*, Aparecida de Fátima Bueno explica:

[...] o que num primeiro momento é dito com convicção, logo depois é atenuado através de suposição. O que contribui para uma complexidade da leitura, pois, de fato, é muito difícil ao leitor discernir quando a autora se apoia em documentos históricos ou na sua imaginação nas conjecturas que tece sobre os fatos.¹⁶

¹⁴ Teresa Rita Lopes, Prefácio, in Catherine Dumas, *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*, Porto, Campo das Letras, 202, p. 13.

¹⁵ Agustina Bessa-Luís in Aniello Angelo Avella (Org.), *Um concerto em tom de conversa: Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira*, Belo Horizonte, UFMG, 2007, p. 69.

¹⁶ Aparecida de Fátima Bueno, *Florabela Espanca e Maria de Meneses, duas mulheres na visão de Agustina*, p. 51, Boletim do CESP, 1997 (versão eletrônica, consultada a 20

Ainda que esta seja uma questão importante, não é o cerne da discussão, visto que para nós nada há de problemático se os dois romances em estudo têm mais de imaginação e menos de História ou vice-versa, pois o que buscamos, ao contemplarmos estas duas obras como romance histórico contemporâneo, não é saber até onde vai a veracidade histórica. Tanto faz a escritora utilizar-se pouco ou muito desta veracidade, ao fim e ao cabo, a maneira como que Agustina soma ensaio e ficção torna difícil saber qual os tons e as matizes que ela realmente usa para a mulher como protagonista, no sentido de que não se tem um perfil realmente definido nem de Inês nem de Maria da Visitação. Assim, pensamos que seu manejo hábil da instância narradora seria o de não entregar, logo a partida, ao leitor, uma imagem definida de suas protagonistas:

Daí a interveniência constante da narradora, na forma narrativa, configurar um aspecto que a autora utiliza para dar a sua tese o aspecto de verdade. Por isso mesmo, è que as *Adivinhas*, cuja tese a ser provada pela narradora è a bigamia de Pedro, se constitui um texto de liberdade sobre o tema, de revisaPo da história sem comprova-la, deixando ao sabor do narratairio a tarefa de desvendar ou naPo o que ali se lhe sugere.¹⁷

Confirma o trecho acima a assertiva de Aparecida de Fátima Bueno: “Quanto à Monja, o problema todo está centrado na existência ou não das chagas, que ora Agustina crê terem existido, ora levanta a possibilidade de embuste.”¹⁸ É justamente o que encontramos no romance *Adivinhas de Pedro e Inês*, em que a tese da bigamia assume um tom ensaístico, mas a composição da personagem, no âmbito do ficcional, oscila para duas definições: foi vítima da política por amor a D. Pedro, ou foi a ambição pelo trono, através do amor ao infante que que a levou à morte? Vejamos em excertos o que afirmamos:

de Janeiro de 2016 em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/27286/14640>>), pp. 45-56.

¹⁷ Aldinida Medeiros, *Nem musa nem medusa: poder e ação na escrita em liberdade de Agustina Bessa-Luís*, Anais do V Seminário Internacional Mulher e Literatura (versão eletrônica consultada a 15 de Janeiro de 2016, disponível em http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/aldinida_medeiros.pdf), s/p.

¹⁸ Aparecida de Fátima Bueno, op. cit., p. 51.

Ao chamarem Inês 'colo de garça', não se sabe se isso foi apenas galanteio ou se tinha também o sentido injurioso introduzido na língua francesa em 1175. A garça é a única ave que acasala fora do tempo da procriação; daí o seu nome ser aplicado à prostituta.¹⁹

Como se vê, levanta-se a hipótese, sob uma provável indiferença da voz narrativa, de Inês situa-se no campo semântico das barregãs, das mulheres que usavam o status de concubina para ascenderem ao trono ou estar em posição privilegiada nas Cortes de qualquer rei, mas, em outras passagens atenua tais aspectos. No capítulo intitulado "Ninho de Garças", fala da criação das mulheres, especifica os moldes como Inês fora criada, o que a torna personalidade resultante desse mundo de jogos políticos. No percurso criado para a tese da bigamia, Inês teria se apaixonado por Pedro ainda menina, pois o teria conhecido muito jovem, antes do infante conhecer a futura esposa, Constança Manuel. É essa faceta do sutil que tentamos apreender no discurso da voz narrativa:

Assim viu Inês o infante, algum dia, quando ela tinha quinze anos e ele idade aproximada. Encontrou-a depois muitas vezes, sentada ao lado de sua prima, Teresa Albuquerque, a bordar paramentos; uma outra dama, que conhecia a corte de França, canta chansons de toile; pesa um tédio, entre doméstico e galante nessas horas de visitas [...].²⁰

Por vezes, há elementos para interpretarmos que esta voz narrativa vai assumir o discurso puro da acusação, ou o tom de que Inês sabia todo o tempo agir por interesse mais que por amor. Estas modulações voltam-se, em um discurso semelhante a hipótese – ou não – da inocência de Maria da Visitação: "De tudo o que se colige ressalta a natureza de sor Maria, a evolução de uma psicose narcísica para uma adaptação à realidade que se fez despertar qualidades raras de inteligência, atenção e sabedoria quanto à normas morais e estéticas."²¹ Se neste excerto atribuí estas características, de inteligência e sabedoria, mais adiante desfaz ou, pelo

¹⁹ Agustina Bessa-Luís, *Adivinhas de Pedro e Inês*, op. cit. p. 60.

²⁰ Agustina Bessa-Luís, id., p. 57.

²¹ Agustina Bessa-Luís, *A Monja de Lisboa*, op. cit. p. 278.

menos, torna confusa esta imagem para falar desta protagonista como “[...] uma mulher débil, muitas vezes sucumbida pela doença com repugnâncias alimentares que traduzem seu estado neurótico.”²² Tais modulações, no discurso narrativo, leva-nos a compreender este jogo composicional das protagonistas como um processo no qual a forma de elabora vai seguindo um jogo de sedução.

Somemos nosso ponto de vista às palavras de Maria de Fátima Marinho:

A intromissão consciente da narradora na diegese vai ao ponto de entrar em diálogo com personagens do passado (D. Branca, primeira mulher de D. Pedro e por ele repudiada; o monge branco que teria assistido aos últimos momentos do rei; o Dr. João das Regras), a fim de conseguir justificar teorias que quase considera como certezas. [...] Por estes exemplos vemos a facilidade com que a narradora transforma em certeza certas hipóteses, levando o leitor incauto (e não só) a acreditar piamente nesta nova versão da História consagrada.²³

Sabendo da postura de Agustina em não adotar qualquer tipo de panfletarismo em suas obras, reivindicamos para ela uma olhar oblíquo e dissimulado em relação à sua forma de o leitor, lembrando aqui as inúmeras seduzir possibilidades que nos apontam os estudos de Hans Robert Jauss²⁴, embora não estejamos a enveredar para uma leitura dos romances pela Estética da Recepção. Ao falarmos em olhar oblíquo e dissimulado remetemo-nos mesmo à definição que Machado de Assis atribui à personagem Capitu. Isto significa dizer que em nossa perspectiva a nossa autora, enquanto criadora de protagonistas com perfis complexos, que se apresentam em modulações, teria a caracterização dada à protagonista Machadiana, com a ressalva que o oblíquo e dissimulado está no plano composicional da narrativa para não se ter uma exata definição das protagonistas que cria. Contudo, encontramos no ensaio de Catherine Dumas uma explicação voltada para o hibridismo dos gêneros romance e biografia

²² Id., ib., p. 174.

²³ Maria de Fátima Marinho, *O romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 178.

²⁴ Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994.

que, semelhante em reflexão adotada por Aparecida de Fátima Bueno, nos leva a crer numa explicação, através dos gêneros literários – o tal processo exterior composicional ao qual nos referimos –, a uma imagem difusa da protagonista com um possível intuito de não torná-la nem tão real, como lhe ditaria a documentação histórica consultada, nem tão ficcional, como lhe permite o universo romanesco.

Todo este exposto, até então, fica como o ponto inicial para desenvolvimento *a posteriori*, visto que estamos no mais alvor da nossa aurora de leituras sobre protagonistas femininas no romance histórico de Agustina Bessa-Luís.

Por ora convém apenas concluirmos que, se nenhum dos dois romances se constitui um texto em que as questões de gênero – o lugar do feminino em uma sociedade patriarcal, machista e opressora – percorre qualquer trilha pelos estudos de gênero, não pode passar despercebida a importância que fica para a História da Literatura o registro de figuras históricas como Inês de Castro, Maria da Visitação. Não se pode ignorar que ambas as obras, *Adivinhas de Pedro e Inês* e *A Monja de Lisboa*, permitem-nos conhecer muito da história de vida destas protagonistas e que isto já é, de algum modo, resgatá-las na História, ainda que por meio da ficção.

PERCURSOS DA POESIA FEMININA NO BARROCO PORTUGUÊS

ANABELA GALHARDO COUTO

IADE-U / Universidade Aberta

No âmbito dos estudos de género e dos estudos sobre o barroco português que conheceram um desenvolvimento sistemático em Portugal nas últimas três décadas, é possível afirmar com segurança que os séculos XVII e XVIII oferecem uma produção literária de autoria feminina valiosa, não só do ponto de vista da História das Mulheres, mas também do ponto de vista da Literatura e da Cultura Portuguesas. Dicionários bibliográficos como a *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado, antologias como o *Teatro Heroíno* de Damião de Froes Perim, ou *Portugal Ilustrado pelo Sexo Feminino* de Manuel Aires de Azevedo, registam cerca de uma centena de mulheres portuguesas que escreveram entre os séculos XVII e XVIII, ainda que muitos dos títulos que aí figuram não tenham chegado até nós¹. No conjunto dessa produção escrita, a poesia assume um peso relevante.

No espaço da *Jornada de Estudos de Género: As mulheres e a escrita no contexto lusófono e italiano* impõe-se acentuar alguns percursos da

¹ Veja-se: Frei Luís dos Anjos, *Jardim de Portugal de Mulheres Ilustres em Santidade*, Coimbra, 1626; Diogo Manuel Aires de Azevedo, *Portugal Ilustrado pelo Sexo Feminino*, Lisboa, 1734; Damião de Froes Perim, *Theatro Heroíno, Abecedário Histórico e Catalogo de Mulheres Ilustres*, Lisboa, Oficina da Musica, 1736-40; Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, Luiz Ameno, 1759; Inocêncio Francisco da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858.

poesia feminina portuguesa articulando-a com as grandes linhas de força da literatura barroca, evitando cair na abordagem que tende a encerrar a literatura de autoria feminina num gueto, mas atendendo simultaneamente à evidência de estarmos perante um grupo sócio-cultural de autoras com condicionalismos criativos, de recepção e de visibilidade muito particulares².

Graças a um conjunto preciso de circunstâncias que modelaram a estrutura e a fisionomia do período barroco, marcada por uma matriz fortemente religiosa, a maioria das mulheres que escreve nesse período provém dos conventos, o que faz do claustro um espaço particular de reunião e de criação de uma cultura de autoria feminina, assunto de que me ocupei em outros lugares e que aqui não abordarei³.

Os trajetos literários das autoras seiscentistas portuguesas são marcados pela diversidade, incluindo autoras com obra impressa e êxito público – Sórora Violante do Céu, Feliciano de Milão, Sórora Maria de Mesquita Pimentel, Sórora Maria do Céu, Sórora Madalena da Glória, Sórora Tomásia Caetano de Santa Maria – e outras mais obscuras, cujos textos, por vezes de cariz ocasional, muitas vezes manuscritos, ficaram circunscritos a circuitos fechados, obras recreativas destinadas a assinalar as festividades da vida conventual, testemunhos curiosos do quotidiano feminino, das suas aspirações e desejos, poesias dispersas recolhidas em miscelâneas. Será o caso de Adriana Fagundes, Maria da Graça Fortunata, Leonor de Meneses, D. Joana Condessa da Ericeira (criptónimo Apolinário de Almada), entre outras. Não obstante terem sido praticamente esquecidas na posteridade por uma crítica de perfil positivista e anticlerical, que curiosamente tendeu a desvalorizar em bloco a produção cultural barroca como efeminada e decadente, muitas destas autoras tiveram um público

² Sobre esta problemática veja-se: Chatarina Edfeldt, *Uma História na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura portuguesa do século XX*, Lisboa, 2006.

³ Cf. Anabela Galhardo Couto, "Escritoras de finais do século XVII e inícios do século XVIII: seu contributo para a definição de uma cultura barroca em Portugal", in Maria Helena Vilas-Boas e Alvim, Anne Cova (eds.), *Em Torno da História das Mulheres Portuguesas*, Lisboa, Universidade Aberta, 2002; Anabela Galhardo Couto, *Gli Abiti Neri: Letteratura femminile del barocco portoghese*, Roma, Il Filo, 2007. Ver também Isabel Morujão, *Por Trás da Grade: Poesia conventual feminina em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, Lisboa, INCM, 2013, p. 81.

fiel de admiradores e leitores, participaram em academias, foram premiadas em certames literários. Não se pretende obviamente dar aqui conta da integralidade dessa produção heterogénea, mas tão-só salientar algumas linhas que se destacam em articulação com as grandes tendências estético-literárias da produção poética barroca⁴. Nesta breve cartografia, deixamos de lado a vasta produção de índole estritamente religiosa, se bem que neste período Contrarreformista, de ideais estéticos emanados do Concílio de Trento, seja sempre difícil a separação entre a esfera do religioso e do profano.

O período barroco em Portugal, cujas fronteiras cronológicas decorrem entre 1640-1750, é um período particularmente complexo, atravessado por múltiplas tensões de carácter social, político, religioso e epistemológico. Marcado ideologicamente pelo peso da Contrarreforma, esse período encontra expressão numa arte exuberante, emotiva, permeada de efeitos, tecida de contrastes, onde o ser humano se afirma palco de conflitos: sensualidade/espiritualidade, realidade/transcendência, hedonismo/ascetismo, riso/dor. Temas como a “renúncia ao mundo”, a *vanitas*, convivem com o prosaico, com o vital, com o sensual, o jogo social e o fascínio pelo poder. Assumindo esse jogo de contrastes, a poesia é, por excelência, marcada pela capacidade de invenção verbal, pela descoberta da materialidade da palavra e do poder do significante. No cerne desta poética de celebração da linguagem na plenitude das suas potencialidades expressivas, emotivas e pragmáticas, situa-se a metáfora e a capacidade da imaginação em estabelecer relações e analogias entre as coisas, tal como os tratadistas Baltazar Gracían ou Francisco Leitão Ferreira a conceptualizaram⁵.

É neste terreno que a produção poética feminina claramente se inscreve. Apontemos sumariamente algumas das tendências mais marcantes dessa produção.

Comece-se pela poesia de elogio. Acomodando-se a uma prática literária fundamental da época, parte da produção poética feminina barroca corresponde a composições de tipo encomiástico, louvando individuali-

⁴ Para um estudo compreensivo da produção poética conventual feminina ver o livro supra citado de Isabel Morujão.

⁵ Veja-se Baltazar Gracían Y Morales, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Amberes, Gerónimo y Juan Baptista Verdussen, 1669; Francisco Leitão Ferreira, *Nova Arte de Conceitos (I e II partes)*, Lisboa, 1718-1721.

dades diversas. Focada na hierarquia social e religiosa, este tipo de produção constitui fatia considerável da poesia do barroco em geral, compreendendo poemas enaltecendo personalidades importantes da vida social: a família real, aristocratas, religiosos, mecenas, que se elogiam a pretexto de ocasiões festivas – casamentos, batizados, festas religiosas, ou ainda por ocasião da sua morte. Exibindo uma sofisticada retórica do elogio, tais composições colocam-nos perante o teatro social e seu jogo de aparências, evidenciando a estreita relação da poesia com o poder e a sociedade, tal como o período barroco a configurou. Convém acentuar que muitas autoras se revelaram à altura nestas práticas de louvor, manejando com perícia e elegância o jogo superlativo e hiperbólico que informa esta tipologia de textos. Efectivamente, multiplicam-se as poesias de Sórora Violante de Céu, Sórora Maria do Céu, Catarina Teixeira, Leonor de Menezes (Laura Maurícias), Sórora Violante de Sales, Sorora Tomásia Caetana de Santa Maria, homenageando mecenas, senhoras de sociedade, superiores hierárquicos, a família real, etc.. A título de exemplo considere-se a belíssima oitava à morte da Senhora Infanta D. Isabel, da autoria de Sórora Maria do Céu :

A flor de Portugal a mais fermosa,
A pérola do Tejo em doce frágua,
Foi flor, e desfolhou-se como rosa.
Foi pérola, e desfez-se como água.
Isabel, que ao sol venceu briosa,
Como luz se apagou (que grande mágoa!)
Mostrando-nos assim quão pouco dura
A vida, a majestade, a fermosura.⁶

Aqui fica eloquentemente condensada a homenagem às virtudes da princesa e o sentimento de pesar por ocasião da sua morte, servindo de palco a uma meditação filosófica tipicamente barroca sobre a efemeridade e a fragilidade da existência metaforicamente assimilada à brevidade da rosa e da pérola. O jogo imagético de intensos contrastes, a mestria compositiva, a melodia, o ritmo conjugam-se de forma a sugerir, num máximo efeito teatral, a trágica oposição vida/morte.

⁶ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, parte II, Lisboa Ocidental, Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1741, p. 353.

Muitas destas composições laudatórias produzem-se também a pretexto da publicação de um livro, de um sermão, de uma poesia, de uma oração académica, muitas vezes publicadas nos preliminares das obras literárias, o que revela a plena inserção e a afirmação de algumas destas autoras nos circuitos literários e culturais da época. Vejam-se, por exemplo, da dominicana Sórora Violante do Céu as composições dedicadas, entre muitos outros autores ilustres, ao Padre António Vieira ou a Lope de Vega, a Décima de Sórora Antónia S. Caetano, incluída nos preliminares de *Várias Poesias* de Paulo Gonçalves de Andrade, ou ainda de Sórora Leonarda da Encarnação, a “Décima em Louvor da Oração que na Academia dos Singulares recitou o Doutor José de Faria Manuel a 13 de Janeiro de 1664”⁷. Particularmente interessantes neste capítulo são as poesias que as autoras dedicam a outras mulheres-escritoras: Bernarda Ferreira de Lacerda, Mariana de Luna, Sórora Violante do Céu, D. Mariana de Noronha, Sórora Maria do Céu, Sórora Antónia S. Caetano, de alguma forma aqui se esboçando os contornos de uma genealogia literária feminina.

A poesia de circunstância é outra das linhas que a produção feminina cultivou. Correspondendo a um filão importante da produção poética do barroco, engloba os numerosos poemas de circunstância sobre factos do dia que proliferam na época. Este tipo de produção enquadra-se numa das facetas mais curiosas da literatura barroca, que confere à vida, na sua dimensão mais banal e prosaica, a honra de se converter em matéria artística e dá expressão à veia mais realista, sensual e vital do barroco, frequentemente contaminada pelo riso satírico ou jocoso que emerge com pujança⁸. Corresponde este filão a uma espécie de poética do dia-a-dia, que aqui se abre também ao quotidiano especificamente feminino: o bolo que se oferece, um incidente caricato ocorrido na missa, a sangria como prática medicinal corriqueira, a sátira às modas da corte – vestuário, cabelos, comportamentos. “A dona Maria de Lima pedindo-lhe uns reposteiros”, “A uma dama conserveira”, “A uma sangria”⁹, ou “Quando as

⁷ *Academia dos Singulares*, t. 1, Lisboa, Oficina de Manuel Lopes Ferreira, 1692, p. 14.

⁸ Sobre esta dimensão realista da poesia barroca, ver Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971, p. 432.

⁹ Margarida Vieira Mendes (ed.) *Rimas Várias de Sórora Violante do Céu*, Lisboa,

senhoras cortaram os cabelos por moda”, “Quando as mesmas senhoras saíram com aventais por moda”, “Agradesco el chocolate”, são alguns dos títulos que se sucedem a ilustrar esta linha temática do quotidiano no feminino¹⁰. Com as devidas diferenças, a inclusão do quotidiano feminino na matéria poética constitui tema que a poesia feminina contemporânea de alguma forma recuperou, se pensarmos na produção de uma Adília Lopes ou de uma Ana Luísa Amaral, entre outros autores atuais.

A poesia de cariz épico é outro dos filões que surpreendentemente conhece algum tratamento por parte das nossas escritoras, se atendermos ao carácter “varonil” que a época atribuiu a esse formato¹¹. A par do poema *Hespanha Libertada*, de Bernarda Ferreira de Lacerda, e do poema heróico inédito de Quitéria Rosa Ferreira Temudo de Lasena e Salema, registam-se diversas poesias de cariz épico, em parte ligadas ao ideário sebastianista e ao clima de nacionalismo patriótico no contexto das guerras de Restauração que opuseram Portugal a Castela, ao longo do século XVII. Entre outros, ganha destaque o longo poema de Mariana de Luna, recentemente estudado por Fabio Mario da Silva e Ana Luísa Vilela intitulado *Ramalhete de Flores. A felicidade deste Reyno de Portugal em sua milagrosa restauração por sua majestade dom João IV*¹².

Presença, 1993, p. 132 e p. 52.

¹⁰ “Quando as senhoras cortaram os cabelos por moda” e “Quando as mesmas senhoras saíram com aventais por moda” são de Sórora Maria do Céu e constam de *Obras Varias e Admiráveis da M.R. Maria do Ceo*, Lisboa Ocidental, Oficina de Manoel Fernandes da Costa, 1735, p.140 e p.133. “Agradesco el chocolate” corresponde a um texto manuscrito da mesma autora incluído em *Cartas a Medinaceli* – Ms. BNP, Caixa 24-X-23.

¹¹ Veja-se a este propósito de Nieves Baranda, “Mujer, escritura y fama: la Hespaña Libertada (1618) de Doña Bernarda Ferreira de Lacerda” in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, 2003, pp. 225-239.

¹² Mariana de Luna, *Ramalhete de Flores: A felicidade deste Reyno de Portugal em sua milagrosa restauração por Sua Magestade Dom João o IV, dedicado a mesma magestade*, Lisboa, Oficina de Domingos Lopes Rosa, 1642. Sobre este texto ver de Fabio Mario da Silva e Ana Luísa Vilela, “Duas escritoras ibéricas do século XVII: Bernarda Ferreira de Lacerda e Mariana de Luna” in *Labirintos: Revista Electrónica do Núcleo de Estudos Portugueses* – Universidade Estadual de Feira de Santana, número 07-1 Semestre 2010 (Versão eletrónica, consultada a 22 de Abril de 2015 em http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/06_artigo_fabio_mario_da_silva_ana_luisa_vilela.pdf)

A poesia de teor didático-recreativo com uma função edificante de reflexão moral ou espiritual é outro dos segmentos mais explorados pelas escritoras, encontrando nas franciscanas do Convento da Esperança de Lisboa Sórora Maria do Céu e Sórora Madalena da Glória, cultoras de génio. Este é um território amplo de desenvolvimento da poesia feminina conventual, onde se revela o seu empenho fortemente comunicativo, fornecendo directrizes para um ideal de comportamento virtuoso, que, como acentua Isabel Morujão, por vezes funciona como extensão menos assertiva do púlpito¹³. Limitamo-nos a assinalar aqui as curiosíssimas composições de Sorora Maria do Céu que exploram o simbolismo do mundo natural e vegetal, oferecendo ao leitor preciosos ensinamentos, reflexões sobre o desengano, máximas de comportamento, meditações filosóficas sobre a efemeridade da vida e a fragilidade da existência ao gosto barroco ou sobre o valor da transcendência. É o caso das três colectâneas constituídas por composições em verso dedicadas às flores, às frutas e às ervas aromáticas, intituladas “Significações das Frutas, Flores e Ervas aromáticas”. Incluídas em *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio*¹⁴, estas composições ostentam títulos sugestivos, tais como: “Rosa graça”, “Narcizo gentileza”, “Jasmim perigo”, “Papoila presunção”, “Romã Império”, “Morangos desvelo”, “Cerejas inocência”, “Camarinhas humildade”, “Ginjas saúde”, “Azeitonas paz”, “Mangerona prazer”, “Alecrim ciúme”, “Rosmaninho pranto”, “Trevo tesouro”, etc.. Imbuídas de um forte visualismo e aproximando-se do mecanismo dos emblemas, estas composições desenhavam um herbário poético de colorido e riqueza ímpares, onde as mais variadas plantas servem de base a uma reflexão sobre a vaidade, a soberba, a falsidade, a frivolidade e os mais diversos aspectos da existência humana. Na base deste tipo de composições está uma analogia de raiz bíblica entre as plantas e o ser humano e a concepção medieval do mundo como floresta de símbolos¹⁵. Aqui se explora o simbolismo das plantas

¹³ Isabel Morujão, *Por Trás da Grade: Poesia Conventual Feminina em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013 p. 676.

¹⁴ Sorora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sahe dezenhanada. Com muitas obras varias, e admiráveis, todas por sua Autora a M.R. Madre Sorora Maria do Ceo*, Lisboa Occidental, Oficina Manoel Fernandes da Costa, 1736.

¹⁵ Cf. Umberto Eco *Arte e Beleza na estética medieval*, Lisboa, Presença, 1989. Em

recorrendo-se quer à Bíblia, quer à tradição literária e mitológica (nomeadamente a Ovídeo e às *Metamorfoses*), aos herbários medievais, quer aos numerosos livros de emblemas que proliferaram entre meados de quinhentos e os finais do século XVIII, entre eles o de Alciato, o de Ripa ou o de Frei Isidoro Barreira¹⁶. A esses significados herdados, frequentemente a Autora empresta um novo significado, num processo de síntese complexo onde se assiste, conforme refere Ana Hatherly, “à transformação do pagão e cristão e ao entrelaçamento do piedoso e o galante”¹⁷. Essa síntese denota uma atenção minuciosa à natureza, própria de quem está confinado a um espaço exíguo e se vê impelido a atentar no mínimo pormenor e a dar-lhe vida.

Amoras amores.

Amoras são amores,
E amores firmes, que não mostram flores,
Ouvi o seu reclamo,
Porque logo em nascendo dizem amo,
Sempre derramam sangue em branda lida,
Porque não há amores sem ferida,
Causam melancolia com doçura,
Que amor nos gostos o pesar mistura;
Só no do Céu amor sem descaminhos,
Se acha mel sem ferrão, flor sem espinhos,
Sol sem eclipses, Lua sem minguante,
Dia sem noite, Estrela sem errante.¹⁸

Com uma simplicidade de sabor popular e um cunho comunicativo bem evidente, esta exortação às vantagens do amor constante, que é afinal o amor divino, o único que se exime à transitoriedade que informa a

As palavras e as coisas (Lisboa, Portugália editora, s. d.) Michel Foucault avança a este propósito com o conceito de pensamento de semelhança.

¹⁶ Andrea Alciati, *Emblematum Liber*, 1531; Cesare Ripa, *Iconologia*, Venetia, Nicolo Pezzara, 1649; Frei Isidoro Barreira, *Tratado das significações das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura*, Lisboa, Pedro Craesbeck, 1622.

¹⁷ Ana Hatherly, “As misteriosas portas da ilusão. A propósito do imaginário piedoso em Soror Maria do Céu e Josefa de Óbidos”, in Vítor Serrão (coord.) *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisboa, 1992, p. 84.

¹⁸ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio, Em que a Alma ...*, *op. cit.*, p.?

vida, combina motivos do amor galante, e sua clássica exploração das contradições e antítese, com uma atenção minuciosa às particularidades da planta, suas características e propriedades.

No seu conjunto, estes textos desenham uma estética figural onde o reino natural corresponde a um encantador mundo em miniatura de leitura simbólica e mensagem espiritual. Esta atenção ao detalhe, a lembrar a pintura de uma Josefa de Óbidos, sugere um posicionamento especificamente feminino e configura uma estética do mínimo, do próximo, deveras interessante¹⁹. Explorando com grande imaginação e detalhe a linguagem cifrada da natureza numa tradição que remonta ao hermetismo, estes textos ocupam um lugar particular no panorama português, ao emprestarem um brilho e uma rara beleza a essa tradição cultural ancestral que utilizou a natureza para pensar o humano, vendo nela o alfabeto precioso e perfumado com que se escreve o sentido da vida.

A poesia lírica de amor profano ocupa também uma fatia importante da produção poética destas escritoras, que com maior ou menor talento revisitaram, quando não subverteram, os tópicos do amor convencional em sonetos, madrigais, romances, glosas, etc.. Aqui se encontra a afirmação e a expressão do amor a partir do ponto de vista da mulher que ama, o que é uma novidade. Aqui se retomam temas chave da tradição lírica peninsular, tratados do ponto de vista da mulher enquanto sujeito. É o caso dos tópicos da glória de amar, do sofrimento de amor, do ciúme, da saudade, do abandono, do elogio do ser amado, do retrato, que, por exemplo, em Sórora Antónia de S. Caetano, Sórora Violante do Céu e Sórora Madalena da Glória assume a cor de melodiosas orações dirigidas por um sujeito poético feminino a Silvanos, Lisardos, Fábios, nomes literários a designarem destinatários reais ou simplesmente imaginados²⁰.

¹⁹ Para um maior desenvolvimento deste assunto ver: Anabela Galhardo Couto (ed.), *Histórias Breves e Admiráveis de Sórora Maria do Céu*, Perugia, 2012, pp. 36-37.

²⁰ Sorora Antónia do Sacramento, "Décimas que as saudades são o maior gosto do amor com um versos castelhano, outro português", in José de Faria Manuel, *Terpsichore, Musa Académica na Aula dos Generosos de Lisboa*, Lisboa, Oficina de João da Costa, 1766, p. 43; Sorora Violante do Céu, *Rimas Varias de la Madre Sorora Violante del Cielo*. Ruan, Maurry, 1646. Sorora Madalena da Glória, "Ramalhete colhido pela melancolia no campo do divertimento", in *Orbe Celeste Adornado de Brilhantes Estrelas e Dois Ramalhetes: Um colhido pela consideração e outro pelo divertimento*, Autora Leonarda Gil da Gama, Lisboa, Oficina de Pedro Ferreira, 1742.

Como se sabe, pelo menos desde Simone de Beauvoir, no pensamento ocidental as mulheres são mais frequentemente encaradas como objectos passivos, sujeitas ao olhar masculino do que como sujeitos activos²¹ “Toute théorie du ‘sujet’ aura toujours été approprié au masculin”, sublinhará também Irigaray²². O discurso lírico tradicional, produzido a partir de um ponto vista marcadamente masculino, não constitui excepção. Neste edifício, onde raramente a mulher aparece na posição de sujeito, masculino e feminino, sujeito e objecto do discurso amoroso têm um lugar rígido e intransferível. Centrado no sentimento do sujeito-amante, invariavelmente identificado com a figura masculina, este aparelho reserva à figura feminina o papel de objecto inacessível de amor, fazendo dela o pretexto para o canto de exaltação amorosa do sujeito²³. Partindo da cartografia amorosa bem codificada que é o edifício do amor idealizado platónico-petrarquista, que o barroco exarcebou e cristalizou, estas vozes poéticas femininas estabelecem por vezes um jogo de subtis subversões, introduzindo pequenas fissuras no discurso amoroso dominante. Desenvolvemos esta perspectiva a propósito da poesia amorosa de Sórora Violante do Céu em “Labirintos de Eros: Ruptura e Transgressão no discurso amoroso de Violante do Céu” pelo que aqui apenas faremos breves apontamentos²⁴.

Para além da afirmação do sujeito feminino amante, em algumas composições de Sórora Violante do Céu insinua-se uma outra forma de crítica à insensatez do amor impossível e sofredor da cartilha cortês, emergindo um sentido de dignidade que contraria os tópicos da humilhação do sujeito amante. Vejam-se, por exemplo, as Décimas que começam:

Coração basta o sofrido,
punhamos termo ao cuidado,

²¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe. I – Les Facts et les Mythes* Paris, Gallimard, 1949.

²² Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*. Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 165.

²³ A este propósito ver de Anabela Galhardo Couto, *Uma Arte de Amar: Ensaio para uma cartografia amorosa*, Lisboa, 101Noites, 2006.

²⁴ Anabela Galhardo Couto, “Labirintos de Eros: Ruptura e Transgressão no discurso amoroso de Violante do Céu” in Chatarina Edfeldt e Anabela Galhardo Couto (org.), *Mulheres que escrevem, Mulheres que lêem: repensar a literatura pelo Género*, Lisboa, 101Noites, 2008.

que um desprezo averiguado
 não é para repetido.²⁵

Ou quando se refere num romance:

Corazón pues os maltratan,
 volved, volved a ser mío.
 [...]

 Amar sin correspondencia,
 mirad que pasa a delirio.²⁶

O afastamento esporádico da erótica convencional assume outras particularidades, como quando se critica o elogio da pureza da figura feminina, a que, paradoxalmente se acusa a frieza e a crueldade sempre que esta cumpre as exigências do decoro que tal sistema lhe impõe. A dada altura num madrigal de Sórora Violante do Céu, o sujeito feminino amante diz: “culpa-me de recatada, mas não de fria”, aludindo às contradições dessa retórica convencional de amor, tal como o fez a célebre monja mexicana da mesma época, Sorora Joana Inês de la Cruz no poema “Hombres necios que acusais las mujeres sin razon”. A apropriação do tradicional tópico do retrato e a consequente reivindicação do privilégio de olhar é outra das inovações face ao discurso amoroso dominante. Noutros lugares se esboça uma teoria da amizade feminina, definida como “conforme simpatía”, caracterizada pela afinidade harmoniosa e pela lealdade, tal como no soneto dirigido a Belisa se afirma:

No se llama amistad la que es violenta,
 sino la que es conforme simpatía
 de quien lealdad hasta la muerte ostenta:

Ésta la amistad es, que hallar quería,
 ésta la que entre amigas se sustenta,
 y ésta, Belisa, en fin, la amistad mia.²⁷

²⁵ Margarida Vieira Mendes (ed.) *Rimas Várias de Sórora Violante do Céu*, Lisboa, Presença, 1993, p.143.

²⁶ *Idem, ibidem* p. 183.

²⁷ *Idem, ibidem* p.58.

Possuidora de uma voz própria capaz de conjugar intimismo, musicalidade com um geometrismo formal de grande beleza, a poesia de Sórora Violante do Céu imprimiu uma feição original ao lirismo amoroso peninsular, secundada pela poesia lírica de Soror Madalena de Glória / Leonarda Gil da Gama.

Também os belíssimos poemas de plenitude amorosa e de comunhão mística de Sórora Maria do Céu parecem ter um lugar verdadeiramente singular no quadro da poesia portuguesa. São poesias de efusão amorosa, cantando a plenitude e as delícias da fusão com o amado, numa perspectiva de mística nupcial²⁸, tal como uma antiga tradição mística a consagrou, visível por exemplo em poemas como “cobri-me de flores / que muero de amores”²⁹, ou nesse outro intitulado “Sono” que começa³⁰:

A la sombra de un Dios me dormi,
Y en tal suspensión
Quien habrá, que se atreva a inquietarme?

Terminando:

Silencio aves, silencio fieras, silencio rios;
Silencio aires, silencio flores, silencio amor
No gima fiera, no llore fuente, no cante ninfa,
No sople viento, no tiembla hoja, no aliente flor
Que de amor en los silencios,
Hasta el silencio es rumor.

Nestes poemas sobressaem as delícias do êxtase: explosão de alegria física buscando uma outra forma de dizer atenta à linguagem secreta do corpo, aos murmúrios, aos suspiros. Em “A esposa dos Cantares”³¹, remontando ao “Cântico dos Cânticos”, a poetisa expressa bem essa retórica dos

²⁸ Sobre a linguagem literária da mística nupcial na Península Ibérica veja-se Helmut Hatzfeld, *Estudios Literarios sobre Mística Española*, Madrid, 1935.

²⁹ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio*. Primeira e Segunda Parte, Lisboa Occidental, Oficina António Isidoro da Fonseca, p. 159.

³⁰ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio, Em que a Alma ...*, op. cit., pp. 139-141.

³¹ Sórora Maria do Céu, *Enganos do Bosque, Dezenhanos do Rio, Em que a Alma ...*, op. cit., pp. 121-141.

suspiros, dos gemidos e do silêncio, a única capaz de aflorar a magnitude panteísta da união com a divindade, patente em títulos como “Desmaios”, “Gemidos”, “Ternissimo suspiro”, “Sede de amor”, “Febre”, etc.. Nessa retórica do júbilo, importa salientar a inscrição muito nítida do corpo e dos sentidos na escrita, a unidade do corpo e do espírito naquilo que se poderá designar como uma escrita da alteridade que de alguma forma se opõe ao pensamento dicotómico tradicional³².

Em suma, a produção poética feminina exhibe textos bem ancorados nas linhas estéticas próprias da época, com desenvolvimentos verdadeiramente singulares, no que toca a algumas autoras de primeiro plano.

Neste aspecto, salientamos o delinear de uma estética do mínimo e do próximo e a configuração de um imaginário precioso, de recorte floral e vegetal particularmente exuberante em Sórora Maria do Céu e também em Sórora Madalena da Glória.

A par do lirismo amoroso no feminino, particularmente pujante em Violante do Céu e Madalena da Glória, é de sublinhar também essa outra linha criativa que explora a vivência esplendorosa da unidade corpo e espírito capaz de abolir o pensamento dicotómico tradicional e o processo de inscrição do corpo e dos sentidos na escrita na busca de uma linguagem outra capaz de dar conta do inefável.

³² Sobre a inscrição do corpo na escrita de autoria feminina ver o conceito “écriture du corps” de H. Cixous, nesse texto clássico e seminal dos Estudos de género que é “Le Rire de la Méduse”.

DESEJO E TRANSGRESSÃO NO CORPO POÉTICO DE JUDITH TEIXEIRA

ELISANGELA DA ROCHA STEINMETZ

FURG – Universidade Federal de Rio Grande

Viver é sempre buscar algo. Buscamos ser, saber quem somos, descobrir a quem pertencem os olhos que nos espreitam no espelho. Somos nosso primeiro desejo. E logo queremos crescer, expandir-nos, irmos além: no mundo, na vida, no outro. Nessa busca, há o desdobramento de um sentimento de uma descoberta mais profunda de nós mesmos, que só se dá num encontro com o outro. Falamos aqui do amor como um profundo desejo de vida, de plenitude, de continuidade.

Mas a fortuna humana é cruel. O homem há muito tempo descobriu a morte, e ela provocou-lhe medo, repulsa, nojo. Para lidar com isso, surgiram os cuidados com os procedimentos dos corpos sem vida: enterrá-los, ritualizar despedidas, dar um desfecho a algo que foi animado e que agora, como cadáver, só nos lembra que não mais existe, evidenciando a realidade da finitude, da morte. Eliminá-la seria a nossa grande transgressão, e é comum que o homem sonhe com isso, com um mundo onde a sua existência não seja descontínua. Para Bataille, o ser humano é descontínuo: "Ele só nasce. Ele só morre.[...] Cada ser é distinto de todos os outros"¹. A morte, embora simbolize uma possibilidade de passagem da descontinuidade a um estado inicial de continuidade, em que se pertence

¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo* (trad. de Antonio Carlos Viana), Porto Alegre, L&PM, 1987; p.36.

a uma esfera superior, divina e eterna, o homem, porém, teme a morte e procura preservar seu estado descontínuo. Advém daí um grande paradoxo: ao mesmo tempo em que desejamos a continuidade perdida, logo, a morte, não queremos morrer.

No desdobramento do ato amoroso, o homem descobriu o poder da fusão com o outro, com algo para além de si: "aparentemente, apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução"². E no ato da entrega amorosa, sensual, experiencia sua "pequena morte", deixa o seu estado descontínuo por algum tempo e encontra a continuidade junto ao outro. Seu secreto desejo é satisfeito ainda que momentaneamente. "Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte"³.

O mundo, no entanto, exige-nos atitudes, procedimentos fragmentados, descontínuos, sequências. Existe a sociedade do trabalho e suas normas. Passamos a viver em uma conjuntura em que a harmonia das coisas passa pelo interdito, por regras, proibições, as quais trazem junto consigo, quase como em decorrência, a transgressão. Assim, é lícito afirmar que a transgressão depende do interdito, pois é ele que possibilita o retorno a um estado racional da organização da sociedade. No entanto, transgredimos na busca por nossa continuidade. A transgressão torna-se parte de nós, assim como os sentimentos de culpa e de desconforto que surgem na sequência do ato transgressor. Desses movimentos tantas vezes repetidos, temos um homem que se aperfeiçoa, cresce e vive em conflito, buscando sempre mais a vida, mesmo quando nela encontra a morte. Sua satisfação, sua expectativa é viver.

A tarefa parece simples: é da busca pela vida, do sexo, do amor, por fim, da transgressão que nascemos, e a vida, a expressão dela, parece natural. Porém, quando nos estabelecemos nas delicadas teias das relações sociais, descobrimos o quanto é difícil essa busca de si, da vida, do outro e do amor. A beleza passa a estar, então, em nossa insistência, em nossa luta, em nossa existência perturbadoramente descontínua que, como magia, caminha para a continuidade. A beleza encontra-se num processo

² Ibidem, p.35.

³ Ibidem

de permanente descoberta de fraturas, de diferenças, de desigualdades, de motivos e de comportamentos distintos que, aparentemente, pretendem buscar um mesmo fim, ou melhor, um não fim, um encontro permanente, a continuidade do Ser. Um desafio.

Judith Teixeira, escritora portuguesa do século XX, bem soube o que constitui esse desafio. Nascida em um tempo e em uma conjuntura social nos quais a manifestação de determinados sentimentos, desejos e anseios, tão naturais ao humano, era socialmente condenável pela moral pública, em especial quando surgida de uma boca feminina, faz da arte, da literatura sua adaga, seu corpo e sua alma. Negando esse silêncio imposto, instaura seus versos no campo do erótico e da literatura homoerótica.

"Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação"⁴.

Judith Teixeira transgride. Revela em seus versos o corpo: uma imagem feminina pactuada com a plenitude da beleza da vida, com os brancos e os vermelhos, frios e quentes dos tecidos da natureza que essa filha de Viseu soube tão bem iluminar. E, com esse corpo, revela uma alma presente, que faz dele e, descobre nele, seus mais profundos desejos. Através dele, junto ao outro/outra, torna-se transgressora, plena e contínua, descontínua, e finalmente contínua, num bordado de versos que alcança nossos dias e faz do sexo algo para além das visões tradicionais de prolongamento da espécie: torna-o um atributo a favor do equilíbrio humano e da excelência do prazer. Na escrita que produziu, a poetisa decadentista inovou: provocou e exaltou paixões que tanto permitiram aos seus textos a experiência da fogueira⁵, como a da ultrapassagem de décadas, para além de sua vida.

Filha desse mundo onde a descoberta de si, onde encontrar a sua voz, seu espaço e a sua condição de ser humano, de ser humano mulher (deve ser dito), exige todo o impulso da força transgressora, a poetisa ousa e cria. Sua obra é condenada, queimada. E, ainda assim, hoje, rompe silêncios. É transgressora. Fala do proibido, provoca-o, busca e se

⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo* (trad. de Antonio Carlos Viana), Porto Alegre, L&PM, 1987, p. 40.

⁵ Exemplares do seu livro *Decadência* (1923) foram apreendidos, juntamente com os livros de António Botto (*Canções*) e Raul Leal (*Sodoma Divinizada*), e mandados queimar pelo Governo Civil de Lisboa na sequência de uma campanha, liderada pela conservadora Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa.

desdobra em uma corrente de ritmo e beleza em todas as suas nuances contínuas e descontínuas. Da busca ao encontro, vida, morte e mais uma vez a busca em versos que registram um trilhar de descobertas e sensações sempre tão caras a nós, sempre tão velhas, antigas e, ainda assim, sempre refeitas, tão novas e essenciais. Vejamos então alguns desses poemas:

Ao Espelho

As horas vão adormecendo
preguiçosamente...
E as minhas mãos estilizadas,
vão desprendendo
distraidamente,
as minhas tranças doiradas.

Reflectido no espelho
que me prende o olhar,
desmaia o oiro vermelho
dos meus cabelos desmanchados,
molhados
de luar!

Suavemente, as mãos na seda,
Vão soltando o leve manto...
Meu lindo corpo de Leda,
fascina-me, enamorada
de todo o meu próprio encanto...

.....

Envolve-se a lua
em dobras de veludo
nos páramos do céu
e eu vou pensando,

no cisne branco e mudo
que no espelhante lago adormeceu...

.....

Volta o luar silente...
E a minha boca ardente
numa ansiedade louca
procura ir beijar

o seio branco e erguido,
que no cristal do espelho ficou reflectido!...

Impossíveis desejos!
Os meus magoados beijos
encontram sempre a própria boca
banhada de luar
álgido e frio –
Dizendo em segredo
às minhas ambições,
o destino sombrio
das grandes ilusões!⁶

Nesses versos, o eu lírico se encontra em um espaço reservado, provável quarto, que permite o desnudamento de seu corpo e sua observação. A menção ao adormecer das horas na primeira estrofe, a presença do luar na segunda, registram o horário noturno, e o gesto sensual de desprender os cabelos, desfazendo o penteado, remete à preparação para o sono.

A nudez mencionada (o seio branco e erguido no espelho) "se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento de obscenidade"⁷, revelando o desejo de fusão. Esse desejo, por sua vez, recaí sobre si, é autoerótico: diante da imagem do espelho, objeto destacado no espaço do quarto, o eu lírico evoca duas figuras mitológicas, Leda e Narciso. Considerando o mito grego, Leda poderia representar aqui uma capacidade de metamorfose e de estabelecimento de uma união incomum (como ocorre com Leda)⁸. A união incomum desejada, no caso, é o sonho de Narciso, mas, como ele, o eu lírico, enamorado da própria imagem, ao beijá-la no espelho percebe que a fusão entre ela e seu reflexo jamais será possível, gerando então os sentimentos de mágoa e de desilusão.

⁶ Judith Teixeira in GARAY, René P. *Judith Teixeira o modernismo sáfico português*; Lisboa: Universitária Editora, 2002, pp. 99-100.

⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo* (trad. de Antonio Carlos Viana), Porto Alegre, L&PM, 1987; p.14.

⁸ No mito grego Leda se transforma em gansa na tentativa de escapar de Zeus; no entanto a união entre a rainha de Esparta (mortal) e Zeus (deus imortal) se concretiza.

Outro destino, que não a morte (como ocorre a Narciso), pode aguardar o eu lírico. Se notarmos nos versos todo um jogo de autoerotismo, podemos também observar traços do desejo homoerótico, dada a atração sentida pela forma feminina (nua) representada no espelho. Portanto, aqui não se trata apenas de um amor por si mesmo, mas de um desejo por uma forma – a feminina – "o seio branco e erguido" que conduz o eu lírico à possibilidade de um enlace incomum, um envolvimento homoerótico. Os "impossíveis desejos" revelados na imagem exaltada da beleza feminina desenhada no espelho, não acessível ao contato, representando a impossibilidade de ter em sua posse amorosa uma mulher, o ser do mesmo sexo, que o eu lírico quer em suas secretas ambições e que considera uma demanda de amor sombria e tão ilusória como a imagem que sua boca encontra no objeto frio e luarento do espelho. Aqui há a exaltação da beleza, da figura feminina e a consciência de seu desejo e do ato transgressor que ele representa. Ainda assim, o eu lírico lança seus lábios junto ao cristal, disposto a ir ao encontro da sua fantasia. A sensualidade e o aconchego exalam nas figuras de tecidos nobres: seda e veludo, que aumentam o efeito sinestésico da cena, acordando o tato e a visão.

Aliada ao clima de fascinação que se instaura no ambiente, a partir da imagem refletida, está a luz do luar, que também representa o feminino, tornando a atmosfera do quarto propícia ao clima de sedução, entremeadado por uma luz, luz do luar fria, que irá entrar em contraste com um corpo branco, que também remete a algo frio, frio como o mármore ou a neve e que, no entanto, se revela ardente, fascinado pela imagem sobretudo feminina e atormentado pela descoberta de si e dos desejos secretos que lhe parecem terríveis, tanto quanto atraentes. Nos próximos versos observamos a realização de uma vontade secreta: a união homoerótica.

Rosas Vermelhas

Que estranha fantasia!
Comprei rosas encarnadas
às molhadas
dum vermelho estridente,
tão rubras como a febre que eu trazia...
– E vim deitá-las contente
na minha cama vazia!

Toda a noite me piquei
nos seus agudos espinhos!
E toda a noite as beijei
em desalinhos...

.....
A janela toda aberta
meu quarto encheu de luar...
– Na roupa branca de linho,
as rosas,
são corações a sangrar...

.....
Morrem as rosas desfolhadas...
Matei-as!
Apertadas
às mãos-cheias!

.....
Alvorada!
Alvorada!
Veio despertar-me!
Vem acordar-me!

.....
Eu vou morrer...
E não consigo desprender
dos meus desejos,
as rosas encarnadas,
que morrem esfarrapadas,
na fúria dos meus beijos!⁹

O desejo proibido, guardado, encontra sua plena satisfação na representativa figura das rosas vermelhas. Frequentes na literatura, as flores evocam a beleza e a fragilidade da presença feminina. Assim, as rosas são "deitadas", "picam", são beijadas e "desfolhadas" no ato convulsivo das mãos e "as mãos cheias", que as possuem, insinuam a configuração de um enlouquecido encontro amoroso entre figuras femininas. O espaço é novamente o privado, o quarto invadido pelo luar que é aliado no engendrar das contorções amorosas. A evocação da figura do tecido nobre "na roupa branca de linho", o branco, que remete à inocência e pureza, é colocado em con-

⁹Judith Teixeira in GARAY, René P. *Judith Teixeira o modernismo sáfico português*; Lisboa: Universitária Editora, 2002, pp. 161-162.

traste com o vermelho das rosas e dos "corações a sangrar", evidenciando o aspecto de luxúria, sedução e transgressão dos limites convencionais da vida social daquela época. Ao mesmo tempo, o vermelho remete ao fluido sanguíneo e, portanto, a algo que é essencial à vida: é necessário que o sangue circule, é necessário que ocorra o movimento de entrega sensual, e, no entanto, acompanha a expressão "corações a sangrar" uma sensação de angústia. Fica claro, na expressividade dos versos, um ato de relação homoerótica que é interrompido pela "alvorada", a chegada do dia, da luz solar, de um chamado à razão. Como decorrência, vem a morte: "Eu vou morrer. . .", que tanto representa a "morte" que antecede a ruptura do estado descontínuo no ato de entregar-se ao outro e, com ele, tornar-se contínuo, como uma deflagração de culpa e auto-condenação pela transgressão do interdito, assim como também simboliza o fim do ato amoroso e, portanto, o retorno ao seu estado descontínuo sujeito a um fim, sujeito à morte. No poema "Perfis decadentes" o ato de entrega é, outra vez, consumado, como vemos:

Perfis decadentes

Através dos vitrais
ia a luz a espreguiçar-se
em listas faiscantes,
sob as sedas orientais
de cores luxuriantes!

Sons ritmados dolentes,
num sensualismo intenso,
vibram misticismos decadentes
por entre nuvens de incenso.

Longos, esguios, estáticos,
entre as ondas vermelhas do cetim,
dois corpos esculpido em marfim
soergueram-se nostálgicos,
sonâmbulos e enigmáticos. . .

Os seus perfis esfingicos,
e cálidos
estremeceram

na ânsia duma beleza presentida,
dolorosamente pálidos!

Fitaram-se as bocas sensuais!
Os corpos subtilizados,
femininos,
entre mil cintilações irreais,
enlaçaram-se
nos braços longos e finos!

.....

E morderam-se as bocas abrasadas,
em contorções de fúria, ensanguentadas!

.....

Foi um beijo doloroso,
a estrebuchar agonias,
nevrótico ansioso,
em estranhas epilepsias!

.....

Sedas esgarçadas,
dispersão de sons,
arco-íris de rendas
irisando tons...

.....

E ficou no ar
a vibrar
a estertorar,
encandescido,
um grito dolorido.¹⁰

Aqui novamente o espaço é banhado por uma luminosidade atmosférica externa e os tecidos nobres "sedas orientais de cores luxuriantes", "ondas vermelhas de cetim" e "arco-íris de rendas" compõem um ambiente de riqueza, luxo e suntuosidade que, aliado ao perfume de "nuvens de incenso" tornam a atmosfera mágica, atraente e bela, pronta para encarnar o

¹⁰ Judith Teixeira in GARAY, René P. *Judith Teixeira o modernismo sáfico português*; Lisboa: Universitária Editora, 2002, pp. 149-150.

quadro de um espaço de fantasia para o espetáculo da satisfação amorosa, que se concretiza entre os dois "corpos de marfim", "os corpos subtilizados, femininos" que se enlaçam "nos braços longos e finos" em "contorções de fúria, ensanguentadas!". Ocorre a entrega, a satisfação. E, em seguida, uma perturbação do estado de êxtase, "um beijo doloroso" e "um grito dolorido" que trazem a dor e o sofrimento para o mesmo espaço em que se encontra o gozo e o prazer. Coexistem elementos de alegria e de vida com elementos sombrios de tristeza e morte. "O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de continuidade possível percebida no ser amado"¹¹. Também nesse poema há o contraste entre as cores branca e vermelha. A branca, que se acha inicialmente em um estado "frio", ganha vigor, movimento, abrindo caminho para a força do vermelho quente, abrasado e "ensanguentado", pulsante e dominante durante a dança dos corpos que se unem e passam a pertencer ao mesmo movimento do tecido que toca a pele - "as ondas vermelhas do cetim" que evidenciam o ato da luxúria.

Por fim, no poema "Outonais", temos uma visão de uma entrega em conflito, onde dor e prazer se fundem no enlace amoroso:

Outonais

No meu peito alvo, de neve,
as claras pétalas dos teus dedos,
finas e alongadas,
tombarão como rosas desfolhadas
à luz espásmica e fria
deste entardecer...
E o meu corpo sofre,
ébrio de luxúria, um mórbido prazer!

A cor viva dos teus beijos,
meu amor,
prolonga ainda mais o meu tormento,
na trágica dor
deste desvestir loiro e desolado
do Outono...
Repara agora, como o sol morre

¹¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo* (trad. de Antonio Carlos Viana), Porto Alegre, L&PM, 1987; p.43.

num agónico sorrir
doloroso e lento!...

.....

Noite...um abismo...
sombras de medo!
Tumultuam mais alto os teus desejos!
Sobe o clamor do meu delírio
e a brasa viva dos teus beijos,
num rúbido segredo,
vai-me abrindo a carne em sulcos de martírio!¹²

Na primeira e na segunda estrofes temos a manifestação do sentimento que aproxima os corpos de tez clara, que se tocam com delicadeza no entardecer e revelam o sofrimento do flamejante desejo, que se intensifica com a passagem da tarde para a noite. Com o fim do dia ("repara agora como o sol morre") e a chegada de uma hora obscura, a noite, mais propícia à transgressão amorosa, ocorre a libertação e, na terceira estrofe, a chegada dessa noite traz "um abismo" e "sombras de medo": é o momento do desconhecido, ou daquilo que deve ser ignorado, que não pode ser revelado e se oculta. Ao mesmo tempo, essa noite que desperta o medo aumenta a atração: "tumultuam mais alto os teus desejos" e "o clamor do delírio" é atendido "vai-me abrindo a carne" evidenciando o gozo. Há uma satisfação onde o prazer que sentem os corpos é também marcado pela dor, pois o ato amoroso aguarda o transcorrer do dia para a noite, uma espera pela mudança de tempo, e nisso está presente a consciência da chegada de um novo dia que ameaça os amantes e provoca a separação não desejada e, novamente, a instalação dos segredos, dos secretos desejos só realizáveis nos abismos protetores da noite.

Da descoberta de si, do desejo secreto revelado, ao alcance dessa satisfação amorosa que é, quase constantemente, sombreada por sensações de doloroso desconforto, por um desejo que não pode revelar-se à total luminosidade e deve permanecer entre as luzes mais discretas, noturnas mas fulgentes, Judith Teixeira compõe uma mulher de beleza compartilhada, com as faces representativas do feminino na natureza e que é con-

¹² Judith Teixeira in GARAY, René P. *Judith Teixeira o modernismo sáfico português*; Lisboa: Universitária Editora, 2002, p.179.

trastante: branca e vermelha, fria e ardente, pura e pecadora, delicada flor e atroz espinho; real e ilusória como a imagem de um espelho, e que, sobretudo, exala erotismo, o poder de sedução, no encontro com o "outro" com quem compartilha todas as nuances do enlace sensual amoroso. Ela apresenta ao leitor uma mulher que goza da sensualidade e prazer sexual. Judith Teixeira faz do espaço privado, a princípio opressor, um espaço de libertação: abre as portas do quarto e revela todo o serpenteado, todo o jogo de troca amorosa. Faz, em seus versos, do privado o público e acende a fogueira de paixão, lucidez e loucura que o texto literário pode pôr em movimento no coração humano.

ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL: LA PORTOGHESE DI NAPOLI

ELISABETTA MAINO

Em casa de Ananias foram encontrar Maria que tentava consolar a lacrimosa Chua, mas o choro parou assim que os homens entraram, não que Chua tivesse deixado de chorar, a questão é que as mulheres aprenderam com a dura experiência a engolir as lágrimas, por isso é que dizemos, tanto choram como riem, e não é verdade, em geral estão a chorar por dentro.¹

L'idea di parlare di Eleonora de Fonseca Pimentel significa rimettere in gioco la figura di una donna che è stata, tra le altre cose, poetessa, scrittrice ed una delle prime giornaliste in Europa.

Ciononostante e pur essendo riconosciuta all'epoca, questa donna del Settecento italiano, nata a Roma da genitori portoghesi non è ancora stata inserita nelle antologie o nelle storie letterarie italiane.

A Roma, non molto lontano da Piazza del Popolo, al civico 22 di via Ripetta, una lapide ricorda la data di nascita di Eleonora de Fonseca Pimentel avvenuta il 13 gennaio 1752 e la data di morte, avvenuta a Napoli il 20 agosto 1799. È da notare che la giovane donna, forse una delle più colte del Settecento italiano, viene ricordata come martire della libertà.

¹ In José Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Lisboa 1991, p.147

includegraphics[scale=0.7]fig1

La nascita di Eleonora de Fonseca Pimentel² a Roma si deve alla presenza della famiglia della madre, nobile famiglia di avvocati di origine portoghese, che già dall'inizio del Settecento viveva a Roma dove lavorava a servizio della Santa Sede.

Nel 1760, in Portogallo, l'allora primo ministro del regno, il Marchese di Pombal, ordinò la cacciata dei Gesuiti dal suo Paese. Questa decisione contribuì al deterioramento dei rapporti fra la Santa Sede ed il Portogallo e per questo motivo la famiglia dei Fonseca Pimentel decise di spostarsi a Napoli.

La piccola Eleonora aveva all'epoca solo 8 anni ma, sotto la guida dello zio materno, l'abate Antonio Lopez, aveva già studiato latino, greco, matematica, storia naturale e aveva anche già scritto i suoi primi versi, intrisi del classicismo dell'Accademia dell'Arcadia conosciuta attraverso visite effettuate con lo zio.

² "My name is Eleonora de Fonseca Pimentel. This is the name I was born (my father was Don Clemente de Fonseca Pimentel) and the name I am known by (I resumed my Family name after the death of my husband) – or some version of it. Usually I am referred to as Eleonora Pimentel. Sometimes as Eleonora Pimentel Fonseca. Occasionally as Eleonora de Fonseca. Often just as Eleonora, when historians go on about me at some length in books and articles, while my colleagues in the Neapolitan revolution of 1799, all men, never are referred to by their first name alone."

In Susan Sontag, *The volcano lover. A romance*, New York 1992, p. 416.

A Napoli, capitale del Regno borbonico, indipendente dal 1734, una delle più grandi capitali europee dell'epoca, dopo Parigi e Vienna, la Fonseca Pimentel entra in contatto con alcune delle donne sapienti del tempo e riprende gli studi letterari aggiungendo le lingue moderne quali il portoghese, l'italiano, il francese e l'inglese, alle classiche.

Allo studio letterario affianca quello scientifico passando dalla matematica all'astronomia, alla chimica, alla mineralogia, alla botanica ed infine alla filosofia.

L'idea di spostarsi da Roma a Napoli era venuta da zio Antonio, l'abate, che, oltre ad avere un amico portoghese, console a Napoli, era a conoscenza del fatto che la capitale borbonica offriva alle donne sapienti, di cui la cultura dell'Illuminismo era ricca, un'accoglienza favorevole. Non possiamo dimenticare che, a quell'epoca, in Italia, le donne non potevano iscriversi all'università e tantomeno insegnarvi, pur non mancando le eccezioni, come nel caso di Laura Bassi, scienziata e accademica bolognese, che nel 1732 ottenne una cattedra a Bologna.

A nessuna donna del Regno era aperto il piccolo mondo del lavoro di qualità. Soltanto cameriera, cuffiara, stiratrice, puttana. Non esistevano medichesse, avvocatesse e apparivano mostri Donna Colubraro Pignatelli che studiava matematica o Mariangela Ardinghelli, che aveva scritto su una cosa nuova della fisica, l'elettricità. [...] E nessuna di quelle signore era ammessa ad insegnare, all'Università, né altrove. Del resto non ne avevano bisogno perché (tanto per cambiare) nobili e ricche.³

Il 1768 segna l'entrata di Eleonora nell'Arcadia e nello stesso anno Maria Carolina d'Asburgo entra nella città di Napoli per celebrare le nozze con Ferdinando IV. È di quest'anno la prima ed impegnativa opera poetica della Fonseca Pimentel, *Il tempio della Gloria*, un poema epico che narra le glorie delle dinastie degli Asburgo e dei Borboni.

E sarà grazie a questo poema che la Pimentel entrerà nelle grazie della Regina.

La produzione letteraria della Fonseca de Pimentel, legata alla maniera dell'Arcadia, viene elogiata da molti dei grandi letterati dell'epoca, tra cui Voltaire, che le dedica dei "Versi responsivi ad un sonetto della

³ In Enzo Striano, *Il resto di niente*, Milano 2005, p.75

nobile ed egregia donzella Eleonora de Fonseca di Pimentel, abitante in Napoli".⁴

*Beau rossignol de la belle Italie
Vôtre sonnet cayeole un vieux hibou
Au mont Jura retire dans un trou
Sans voix, sans plumes, & privé de genie.
Il veut quitter son païs morfondu:
Après de vous à Naples il va se render
S'il peut vous voir, & s'il peut vous entendre,
Il réprendra tout ce qu'il a perdu.*

Non si conosce, per il momento, il sonetto inviato a Voltaire da parte di Eleonora,

ma questa traccia ci induce a pensare che qualche scritto di Eleonora potrebbe ritrovarsi anche tra le ordinatissime carte delle biblioteche svizzere, e, chissà, forse in futuro ulteriori ricerche potrebbero restituirceli.⁵

Nel 1771 Donna Catarina, madre di Eleonora, muore nominando la sua "Carissima, diletta e stimatissima figlia Donna Eleonora" sua erede universale particolare, rendendola così un bel partito.

La famiglia decise quindi di fidanzarla col cugino Miguel che, spaventato dalla genialità della cugina, partì per Malta tre anni dopo, non rispondendo per molto tempo alle lettere che Eleonora gli scriveva.

*Cugin, due mesi son che non scrivete,
e cosa in voi straordinaria è questa;
forse di Malta già su per la testa
gli altèri fumi o il gran catarro avete?
Cugino! E pure voi mi conoscete!
che se in me si risveglia un po' d'agresta
de' miei dardi frizzanti alla tempesta*

⁴ "La "scoperta" di questo sonetto si deve probabilmente a Franco Venturi, che lo cita nello studio *Il Portogallo dopo Pombal, Settecento riformatore*, Torino 1984, p.228."

In Elena Ugnani, *La vicenda letteraria e politica di Eleonora de Fonseca Pimentel*, Napoli 1998, p.341

⁵ *Ibidem*, p.341

*e Rodi e Smirne scomparir vedrete.
E s'io mi metto a far da Solimano,
misero fratigel di linci e quinci,
voi cercherete un Carlo quinto invano.
Ma dove Malta sta, star non vogli'io;
fra lei scegliete e me pria ch'io cominci
od altrimenti io vi scugino. Addio.*⁶

Nel 1776 Eleonora de Fonseca Pimentel entra formalmente a palazzo per occupare il ruolo di bibliotecaria ufficiale della regina. Questa prestigiosa posizione la porrà in contatto con i più importanti filosofi dell'Illuminismo, tra cui Voltaire, della cui corrispondenza abbiamo già parlato e che, purtroppo, morirà nel 1778.

Nel febbraio del 1778, all'età di 25 anni, Eleonora sposa il tenente Pasquale Tria de Solis, di 44 anni. Il matrimonio, frutto di una lunga trattativa tra le due famiglie, molto diverse l'una dall'altra (i Tria de Solis erano conservatori, borbonici ed ostili alla cultura per carattere mentre i Fonseca Pimentel amavano gli studi, i libri, le lingue straniere ed avevano viaggiato molto) avrà un esito sfortunato, segnando pesantemente la vita di Eleonora. Ben presto Pasquale manifesta la sua gelosia nei confronti delle conoscenze culturali della moglie non sopportando il fatto che lei parlasse lingue a lui sconosciute, soprattutto con intellettuali che riteneva fossero i suoi amanti.

Le quattro sorelle nubili (!) del marito diventarono ben presto le carceriere di Eleonora e, invidiose della superiorità culturale della cognata, le sottraevano la posta e la sbeffeggiavano.

L'unico figlio nato da questa infelice unione il 31 ottobre del 1778 morì all'età di soli otto mesi. Nel 1779 Eleonora pubblica i *Sonetti in morte del suo unico figlio* e l'*Ode elegiaca di Altidura Esperetusa per un aborto, nel quale fu maestralmente assistita da Mr.Pean*. Alla tragica morte del figlio succedettero infatti due aborti, il primo dei quali in conseguenza dei maltrattamenti del marito.

La novità letteraria di Eleonora de Fonseca Pimentel è la trasposizione del vissuto autobiografico femminile espresso in prima persona.

⁶ "Al cugino Fonseca", in Elena Urganì, *op. cit.*, p.85

Affiorano squarci di un vissuto femminile che sorprendono nella cornice neoclassica dell'ode: la descrizione dei dieci giorni in cui il bambino non si muove dentro di lei, il rompersi delle acque, la mancanza delle doglie, l'intervento del chirurgo, l'estrazione dall'utero di un feto morto che le consente di continuare a vivere, e alla fine lei che sviene e poi riprende i sensi nel sollievo generale.⁷

[...]

*io troppo dolce e tenero
pegno nel seno avea.
Onde recente perdita
ricompensar credea.*

[...]

*io, di me stanca, in dubbio,
non sento più da' noti
internamente scuotermi
soave e lenti moti.
Alfin gl'istanti giunsero,
in cui del vano incarco
tentò natura sciogliersi,
ma senza aprirgli il varco.*

[...]

*Dal freddo gelo io sentomi
già ingombrato il petto,
ed il mio rischio annunciami
de' miei lo smorto aspetto.⁸*

⁷ in Maria Rosaria Pelizzari, *Eleonora de Fonseca Pimentel: morire per la rivoluzione*, in *Storia delle donne*, 4, Firenze 2008, p.109

⁸ Nell'*Ode elegiaca per un aborto* "si sente un inno alla scienza medica, al pensiero razionale, in cui la de Fonseca partendo dalle sensazioni di un vissuto autobiografico ed elaborandole con un linguaggio scientifico classicista, diventa essa stessa figura prometeica, che prende vita dall'impossibilità di darla."

Oh troppo vane angosce/inutile periglio/dovea la vita io perdere/e non la diedi al figlio/Oh degna pur d'invidia/quella, cui dà la sorte/altrui la vita porgere/nell'ottener la morte/Che il caro frutto stringere/può de' tormenti suoi/gli avidi sguardi pascere/e riprodursi in lui/ch'ode i vagiti teneri/che, labbro a labbro unita/spira ed in lui trasfondere/può la fuggente vita/Morte, che vinta videsi/stupi, arse di scorno/e le nere ombre orribili/fiera mi sparse intorno/Fredda sul core avventami/la man bagnata in Lete/ed al commosso sangue/squarcia le vie segrete/stende sul letto rapida/le membra irrigidite/e sovra gli orli spingemi/della profonda Dite/Un sol momento avanzami/ma, in quel momento, ardita/la dotta man frapponesi/e mi mantenne in vita.

In Elena Urgnani, *op. cit.*, p.161-170

È interessante notare che i sonetti sono l'unica parte dell'attività letteraria della Fonseca de Pimentel non disprezzata da Benedetto Croce, che non amava lo stile arcadico e che giudicò la poesia di Eleonora "contenuto cortigiano in forma metastasiana"⁹. Tale giudizio impedì alla poetessa di meritarsi un posto nella letteratura italiana.

Nel maggio del 1785 muore il padre di Eleonora, don Clemente de Fonseca Pimentel, che non riuscì a vedere la fine del lungo e tormentato processo di divorzio della figlia, che si concluderà il 26 giugno dello stesso anno, da lui sempre appoggiato.

Dal fascicolo del processo di separazione, riscoperto e studiato dall'avvocato Franco Schiattarella¹⁰ negli anni settanta del secolo scorso, emerge infatti che il padre di Eleonora avviò un'azione legale contro il tenente Tria de Solis, dopo essere venuto a conoscenza che questi aveva sperperato parte della dote della moglie, obbligandola a convivere con diverse prostitute, una sua amante e la di lei figlia.

Conclusosi il divorzio, per Eleonora si tornava ad aprire la strada della libertà, che aveva però un suo prezzo.

"La libertà costa molto cara" lei disse. "Io adesso sono libera. Posso vivere dove mi pare, fare ciò che voglio. Ma son sola. Non ho più nessuno. Questo è il prezzo della libertà che mi ritrovo."¹¹

Le difficoltà economiche in cui Eleonora si ritrovava vennero superate dalla sua attività di traduttrice e dal sussidio offertole dalla corte.

È del 1790 la traduzione, dal latino all'italiano, del saggio del consigliere Nicolò Caravita *Nullum ius Pontificis Maximi in Regno Neapolitano* (1707), un classico del pensiero anticurialista napoletano, a cui la Fonseca de Pimentel aggiunge delle note per nulla sgradite alla corte e a letterati quali Gaetano Filangieri o Mario Pagano.

Il 14 luglio 1789, con lo scoppio della rivoluzione francese, l'idillio degli intellettuali illuministi, Eleonora compresa, era destinato a concludersi.

⁹ In Benedetto Croce, *Eleonora De Fonseca Pimentel e il Monitore Napoletano*, in Id., *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti, ricerche*. Bari, 1926

¹⁰ Franco Schiattarella, *La marchesa giacobina. Eleonora de Fonseca Pimentel*, Napoli 1973

¹¹ In Enzo Striano, *op. cit.*, p.143

Nel 1793, Luigi XVI e Maria Antonietta, sorella di Maria Carolina, vengono decapitati. La regina ordina il lutto nella città di Napoli ed istituisce il “crimine di opinione” per vendicare la morte della sorella sui patrioti e sugli illuministi napoletani.

Bastava parlare il francese, vestirsi alla foggia straniera, tagliarsi i capelli o farsi crescere la barba, per essere indiziati di reato.¹²

In questo clima, la traduzione *Nullum ius Pontificis Maximi in Regno Neapolitano* appare sospetta e per questo, insieme agli altri illuministi, Eleonora viene responsabilizzata degli orribili atti rivoluzionari francesi.

Anche la stampa straniera viene proibita e con essa “Il Moniteur”.

La morte dell'ex-marito, Pasquale Tria de Solis, avvenuta nel 1795, non cambia niente nella vita di Eleonora, giacché i loro rapporti si erano interrotti da tempo.

Nel 1797 Napoleone crea in Lombardia la Repubblica Cisalpina, con una costituzione analoga a quella francese e molti patrioti napoletani vi accorsero nel tentativo di raggiungere una via di scampo.

L'anno successivo è la volta della proclamazione della Repubblica Romana.

A Napoli i patrioti erano ricercati e perseguitati. Eleonora fu condotta al carcere della Vicaria il 5 ottobre 1798. L'accusa era quella di leggere libri proibiti e di organizzare nella propria casa riunioni sovversive. In carcere Eleonora scrisse *Inno alla libertà*, che avrebbe recitato a Sant'Elmo, in occasione della proclamazione della Repubblica, ancor oggi, purtroppo, introvabile.

And as the malefactors were released, others had to be locked up. That Portuguese lady at the court, Eleonora de Fonseca Pimentel, who used to write sonnets in praise of the Queen, had shown an Ode to Liberty she had composed to a friend and Scarpia had been able to put her away this past October for two years.¹³

Nello stesso anno, in dicembre, la famiglia reale abbandona Napoli e si rifugia a Palermo, non dopo aver saccheggiato i banchi pubblici.

¹² In Elena Urganì, *op. cit.*, p.28

¹³ In Susan Sontag, *op. cit.*, p. 266

Sembra che all'epoca, dopo tre mesi di carcere, Eleonora fosse già libera. La cittadina Pimentel, come ora si faceva chiamare, continuava a mantenere il primato di unica donna repubblicana incarcerata.

Nella Vicaria la Pimentel aveva imparato ad esprimersi in napoletano stretto e ciò era per lei veramente importante in quanto mezzo per parlare alle donne del popolo.

In questi mesi Eleonora assume la responsabilità del "Monitore Napoletano", primo caso in Italia di una donna direttrice di un giornale, che ebbe la durata di circa 5 mesi, dal 2 febbraio all'8 giugno del 1799, e del quale vennero pubblicati ben 35 numeri con una cadenza bisettimanale (usciva il martedì ed il sabato). L'attività giornalistica della Fonseca de Pimentel fu di enorme importanza ed è senz'altro la sua attività di scrittrice più studiata.

Alla caduta della Repubblica, Eleonora e gli altri rivoluzionari sperarono per poco nell'esilio, ma il generale Nelson non permise che gli accordi venissero onorati. Già imbarcata su una nave diretta in Francia, Eleonora fu nuovamente imprigionata nella Vicaria.

"Forse ce la facciamo, Lenór. Dicono che Ruffino ha ottenuto di farci sfrottare da Napoli: questa nave va a Tolone, capisci!"

Annuisce, senza gioia. Ormai era entrata (ma non c'era da sempre?) nella dimensione stordita della fine: perché si spalancava ancora un avvenire? Un inutile, doveroso macinar di giorni, attività, pensieri? "Cosa potrò fare in Francia?" Un barlume d'interesse: riprenderò a scrivere. Posso fare libri, lavorare in istituzioni culturali. Subito dopo, stanco cedimento. Ancora sradicata da un luogo? Costretta a ripiantarmi? Stavolta non ce la farei. La mia storia s'è svolta, ne lascio qui i segnali, le memorie, il valore, non ho forza per costruirne un'altra.¹⁴

Dopo il processo, mera formalità, il 20 agosto 1799, Eleonora Fonseca de Pimentel venne impiccata sulla piazza pubblica nonostante la sua richiesta, a cui aveva diritto in quanto proveniente da famiglia nobile, di essere decapitata.

My friends and I had already boarded one of the transports leaving for Toulon when they arrived on the 24th of June and annulled

¹⁴ In Enzo Striano, *op. cit.*, p.360

the treaty that had been signed with Cardinal Monster: we were dragged off the transports and taken to the Vicaria. As one of the few women in the prison, I was allotted a scummy cell of my own, ten steps by seven, with a cot to sleep on and no chains. Two of my friends spent the summer shackled to the wall by iron collars, and others were hunched five in a cell, and slept body to body on the floor. Some of us went through the farce of hearings called trials, but our guilt had already been decided.¹⁵

“...E voi avete scritto libri, giornali, pieni di schifezze... Avete parlato in pubblico! Una donna! Che dissoluzione! Non ve mettite scuorno? Puh, via da davanti a me, mi disgustate. Pena de morte.”¹⁶

Pare le vennero negate anche le mutande, in modo da farla morire due volte, come intellettuale e come donna. E forse per questo, in quanto personaggio scomodo, venne giustiziata prima e dimenticata poi. E scomode furono anche le sue spoglie, delle quali non si ha traccia. Non si sa dove fu sepolta. E nel 1803, per ordine del re Ferdinando, i documenti dei giacobini condannati a morte furono bruciati, in modo da cancellarne per sempre la memoria.

Tutto questo alone di mistero ha per molto tempo giovato alla figura di Eleonora de Fonseca Pimentel, a lungo intesa come eroina virile che reca in sé la difficoltà di essere donna in qualsiasi epoca della storia.

Una donna che ha saputo accingersi al patibolo con fierezza e tranquillità, o per lo meno così traspare dalle cronache dell'epoca, che la descrivono come colei che non vuole confessarsi e che chiede, come ultimo desiderio, una tazza di caffè. La richiesta viene esaudita, il caffè le viene servito bollente e nel poco tempo che scorre fra i sorsi ed il percorso verso la forca, Eleonora rivive la sua vita, ripercorre la sua infanzia spensierata, la sua vita da sposa e madre mancata, i soprusi subiti, l'impegno repubblicano, il carcere, la condanna a morte, la sua storia.

¹⁵ In Susan Sontag, *op. cit.*, p. 411

¹⁶ In Enzo Striano, *op. cit.*, p.362



Giuseppe Boschetto, *Eleonora de Fonseca Pimentel condotta al patibolo*, 1869

La storia che è continuità della vita, fatta di grandi imprese, intrisa di grandi ideali, per i quale Eleonora lottò fino alla morte, per una patria che aveva adottato come sua e della quale aveva imparato la lingua stretta, il dialetto, la lingua del popolo. Popolo a cui si rivolge in latino quando viene impiccata, con quelle parole prese in prestito da Virgilio, *Forsan et hoec olim meminisse juvabit*¹⁷ parole che il popolo incolto ed ignorante non capisce, parole che la Pimentel non avrebbe mai usato per avvicinarsi alle donne del popolo chiedendo loro di lottare. Per questo aveva imparato il dialetto, perché era cosciente dell'importanza di avvicinarsi al popolo. Il suo giornale era un documento, un testimone dei fatti, della storia, serviva per informare e per educare, ed Eleonora ci lavorava con serietà, perché ci credeva fino in fondo.

Non si può fare un giornale in questo modo, Antonio. Ogni sforzo va perduto. Fra l'altro, quelli che ne avrebbero bisogno non sanno leggere, a chi diciamo certe cose? A coloro che ne sono convinti? Allora il giornale è perfettamente inutile.
[...]

¹⁷ Forse persino di questi avvenimenti un giorno la memoria ci sarà d'aiuto, Virgilio, *Eneide*, I 203

Qua non s'è mai capito che la cosa più importante è educare il popolo, anche se è difficile. E questa sarà la linea, la battaglia principale del mio "Monitore".¹⁸

Una battaglia onesta e valida anche ai giorni nostri, che perpetua il personaggio storico di Eleonora de Fonseca Pimentel, che in quanto tale non è mai stata dimenticata, ma che ancora non le dà il giusto peso in quanto politica e letteraria del Settecento italiano



¹⁸ In Enzo Striano, *op. cit.*, p.314

“A PEZAR DE SUA IMPERFEIÇÃO”: TRADUTORAS CONHECIDAS E ANÔNIMAS DE PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

ELEN BIGUELINI
CAPES-BR/ FLUC

O estudo da presença feminina na história da tradução literária portuguesa durante a primeira metade do século XIX pode auxiliar a ciência histórica a compreender atitudes concebidas então como irregulares e transgressoras. Para isto, a Crítica Literária Feminista dá subsídios que permitem melhor perceber as nuances e entrelinhas do texto feminino, além do porquê de sua escrita.

Traduções de romances estrangeiros foram uma maneira encontrada por autoras mulheres que temiam a fama da publicação e da ousadia do ato da escrita, mas que recorriam ao texto literário como forma de sustento. Muitas vezes desconhecidos pela literatura por seu teor feminino, grande parte destas traduções foram perdidas ou esquecidas pela história.

A autoria feminina foi muitas vezes escondida, e embora alguns nomes como o de Francisca Paula Possolo da Costa, tenham chegado até a atualidade, a maioria continua desconhecida, é este o caso de C. E. da C. G, cujo nome permanece desconhecido para além desta sigla. O que teria levado estas mulheres a traduzir e escrever? Quais seriam as razões da escolha dos textos traduzidos e de que forma se impuseram no meio masculino, dedicando-se à escrita?

Este trabalho pretende, através da análise de prefácios e traduções, compreender não apenas a escolha dos textos, mas também os motivos que levavam as autoras e tradutoras a optar por uma atividade pública e vista como masculina – a escrita.

Palavras chave: mulheres que escrevem, século XIX, história das mulheres, tradução.

A atividade literária não integrava o cotidiano feminino do século XIX. Embora algumas mulheres tivessem acesso às letras, escrevessem cartas e poesias, a grande maioria não exercia estas funções. Isto é reflexo tanto do conceito de feminilidade pertencente ao século XIX, dos papéis relativos às mulheres de diferentes classes sociais, como dos discursos, masculinos, que delimitavam o feminino: maternal, casto e incapaz. Desta forma, a literatura não era aceite quando exercida pelas mulheres. Em Portugal, foi a partir da presença marcante de Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883) e Guiomar Torrezão (1844-1898) nos periódicos portugueses que a intelectualidade do país passou a aceitar mais facilmente o texto feminil. Todavia, não foram elas as pioneiras da literatura feminina portuguesa, cuja história é repleta de nomes muitas vezes apagados, apesar de a primeira metade do século, em que viveram estas jornalistas parecer ser vazia de nomes de mulheres associados ao campo literário.

É claro que o contato com o jornalismo permitia às autoras um meio privilegiado de alcançar o público. No entanto, como se disse, havia mulheres que precederam a primeira jornalista portuguesa no campo literário, como testemunham textos de autoria feminina, publicados em periódicos, anteriores aos seus, e revelam mulheres que participavam do mundo literato através dos salões e por meio da poesia, passada em manuscrito por seus leitores já no século XVIII. Isto mostra que o sexo feminino já pretendia um lugar na intelectualidade portuguesa, mas a sua presença foi em grande parte apagada da história da literatura, sendo que um pequeno número dos textos femininos resistiram à crítica, masculina e à história contada do ponto de vista da masculinidade.

Focando especialmente a tradução, este trabalho pretende observar os textos femininos da primeira metade do século XIX, conhecer aqueles que resistiram ao tempo e encontrar os que desapareceram. Para tal, procurou-se listar o maior número possível de obras traduzidas por mulheres, tenham elas assinado o texto ou não, e conhecê-las o quanto for para isso como fonte principal as introduções e dedicatórias de seus textos. As tradutoras e os textos foram encontrados nos catálogos da Biblioteca da Universidade de Coimbra, na Biblioteca Nacional de Portugal e ainda

em listagens de autoria portuguesa, como o *Dicionário Bibliográfico português*¹, o *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*², *Escritoras Brasileiras Galegas e Portuguesas*³, a *Tradução em Portugal*⁴ e a Tese de Doutorado de Isabel Lousada⁵. Para o âmbito desta pesquisa, foram selecionadas obras de 18 tradutoras e de 8 anônimas com evidência de feminilidade.

"uma pena mais exercitada": as tradutoras

Dentre as 18 autoras, encontram-se os nomes da Marquesa de Alorna, cujas obras foram publicadas em 1844; D. Mariana Antónia Maldonado (1771-1855) e Francisca Paula Possolo da Costa (1783-1857), nomeada Francília pela Arcádia, três autoras que apesar de terem publicações de traduções no período em apreço, demonstram-se mais alinhadas ao pensamento do período anterior. Evidencia-se ainda a presença de D. Ana Henriqueta Fromment da Mota e Silva (?-?), da qual foram encontradas 9 traduções.

Alguns dos nomes encontrados assinavam anonimamente seus textos, mas a autoria foi revelada em Inocêncio II, razão pela qual não foram de todo perdidas, ou através de outras obras das mesmas autoras que as referenciavam. Outras 8 formas de assinatura feminina permanecem sem autoria identificada, sendo estas: "uma senhora", "uma senhora portuguesa", "uma menina portuguesa", "outra senhora", "uma jovem alemã", "huma anonyma", "huma curiosa" e "huma portuguesa". Através destas denominações observa-se a menção a feminilidade, mas também, em alguns

¹Inocêncio Francisco da Silva. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1958. 22 volumes.

²Eugenio Lisboa. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Organizado pelo Instituto Português do Livro, Publicações Europa, 1991-1994. v.1-3.

³A. Lopes de Oliveira. *Escritoras brasileiras, galegas e portuguesas*. s.l., Editora Silva Pereira, 1983.

⁴Antonio Gonçalves Rodrigues. *Tradução em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

⁵Isabel Lousada. *Para o estabelecimento de uma bibliografia britânica em Portugal, 1554-1900*. Dissertação de Doutorado apresentado à FCSH: CESNOVA, 1998. (versão eletrônica, consultada a 19 de Junho de 2014 em <http://hdl.handle.net/10362/3253>)

casos, a nacionalidade. As assinaturas anônimas aparecem, por vezes, repetidas em mais de uma obra. A assinatura "huma senhora", por exemplo, aparece em 10 diferentes traduções de três diferentes línguas (alemão, francês e inglês), enquanto "huma portuguesa" surge em três obras, sendo duas do francês e uma do italiano.

Infelizmente, sobre a maioria das tradutoras aqui observadas permanecem lacunas, seja por não terem assinado seus textos, seja pela desvalorização do texto feminino e do romance, sua forma de expressão preferida.

As traduções

A grande maioria das autoras observadas não se limitou à tradução. Dentre 18, 10 escreveram outros gêneros literários, um reflexo das práticas literárias masculinas, que eram variadas e múltiplas. Um mesmo autor produzia jornais, romances, poesia e teatro⁶.

Foram encontradas 31 obras de assinatura anônima feminina e 42 textos cuja autoria é conhecida, seja informada nos catálogos utilizados, posteriores afirmações quanto a autoria ou a presença de assinatura nos livros e introduções. Destes, 6 foram publicados em jornais, sendo que um deles foi publicado pela *Assembleia Literária* e mais tarde o em livro sem menção a tradutora.

As linguagens originais das traduções variam entre francês (30), inglês (14), alemão (4), italiano e grego (2 cada) e 7 delas têm originais desconhecidos. Percebe-se, então, uma tendência que reflete a tendência em Portugal: um contato maior com a literatura francesa. Dentre os autores traduzidos destacam-se, Alexandre Dumas, Montesquieu e alguns poetas ingleses; de entre as autoras sobressaem George Sand (que na tradução aparece como Jorge Sand, demonstrando que a autora não reconhecia o pseudônimo de Amandine-Aurore-Lucile Dupin); M^{me} Grafigny, M^{me} de Stäel, Condessa de Genlis e Jane Porter.

O gênero literário traduzido por estas mulheres é na sua grande maioria o romance. Embora sejam encontradas traduções de textos referentes à religião, à poesia e à história, as obras são escritas para um público

⁶Maria de Lourdes Lima dos Santos. *Intelectuais Portugueses na primeira metade de Oitocentos*. Lisboa, Editorial Presença, 1988. 153.

feminino e refletem os gostos de suas leitoras. Estes romances poderiam ser publicados de duas formas – através de livros, divididos em tomos, ou em jornais e sob a forma de folhetim –, tendo a maior parte deles objetivos morais, de educação feminina.

Segundo Gina Guedes Rafael, este tipo de literatura tornou-se "um contributo fundamental para que as camadas mais baixas da população usufruam de bens culturais"⁷. O romance folhetim assim como o jornal eram uma forma de ensinar aqueles que não tinham acesso a uma educação formal, o que é mais perceptível nos periódicos de recreio e instrução⁸, tais como os jornais *Panorama*, a *Revista Universal Lisbonense* e *Archivo Popular*, que são também aqueles que apresentam mais textos feitos por mulheres e artigos que as mencionam.

"Pobre é o tributo": o porquê da tradução

É através das introduções e dedicatórias das tradutoras que se pode melhor compreender as razões que as levaram a traduzir. Raquel Dotta Corrêa, em sua dissertação de mestrado, afirma que é por meio destes textos introdutórios que "a autora ganha voz ativa e autoridade"⁹, visto que aparece em evidência ao vir antes do texto e neles se patenteiam as intenções da tradutora. Assim como acontecia com a autoria feminina em geral, estas introduções escondem artimanhas de defesa da publicação, refletindo aquilo que Gubar e Gilbert chamam de *anxiety of authorship*¹⁰, ou "medo da autoria".

⁷Gina Guedes Rafael. *A leitura na segunda metade do século XIX em Portugal: testemunhos e problemas*. [Texto policopiado], Dissertação de Mestrado em Edição de Texto apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011, 33.

⁸Maria de Lourdes Lima dos Santos. *op. cit.* 166-173.

⁹Raquel Dotta Corrêa. *A voz da tradutora: paratextos em traduções de mulheres italianas nos séculos XVII e XVIII*. [Texto policopiado], Dissertação de Mestrado em Tradução apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. (versão eletrônica, consultada a 4 de novembro de 2014 em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/.../287197.pdf?>). 27.

¹⁰Sandra M. Gilbert e Susan Gubar. *The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London, Yale University Press, 1984.

Não era esperado das mulheres a escrita e a publicação. Gina Guedes Rafael lembra que embora algumas soubessem ler, a escrita era uma atividade mais rara¹¹, visto que a educação feminina ainda dava seus primeiros passos durante a primeira metade do século XIX. As mulheres eram vistas como incapazes de compreender matérias filosóficas e complexas e uma educação completa não era necessária para o cuidado com a casa e os filhos, logo, ensiná-las a escrever não era obrigatório. Aquelas que tiveram o acesso às letras e, especialmente, a uma segunda língua, foram uma exceção.

Enquanto cartas e diários não contrariam a posição privada que cabia à mulher – a ela o lar, ao homem a política –, os textos literários vão contra aquilo que é esperado delas. Publicar é tornar algo público, e como esta atividade pertencia à esfera masculina, aquelas que o fizeram, sujeitaram-se a ser ridicularizadas e a ter sua honra questionada. Sendo a maternidade e a castidade/virgindade os principais e mais importantes valores relacionados com a feminilidade no século XIX, qualquer atitude que pudesse ferir a imagem de boa esposa, boa mãe e boa filha poderia destruir a vida de uma mulher. Ao mesmo tempo, quando não era acompanhada da imagem de virtude, a obra literária perdia o seu valor.

Gubar e Gilbert lembram que para as autoras "concealment is not a military gesture but a strategy formed of fear and dis-ease [sic]"¹². É o medo que acompanha a autora em todos os momentos, da escrita à publicação, e que a leva a utilizar artimanhas de defesa. Protegiam-se, por isso, do meio masculino que era a literatura de Oitocentos e que dava menor valor à obra feminina.

Diminuir a importância e o valor do texto era um método utilizado por estas autoras. Desta forma, quando o crítico ou o leitor, homem, lia as obras, não via a autora como pretensiosa, dado que ela não se retira da posição inferior pertencente às mulheres. Francisca Paula Possolo da Costa, por exemplo, escreveu na sua tradução de Fontanelle: "resolvi-me, com o parecer de algumas pessoas doudas, que m'ó aconselharam, a publicar o meu trabalho, na esperança de que, a pezar de sua imperfeição, não deixaria de ser bem acolhido na minha Patria"¹³. Não apenas coloca a

¹¹Gina Guedes Rafael. *op.cit.* 35.

¹²Sandra M. Gilbert e Susan Gubar. *op.cit.* 74.

¹³*Conversações sobre a pluralidade dos mundos* por Fontenelle; vertidos do francez

inadequação do texto, logo, sua inferioridade, como lembra que a publicação não teria ocorrido se pessoas mais capazes (e aqui, presumivelmente, homens) não a tivessem aconselhado a tal. Isto legitima sua obra, visto que outros a leram e lhe deram valor, mas se coloca em posição subordinada em relação ao mundo literário masculino. Na mesma introdução também menciona "a inutilidade" de sua tradução, que "pena mais habil, do que a minha" poderia fazer com mais sucesso¹⁴.

D. Maria d'Arrábida da Costa e Macedo (1805-1885), em sua tradução de *As Castellãs de Roussilon*, única obra encontrada da autora, em dedicatória a D. Maria Miquelina Pereira Pinto, também se refere a seu texto de forma diminutiva: "[c]hegada a conclusão [da escrita do texto], a traductora perguntaria a si mesma o que faria daquelle rascunho mal alinhado é verdade, mas onde o auctor ensina tanta moral, tanta caridade, tanto amor!"¹⁵. Seu texto é tão inferior que é um rascunho, uma obra incompleta, só valorizada pela qualidade do original.

D. Ana Henriqueta Fromment da Mota e Silva utiliza desta mesma estratégia. Em sua tradução de *Paulina* de M^{me} de Stäel, afirma em dedicatória ao Barão das Laranjeiras: "Pobre é o tributo, mas único que me resta offerter do meu reconhecimento"¹⁶. Em *Delfina* a tradutora escreve: "Pelo meu sexo tenho direito a indulgencia, eu a reclamo em favor d'essa faltas"¹⁷, ou seja, posiciona-se como mulher e, logo, inferior, cujo incapacidade deve ser tolerada pelos leitores. Assim como na obra anterior, este texto apresenta uma dedicatória, desta vez dirigida a outra mulher, D. Maria Helena Quinta Arruda. A autora agradece o auxílio desta senhora para a publicação da tradução, assim como agradece a outras "amigas"¹⁸ e aos subscritores da obra.

em vulgar pela Senhora D. Francisca de Paula Possólio da Costa. Com noticia sobre a tradutora por A.F. de Castilho. Lisboa, Imprensa Nacional, 1841. 1.

¹⁴ *Ibidem*, 2.

¹⁵ *As castellãs de Roussilon*. Tradução D. Maria D'Arrabida da Costa Sousa e Macedo. *Assembléa Litteraria*. n^{os} 6, 10, 11, 14, 17, 22, 23, 26, 28, 37, 38, 39. iii.

¹⁶ *Paulina* de Alexandre Dumas ; trad. por D. Anna Henriqueta Froment da Motta e Silva. Lisboa, Typ. de José Baptista Morando, 1844 e edição de 1842 [Tradução de *Pauline*, 1838]. 6.

¹⁷ *Delfina* / de M^{me} Staël ; trad. por D. Anna Henriqueta Froment da Motta e Silva. Lisboa, Typ. da Viuva Rodrigues, 1843. Dedicatória.

¹⁸ *Ibidem*. Dedicatória.

Esta era uma prática comum na literatura portuguesa. Dedicatórias aos monarcas ou a outras figuras de poder eram formas de valorizar a obra. Muitas vezes eram feitas a mecenas que haviam facilitado a publicação, ou a figuras de poder que poderiam recomendá-las. Serviam assim como auxílio para o autor, tanto como incentivo a escrita quanto na sua distribuição com a ajuda ao acesso a publicação.¹⁹ D. Ana Henriqueta Fromment da Mota e Silva, que parece usar a literatura como forma de sustento, necessitava do maior número de leitores e o uso da dedicatória a auxiliaria a alcançá-los.

Uma terceira estratégia usada pelas autoras portuguesas é a defesa da qualidade moral do texto traduzido. A importância da virtude feminina era tão grande, que mesmo a temática de romances deveria refleti-la. O romance era, por si só, compreendido como leitura inútil e vã. Não era uma leitura recomendada às mulheres, porque a leitora era vista como sugestionável²⁰. O fato de terem sido escolhido por mulheres para serem traduzidos, demonstra que elas sabiam que o público feminino gostava de ler estes textos. "[A]o traduzirem tais obras, as tradutoras tornaram-se divulgadoras dos pensamentos e das ideologias dos autores que elas decidiram traduzir"²¹. Como reflexo da opinião da tradutora, então, não podiam contestar a ideia de feminilidade que era esperada delas. Logo, traduziam romances, mas defendiam a sua moralidade.

D. Leonor Correia de Sá e Benevides (1779-?) o fez afirmando: "[o]fferço ao público respeitavel este Romance pela primeira vez traduzido, e o mais moral, e talvez o unico, que se possa admittir a sua leitura á mocidade feminina"²². O texto serviria como forma de educar a jovem leitora, ao mesmo tempo que era uma forma de entretenimento. Ganha assim, razão para ser traduzido e merecimento para ser lido. Na mesma introdução, continua: "[e]sta obra confirmara a opinião tão bem fundada, que sem a sabedoria, e por consequencia sem a moderação, a sensibili-

¹⁹Maria de Lourdes Lima dos Santos. *op.cit.*

²⁰Irene Maria Vaquinhas. Perigos da leitura no feminino. Dos livros proibidos aos aconselhados (sécs. XIX e XX). *Ler História. Repúblicas, Culturas e práticas*, vol. 59, 2010. p. 83-99. 88.

²¹Raquel Dota Corrêa. *op.cit.* 55.

²² *Os votos temerários, ou o Entusiasmo*. Tradução da Condessa de Genli, 1819. [Maria Leonor Correia e Sá e Benevides]. 3.

dade não he mais do que hum dom funesto"²³. Ao mesmo tempo, chama "thesouro" à obra *Avisos de uma mãe a seu filho*, da Madame de Lambert²⁴ por ser um bom método de educação moral dos filhos. O equilíbrio e a moderação são uma necessidade que controla a sensibilidade e que evita a perda de virtude que acompanha a paixão.

Na introdução de *Archibauld e Batilde*, a tradutora mais uma vez se coloca contra a paixão: "[a] honra, a virtude, e a firmeza de caracter, são os escudos propios para rebater a força das Paixões"²⁵.

Francisca Paula Possolo da Costa também defende sua tradução por meio da afirmação de valor moral do texto, afirmando: "por bem paga me darei se este trabalho que tão gostosamente empreendi fazer, passou d'alguns momentos agradáveis áquellas pessoas, que amam, como eu, a instrução combinada com o recreio de espírito"²⁶. Como a obra anterior, também esta educa por meio da distração e revela uma segunda estratégia da mesma autora: emprego do romance como entretenimento, logo favorável para autora e para leitoras. Francisca Paula Possolo também lembra que o ato da tradução é benéfico por ser útil, visto que assim ocupou "no mesmo passo, de uma memória tão agradável, como útil alguns momentos vagos do meu [seu] tempo"²⁷. Esta é outra justificativa usada pelas autoras portuguesas em seus textos. A tradução foi feita por uma razão, o entretenimento durante horas de ócio e de doença, ou por razões econômicas. O ócio era inimigo da mocidade feminina, pois poderia levar, quando aliado a uma imaginação fértil, à paixão exagerada e ao sentimentalismo sem controle. Logo, o emprego das horas vagas com uma atividade como a tradução é uma boa defesa da publicação feminina.

D. Maria d'Arrabida Costa e Macedo afirmou que: "A tradução de *As Castellãs de Roussilon* foi empreendida durante a convalescença de uma molestia dolorosa; foi empregada como meio de distração ás longas horas

²³ *Ibidem*. 3.

²⁴ *Avisos de uma Mãe a seu Filho*. Tradução de Marquesa de Lambert. Tradução de **** Lisboa, Imprensa Regia, 1818. [D. Leonor Correa de Sá e Benevides]. Introdução.

²⁵ *Archambaud e Batilde, ou a escrava rainha*. Traduzida em portuguez por ***. Lisboa, Imprensão Regia, 1817. [Maria Leonor de Sá e Benevides. Pode ser a tradução de um romance frances, *Batilde, ou l'heroisme de l'amor* de. Dysembart de la Fossardrie]. ii.

²⁶ *Conversações sobre a pluralidade dos mundos*, 2.

²⁷ *Conversações sobre a pluralidade dos mundos*, 1.

de abatimento físico e de solidão"²⁸. Ao mesmo tempo preencheu seu tempo e acalmou em momento de dor. O trabalho de tradução foi também "um allivio preciso a males físicos"²⁹, logo não podia ser condenável.

Encontram-se também justificativas econômicas para a escrita feminina, embora em Portugal as mulheres não utilizassem a escrita como forma de subsistência. Considerando que o trabalho feminino não era comum nas camadas superiores da sociedade, e que são pertencentes a estes extratos as mulheres que teriam tempo e acesso à escrita, conclui-se que elas dependeriam de marido/pai/filho ou de rendimentos herdados para sua subsistência.

No entanto, uma das autoras observadas demonstra carecer da obra literária como fonte de sustento. Foram encontradas nove traduções de D. Ana Henriqueta Fromment da Mota e Silva. Em sua segunda tradução ela informa seus leitores da "lastimosa situação a que fiquei reduzida depois da perda irreparável do meu chorado marido" (*Paulina*, 5), o que a levou a traduzir alguns textos franceses, língua que conhecia. Este texto de 1842 (com 2ª edição de 1844) lembra aos leitores a dependência feminina, embora não haja menção direta a falta de dinheiro, porque uma situação "lastimosa" pode ser tanto econômica quanto física ou emocional. Tendo sido a morte de seu marido antecedente a este livro (e possivelmente à sua primeira tradução, de 1840), sua filha, nascida em 1824, não poderia ter mais de 18 ou 16 anos quando aquele faleceu. A necessidade econômica relacionada com a perda do marido e a necessidade de se sustentar não apenas a si, mas também a filha, é provável propulsora para a escrita.

Conclusão

Podem ser percebidas nestes exemplos algumas características comuns à tradução feminina em Portugal na primeira metade do século XIX. O gosto português pela literatura francesa é repetido pelas mulheres-tradutoras que escolhiam seus textos com objetivos morais. O "medo da autoria" aparece em suas obras, patente nas introduções e dedicatórias, onde utilizaram diversas estratégias de defesa para a publicação do texto:

²⁸ *As castellãs de Roussilon*. iii.

²⁹ *As castellãs de Roussilon*. iv.

o anonimato que oculta a autoria feminina; a diminuição do valor do texto e as justificativas morais, físicas e econômicas para o exercício da arte da pena. Com suas traduções, estas mulheres poderiam mesmo assegurar a subsistência, como é muito provavelmente o caso de D. Ana Henriqueta Fromment da Mota e Silva; poderiam adquirir e aumentar a sua fama, como Francília e a Marquesa de Alorna, ou simplesmente expor suas opiniões de forma parcialmente velada, seja através de assinaturas anônimas, seja pela escolha de autores a traduzir cujas ideias defendiam. Ainda assim, mesmo aquelas que foram aceites por seus contemporâneos e que atingiram alguma fama, acabaram de certa forma apagadas da história literária que as excluiu unicamente devido a seu sexo. A prossecução deste estudo pode futuramente vir a iluminar a vida e a obra de outras mulheres, mas já demonstra que há uma presença feminina múltipla na literatura portuguesa da primeira metade do século XIX, o que tem sido esquecido.

Elencam-se as traduções utilizadas neste trabalho e suas autoras expressas ou por nós identificadas:

(O) amigo dos meninos. Trad. do francês por uma Senhora. José Baptista Morando, 1854 e 1855.

(Os) amores de Camões e Catharina de Athaide. Mad. Gautier. trad. do francês. Lisboa, Typ de L. C Cunha, 1844. [D. Maria Emilia de Macedo].

Ancelot (Madame).-Emerance. Trad. D. Ana Henriqueta Froment da Mota e Silva. Lisboa, Typ de Lucas Evangelista, 1844.

Archambaud e Batilde, ou a escrava rainha. Trad. em portuguez por ***. Lisboa, Imprensão Regia, 1817. [Maria Leonor Correa de Sá e Benevides].

Avisos de uma Mãe a seu Filho. Trad. de Marquesa de Lambert. Trad. de **** Lisboa, Imprensa Regia, 1818. [D. Leonor Correa de Sá e Benevides]

(Os) Battuecas: Condessa de Genlis, trad. huma anonyma. Lisboa, Imprensa Régia, 1833.

(A) cabana da Índia. Trad. do inglez por uma senhora, 1863.

Carlos II e a louca de Moulinas. Trad. do inglez por huma senhora.

Lisboa, Typ. de Silva, 1851. *Assembleia literária*, 2ª serie, nº10.

Cartas de huma peruviana. Trad. do francez na lingua portugueza por huma senhora. Françoise de Graffigny. Lisboa, Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 1802 e 1828. [Maria Antónia Maldonado]

(*As*) *castellãs de Roussilon* Trad. D. Maria d'Arrabida da Costa Sousa e Macedo. *Assembléa Litteraria*. nºs 6, 10, 11, 14, 17, 22, 23, 26, 28, 37, 38, 39.

(*O*) *castello de Scharfenstein*. Historia alemã trad. Por huma senhora. T. F. F. da Silva, 1833 e 1834.

Collecção de moralidades, trad. do fr. e italiano por huma portugueza. Paris, Imp. Joseph Tastu, 1828.

Conversações sobre a pluralidade dos mundos por Fontenelle; vertidos do francez em vulgar pela Senhora. D. Francisca de Paula Possólio da Costa. Lisboa, Imprensa Nacional, 1841.

Corina ou a Italia/por Mme. de Staël trad. da setima edição por D. F. de P. P. Lisboa, Imprensa Nacional, 1834.

Delfina de M.me Staël. Trad. D. Ana Henriqueta Froment da Mota e Silva. Lisboa, Typ. da Viuva Rodrigues, 1843.

Desaparecido. Trad. de Julia de Gusmão. Cª Nacional Editora, 1841.

(*De*) *dia para dia*, por Frederico Soulié. Trad. D. Ana Henriqueta Froment da Mota e Silva. Lisboa, 1845.

(*A*) *Donzella de Malines*. Trad. do inglez, pela traductora de Thaddeo de Varsóvia. Lisboa, 1837. [Maria Antónia Maldonado].

Elinor, ou a demencia. Artigo trad. da novella ingleza *The Recess*. Trad. por Emilia de... Lisboa, Typ. Lisbonense, 1836. *Correio das Damas*. vol 1. nº19. 11/10/1846.

(*A*) *eschola da virtude*. Trad. de D. Leonor Correa de Sá. Impr. Nacional, 1830.

(*A*) *felicidade de mais, ou os efeitos do magnetismo*. Romance de Trad. em portuguez por Isabel Marques da Silva, jovem de 16 anos, 1843.

G. Ritter von Richenstein e Appolonia von Sanh. *História alemã*. trad. por Huma Senhora. T. de F. Ferreira.

História de Abdallah e Balsora; calamidades humanas... uma visão. Trad. do Inglez por uma Senhora. T. de M. J. Coelho, 1844.

Huma filha do regente. Alexandre Dumas. Vertida do frances por Dona J. P. Aragão. Lisboa, 1845.

Instruções de uma mãe a sua filha ... trad. do Francez por uma portuguesa. 1815.

Invasão da Russia. Lisboa, Imprensa Regia, 1817. [Joana Margarida Mancia Ribeiro da Silva].

(O) isthmo de Panamá.[D. Ignez Carlota de Casassa]. *Assembleia Literária.* n^{os} 20, 27, 28, 30, 31, 33.

Lauso e Lydia. Trad. em portugues de uma jovem alemãa. 1838.

Leonel Lincoln ou o Certo de Boston. Cooper, O americano.Trad. C. E da C. G. Lisboa, Imprensa Nevesiana, 1848-1849.

(A) mão cortada. Romance marítimo. Trad. por uma senhora. 1863.

Maria Menzukoff, e Fedar Dolgorouki; história russiana. Augusto La-Fontaine, vertida para o frances por Mme Montolieu, e deste para o português por D. Ana Henriqueta Fromment da Mota e Silva. Lisboa, T. da trad. das Bellas Artes, 1840.

Mauprat, por Jorge Sand. Trad. em portugues por D. Ana Henriqueta Froment da Mota e Silva. Lisboa, 1846.

(A) moral em acção. D. J. C. Casassa. Traduzido por D. M. J. O de M. *Assembleia Literaria.* n^o1,5.

(A) mulher mais feliz do mundo/ Charlotte de Sor; trad. D. Ana Henriqueta Froment de Mota e Silva. Lisboa, Typ Liberal, 1847.

Norma: tragedia em tres actos. Gertrudes Angélica da Cunha. Rio de Janiero [sic]. Na Typographia de Teixeira e C^a, 1848.

(O) novo mez de Maria ou o mez de Maio consagrado. [Trad. Ana do Carmo Pessoa]. 1838 e 1839.

Obras poeticas de D. Leonor D'Almeida Portugal Lorena e Lencastre. Marqueza de Alorna. Lisboa, Impr. Nacional, 1844.

Palemon ou efeitos da saudade. Marmontel ; e trad. Huma senhora portuguesa. 2^a ed. Lisboa, Typographia Rollandiana, 1803.

Paulina. Alexandre Dumas ; trad. por D. Ana Henriqueta Froment da Mota e Silva. Lisboa, Typ. de José Baptista Morando, 1844 e edição de 1842.

Pensamentos do conde de Oxenstrin.[D. Ignez Carlota de Casassa]. *Assembleia*

Literária. n^{os} 36 e 38.

(Os) perigos do entusiasmo, ou illusões da vida. Trad. do francês por huma senhora. Lisboa, 1834.

(O) *poder que tem nas mulheres a inconstancia, segundo diversos climas e costumes*. Trad. de uma senhora. 1856.

(A) *rainha Margarida/ Alexandre Dumas*. trad. D. Ana Henriqueta Froment da Mota e Silva, 1848 (edições de 1850 e ***).

(A) *roseira: imitada de uma obra allemã/ conego Schmid*; trad. C. E. da C. G. Lisboa, Imp. Nevesiana, 1847.

(O) *sacrificio frustrado ou a felicidade no último lance*. Trad. do inglêz por huma senhora. 2 vols. Lisboa, 1802 e 1817.

Segredos de interior de familia. trad. do inglês M.lle S. Ulliac Tréma-deure e trad. do francez por outra senhora. Lisboa, Typ. de J. B. Morando, 1849.

(O) *Sítio da rochella, ou o Infortunio e a Consciência*. trad. ***. 1821 e 1834. [D. Maria Leonor Correia de Sá e Benevides].

Sr. Roberto Hill, ou o casamento. Marie Aycard, trad. do francez por Isabel Marques da Silva. 1846.

(O) *templo de Gnido*. Monstesquieu. trad. huma portugueza. [Rodrigo da Costa?]. Paris, Tastu, 1828.

Thaddeo de Varsovia: novella historica. Miss Porter; trad. em portuguez por huma senhora. Lisboa: Typ. Patriota, 1828-1830 e Imprensa Nacional, 1834. [Maria Antónia Maldonado]

Trez homens fortes / por Alexandre Dumas Filho; trad. D. Ana Henriqueta Froment da Mota e Silva. Lisboa, Typ. de Lucas Evangelista, 1850-1851.

(O) *triunfo ou a história de hum povo desgraçado pelo vício, e feliz pela virtude*. Montequieu, trad. huma menina portuguesa. Lisboa, Offic. de Joaquim Thomaz d'Aquino Bulhoenese, 1801.

(Os) *votos temerários, ou o Entusiamo*. Trad. da Condessa de Genli, 1819. [Maria Leonor Correia e Sá e Benevides].

Zelia no Deserto. trad. Josuina Gertrudes de Oliveira. Lisboa, Imp. Regia, 1818.

PEQUENAS NOTAS SOBRE A MORTE DE MELISSA. ESTUDO VARIÁVEL DA OBRA DE MARIA GABRIELA LLANSOL

EVELYN BLAUT FERNANDES
FLUC/CLP/COMPARES/CAPES

Em 3 de agosto de 2014, o Espaço Llansol, blogue dedicado à vida e obra da escritora Maria Gabriela Llansol, publicou um texto com o título “A viagem de Melissa”, apresentando o *Melissa-Caderno*¹. Este conjunto de notas que as mulheres-servas de Melissa escreveram sobre a “fidelinha” é, a pretexto da sua morte, a celebração da vida da gata que veio de Colares. Para além de reunir um texto de Hélia Correia, manuscritos e inúmeros excertos da obra de Llansol que mencionam Melissa, este caderno é uma espécie de biofilia, bem como o registro do viver junto de “um raio de sol no feminino”². Pensando nisso, compartilho um excerto de Hélia Correia:

Não pensem nela como planta curativa, erva-cidreira dos jardins medicinais porque, ainda que cure muita coisa, é transeunte. Nunca poderia ficar presa à raiz de onde nasceu. Tendo-lhe sido dado um confortável lugar para viver, disse ela que o lugar não era tudo. Que melhor que o lugar era o encontro. Não lhe faltavam, sendo gata, formas de modelar o mundo a seu favor. Chegou rapidamente a sua casa³.

¹ Espaço Llansol, Melissa, a “Fidelinha”, in *Os Cadernos da Letra E*, Sintra, 2014 (CD-ROM).

² *Ibidem*, p.1.

³ *Ibidem*, p.2.

E, “sendo gata”, “[n]em duvidou de que os humanos lhe serviam. Eram humanos com um grande olhar. Pareciam-se com gatos, no sentido de serem criaturas delicadas mas incapazes de conciliação”⁴. Se pudéssemos supor os pensamentos de um gato e as suas exigências domesticadas, de certo concordaríamos com a observação de Hélia: Melissa “[n]unca pensou – os gatos não pensam deste modo – que os seus humanos, tão habituados ao convívio animal, a observavam cuidadosamente, interpretando como quem acaricia”⁵.

Maria Gabriela Llansol deixou este mundo em março de 2008 e, desde então, “*Melissa fic[ou] entregue à Hélia*”⁶. Entretanto, ambas já haviam perdido Augusto Joaquim:

Um dia o seu humano masculino disse: “Vou estar aqui de outra maneira”. Desde então, sobrou leite. Melissinha viu que ele estava em Maria Gabriela, não porque ela o tivesse absorvido mas para comodidade do trabalho que sem o Augusto não seria feito. A Melissa não fez essa experiência chamada perda enquanto a sua humana feminina a olhou e, mais do que a olhar, escreveu com ela⁷.

Em 2004, Llansol registrou em seus apontamentos a solidão deixada pela ausência do seu companheiro de vida: “A Melissa e eu estamos sós – ela acompanha-me, eu penso. [...] _____ as cores não têm importância a não ser para os olhos. Assim, Melissa não tem importância a não ser para mim”⁸. Assim, o “[l]ugar privado da Melissa [é] junto das preciosidades que não se vêem”⁹, muito embora seja através do olhar que gatos e humanos criam uma história de amor. Por vezes, os seres humanos amam os seus gatos como se de seus filhos se tratasse. E tal como entre uma mãe e o seu bebê, ambos estabelecem profundos e mútuos laços. Por vezes, gatos e humanos compartilham esse afeto e, como seres híbridos, apre(e)ndem um olhar que longamente forma “uma linha de amor entre iguais”¹⁰. Por isso, o olhar faz parte do mecanismo que promove uma relação emocional

⁴ *Ibidem*, p.3.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p.28.

⁷ *Ibidem*, p.4.

⁸ *Ibidem*, p.23.

⁹ *Ibidem*, p.18.

¹⁰ Albertina Pena, “Amar um cão – Uma linha de amor entre iguais”, in João Barrento

muito parecida com a relação, na espécie humana, entre os pais e os seus filhos.

Não seria, portanto, ingênuo indagar se a morte para um gato é sobrar leite, se pudermos inferir da percepção do outro, sobretudo se o *outro* não for humano. Não faz diferença, afinal, ser o *outro* animal ou humano. Assim escreveu Llansol em 13 de Julho de 1997:

Entre mim e o pequeno animal que se chama Melissa há o pequeno acordo de que somos dois iguais sobre a crusta terrestre. Sobre a celeste, não sei, nem posso imaginar, mas dá-me um singular prazer saber que não sei _____ sabendo; eu sou a maior do seu ser mais pequeno; está escrito em seu olhar; assim me ama, e amplifico o seu amor em qualquer circunstância em que esta vibração feliz pause¹¹.

Anos depois foi a vez da sua “mulher-serva” partir, “alguém que tinha conhecimento exacto da razão por que viera ao mundo: traduzir. Abrir a sua fresta no portão que separa os falantes de outros bichos”¹². Melissa, então, ganhou uma madrinha, uma segunda segunda mãe, de modo que “ocupou o lugar de [Llansol] na cadeira, na mesa e no colchão”¹³, estando ali de outra maneira. Hélia, sua nova protetora e também mulher-serva escreveu: “Um dia, o sol virá buscá-la. E nós devemos entregá-la com júbilo, pois muito lhe foi dado e nos deu. Habitará, como sempre habitou, no colo de Llansol”¹⁴, aquela para quem “o diálogo com a [] gata Melissa [sempre foi] imprescindível”¹⁵.

Todavia, Melissa torna-se visível aos leitores desde *O Começo de um Livro é Precioso*¹⁶: “Melissa é moderna, Actualiza, obriga-me a descer à rua inquirir De visu o que, desde então, se alterou”¹⁷. Serão, porém, todos os gatos modernos? Moderno, diz Llansol, “é um termo que me intriga, que

(Org.), *O que é uma figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação*, Lisboa, Mariposa Azul, 2009, pp.11-15.

¹¹ Espaço Llansol, Melissa, a “Fidelinha”, in *Os Cadernos da Letra E*, Sintra, 2014 (CD-ROM), p.9.

¹² *Ibidem*, p.5.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p.12.

¹⁶ *Ibidem*, p.59.

¹⁷ *Ibidem*, p.6.

*briga Comigo, que não se torna compreensível, Nem no limiar dos sinos. Tomo-o por uma Abstracção indecisa, um prazo que trai um Evento futuro sem, contudo, o espelhar*¹⁸. Talvez Melissa fosse moderna para Llansol como o Raul, o meu gato, é para mim, porque me olha e nós conversamos através do nosso olhar e da sua linguagem. “Talvez todos nós sejamos iguais – apenas em etapas diferentes sobre a linha da interrogação”¹⁹.

Ao longo de muitos anos, Llansol realizou observações poéticas dos gestos de Melissa, da sua natureza e da sua animalidade, como ela se envolve com o corpo humano de Maria Gabriela, como ela se envolve com o próprio corpo de gata que é o dela, como se dá a contiguidade de dois movimentos inversos: da mulher à gata; da gata à mulher. Sendo ambas uma separação lúcida e uma confluência coral, a contiguidade desses dois movimentos inversos estabelece “as relações entre os animais e os homens [para] se configurar[em] numa nova forma e [para] o próprio homem se reconciliar[] com a sua natureza animal”²⁰.

“Por vezes”, escreveu Llansol, “o meu animal doméstico toma-me por outro animal (...) pressinto que me toma por um animal maior que o envolve e protege. Assim seja”²¹. Ambas compartilham linguagem, comunicação, afeto, vínculo. O viver com o gato diz uma volta à infranatureza: ao viver junto do animal, não se vive apenas com o animal mas com a sua própria animalidade, ou seja, “passa-se a ser”, como disse Roland Barthes, “passagem psicótica da comparação à metáfora”²². Ou seja, homem e animal em pé de igualdade.

No blogue do Espaço Llansol, está também disponível uma postagem intitulada Manuel de Freitas, Llansol e as “donas gatas”, a respeito de uma citada do livro *Ubi sunt?*²³, que inclui aqueles que a morte apagou,

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, pp.13-14.

²⁰ Giorgio Agamben, *O aberto: o homem e o animal* (trad. André Dias e Ana Bigotte Vieira), Lisboa, Edições 70, 2011, p.12.

²¹ Espaço Llansol, Melissa, a “Fidelinha”, in *Os Cadernos da Letra E*, Sintra, 2014 (CD-ROM), pp.26-27.

²² Roland Barthes, *Como viver junto, Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos* (trad. Leyla Perrone-Moisés), São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.55.

²³ Manuel de Freitas, *Ubi Sunt?*, Lisboa, Averno, 2014, p.58 *apud* Manuel de Freitas, Llansol e as “donas gatas” (consultada a 26 de outubro de 2014 em http://espacollansol.blogspot.pt/2014_07_01_archive.html).

com uma homenagem dedicada “À memória de Maria Gabriela Llansol”:

chegaram entretanto as donas gatas. Talvez irmãs, sofreram juntas o baptismo das ruas, a permanência numa jaula, infernos que não sabemos. Têm agora uma casa, uma grande razão (para nós também) (...). E tenho, de repente, uma razão para viver – ao vosso lado.

Eis que uma destas razões desaparece. Melissa perde o seu objeto de amor. É isto a morte: uma separação intransponível, é o deixar de ver para sempre a sua “mulher-serva”, é a perda daquele colo, a ausência irremediável da sua companheira. Imagino que Melissa possa ter se sentido abandonada por já não haver uma espécie de discurso velado. Embora o meu gato não pergunte como foi o meu dia, o que almocei, o que quero jantar, ele desliza o próprio corpo contra o meu e isto significa que não importa como foi o meu dia, não importa o que almocei, importa que cheguei à nossa casa e ele está à minha espera.

Por exemplo, o Raul, quando jovem, se escondia (talvez sem a intenção de fugir, de escapar de mim); eu encontrava-o e inconscientemente repreendia-o como penalização por ter se ausentado de mim; pelos gatos da minha infância que foram separados de mim, ou quando Holly Golightly²⁴ reencontra o seu Cat. Talvez porque só depois de o ter positadamente perdido ela percebe que não pode abandoná-lo. Talvez por isso sempre me intrigou a expressão francesa “on donne sa langue au chat?”²⁵ para dizer que abandonamos ou desistimos de algo.

Devo esclarecer que todos os gatos dos quais falo são gatos efetivamente reais. Não são *figuras* do gato ou gatos ficcionais. Como não são igualmente alegorias dos felinos que atravessam mitologias, religiões e fábulas. Mas estes gatos, embora reais, pertencem a uma zoopoética, porque através deles, e com eles, procuro perceber alguns traços do fulgor e da biofilia de Llansol, já que ela dedicou, não só a Melissa, mas também a Jade, apontamentos em seus cadernos sobre a sua relação com os seus companheiros animais. O que eu gostaria de apontar, entretanto, é o desencontro de uma união insubstituível ou, na palavra de Roland Barthes,

²⁴ Personagem interpretada por Audrey Hepburn em *Breakfast at Tiffany's*. Direção: Blake Edwards. Roteiro: George Axelrod (baseado no romance de Truman Capote), 1961.

²⁵ Jacques Derrida, *O animal que logo sou (a seguir)* (trad. Fábio Landa), São Paulo, Editora UNESP, 2002, p.21.

khoreïn. Portanto, este afastamento irreversível solapa a convivência com esta vivente que um dia entrou no espaço humano e, nele, abriu espaço. Sendo a existência mortal, o que sobrevive do humano que morreu a um gato? Será que, para um gato, este desaparecimento se anuncia cada vez que um de nós sai de onde estamos? Sim, os gatos elaboram luto, cada um a seu modo, ainda que alguns investigadores considerem que os gatos têm a mesma percepção da morte que crianças pequenas, ou seja, não têm consciência de que a morte é um estado permanente.

No ano em que Maria Gabriela morreu, Miúda caiu do terceiro andar do prédio onde morávamos. Hoje, ainda sofre consequências da queda. Passou recentemente por mais uma cirurgia para alinhamento da tibia e espero que, muito em breve, possa saltar e correr sem hesitar. Por isso, ousadamente contrario, neste contexto, Luiza Neto Jorge. Para mim, mais do que nunca, não é “o poema” que “ensina a cair”, são os gatos que ensinam o gesto inumano de cair de pé. Contudo, cito Luiza:

O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor²⁶.

A queda da Miúda não foi uma “queda de amor”, foi porventura uma queda por curiosidade não científica, instintiva. Mas Melissa,

[a]ssim como passava para o telhado, na exaltação da sua natureza, correndo sempre o risco de cair, ela também passava para o texto, correndo o risco do encantamento. Como pelas saias da Maria Gabriela, trepou decerto pelo texto acima, à força de unhas e de decisão, sem mais motivo do que o próprio movimento e a pulsão de aceder fosse ao que fosse²⁷.

Como a distância é, por vezes, algo incomensurável, gosto de trazer os pelos na minha roupa quando viajo, é um modo de sempre tê-los por perto. É claro que isto não passa de uma sinédoque, porque nós somos

²⁶ Luiza Neto Jorge, *Poemas – 1960-1989*, 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p.141.

²⁷ Espaço Llansol, Melissa, a “Fidelinha”, in *Os Cadernos da Letra E*, Sintra, 2014 (CD-ROM), pp.3-4.

animais simbólicos. Eles não, à partida. E, sendo assim, sentimos, pois, a necessidade de nomeá-los bem como a de nomear todas as coisas. Não é à toa que o Raul – uma aproximação onomatopeica do som vocalizado por uma gata no cio – é o único a atender o meu chamado. Talvez eu também tenha um nome que os meus gatos ocasionalmente vocalizem, embora eu não saiba. Já Melissa é tão diversamente alcunhada: a “fidelinha”, a “douradinha”, a gata que veio de Colares. Mas foi T.S. Eliot quem levantou a questão: “como devem pessoas dirigir-se a Gatos?”²⁸. Ora, se “um gato é um gato”²⁹,

Pode uma pessoa dirigir-se ao Gato
Mas sem esquecer como ele é sensível
E sente melindres com intimidades.

Ademais,

Antes de um Gato ter a complacência
De tratar alguém amistosamente
Gosta de um sinal que mostre afeição³⁰.

Mas um gato é UM gato e apenas nisso concordo com Eliot. Sendo um gato um gato, cada gato tem a sua personalidade. É por isso que, apesar de irmãs, Matilda dá cambalhotas nos pés das visitas enquanto Mafalda se esconde sob as mantas da cama.

Antes do caderno dedicado a Melissa, Maria Gabriela e Augusto Joaquim haviam feito um livro sobre Jade. *Amar um cão* registra uma “relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós”, uma “relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*”³¹.

Ambos os textos são réquiens, gestos de homenagem. Antes do desaparecimento de Melissa, no entanto, Maria Gabriela presenciou a partida de Jade: “Depois [de] dois dias de grande dor, Jade partiu de Colares

²⁸ T. S. Eliot, *O livro dos gatos* (trad. João Almeida Flor), il. Axel Scheffler, Lisboa, Vega, 2011, p.66.

²⁹ *Ibidem*, p.67.

³⁰ *Ibidem*, p.68.

³¹ Augusto Joaquim e Maria Gabriela Llansol, *Desenhos a lápis com fala – Amar um cão*, posf. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p.20.

seguindo o itinerário da geografia do seu corpo. Porque ele próprio tinha verificado que o melhor caminho era o seu. O seu existe para si”³². Ao suscitar estes seres evanescentes, não posso deixar de me lembrar da história de Balthus e Mitsou, tão bem contada por Rainer Maria Rilke. Balthus encontrou um gato. Nomeou-o Mitsou. Levou-o para casa. Cuidou dele por um tempo. Até que um dia o gato desapareceu. Balthus, então, compôs quarenta desenhos que dão conta do encontro, da convivência e do desaparecimento de Mitsou. E Rilke, hospedado na casa dos pais do menino Balthus, refletiu sobre isso:

Perder uma coisa é muito triste. Pode supor-se que está mal, que se parte nalgum sítio, que acaba por se degradar. Mas perder um gato: Não! isso não é permitido. Nunca ninguém perdeu um gato. Poder-se-á perder um gato, uma coisa viva, um ser vivo, uma vida? Mas perder uma vida: é a morte!

Pois bem, é a morte.

Encontrar. Perder. Será que o leitor reflectiu bem sobre o que é a perda? Não é apenas a negação desse generoso instante que vem preencher uma espera de que nem o próprio leitor suspeitava. Porque entre esse instante e a perda há sempre aquilo a que se chama – muito desajeitadamente, concordo – a posse.

Ora, a perda, por mais cruel que seja, não pode nada contra a posse, completa-a, se assim quiserem; afirma-a; no fundo, é apenas uma segunda aquisição, completamente interior desta vez e muito mais intensa.

De resto, sentiu-a, Baltusz; já não vendo Mitsou, começou a vê-lo ainda mais³³.

O que posso apre(e)nder desta história é que “o perdido está presente enquanto transitório”³⁴ e que Mitsou

é muito mais do que um animal meramente infiel e desatento. É como que um ‘filho perdido’. Na interpretação de Rilke, o gato Mitsou conserva, como aquela figura bíblica, a sua independência

³² *Ibidem*, p.26.

³³ Balthus, *Mitsou – Quarenta desenhos de Balthus*, pref. Rainer Maria Rilke, Lisboa, Relógio D’Água, 2002, p.17.

³⁴ *Ibidem*, p.107.

e liberdade, ao subtrair-se à solicitude e ao amor, ao recusar-se a ser um mero objecto do amor³⁵.

Uma vez desaparecido, a existência de Mitsou é preservada na história criada nos desenhos de Balthus. E, neles, torna-se super-presente, liberto da transitoriedade que condiciona um ser vivo. De modo análogo, o caderno dedicado a Melissa também é um exemplar da fortíssima presença de um afeto que se propaga através da arte. Se o desaparecimento é intransponível, ficam o aprendizado, o tempo partilhado, o caderno, um requiém. Se morrem os seres vivos, há futuro na memória.

Mas terá Melissa sentido uma “abandonite”³⁶ com a partida de Gabriela? Se, para alguns humanos, o desaparecimento de um gato significa a perda de um ente, não deixa de ser uma espécie de orfandade. Mas que reação esperar de um animal amado diante da morte da sua humana? Afinal, não se fala apenas de uma ímpar fraternidade.

De fato, viver com um gato é um constante exercício de encantamento, embora tudo o que eu fale sobre gatos seja simultaneamente uma observação e uma invenção da minha humanidade, baseada nas minhas tentativas de teorizar sobre o comportamento felino. Enquanto Alexandre O’Neill pergunta “quem somos nós, teus donos ou teus servos?”³⁷, Maria Gabriela Llansol sempre teve a certeza de que era a “mulher-serva” de Melissa, pensando uma inversão da relação hierárquica entre o humano e o animal. Nem dona nem serva, considero-me apenas a protetora e companheira dos meus companheiros e foi, não para eles, mas por eles – por tudo o que me fazem sentir, por tudo o que me fazem fazer – que escrevi este texto. Sob efeito contínuo de encantamento, dedico este texto ao Raul, o meu gato-filhote-de-leão que recentemente partiu da minha vida. Sendo gato, não poderia ler este texto. Mas compreenderia à sua maneira, antes de qualquer leitor, tudo o que aqui foi escrito.

³⁵ *Ibidem*, p.108.

³⁶ Roland Barthes, *Diário de luto*, Lisboa, Edições 70, 2009, p.94.

³⁷ João Luís Barreto Guimarães (Org.), *Assinar a pele, Antologia de poesia contemporânea sobre gatos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p.83.

A POLE IN PORTUGAL. MARIA DANILEWICZ-ZIELIŃSKA'S FADO ON LITERATURE

MAGDALENA BĄK

Uniwersytet Śląski, Poland

The contributions of Maria Danilewicz-Zielińska to Polish literature and culture are indisputable. She was a writer, literary historian, editor, bibliophile, who became well-known for her works on Romanticism and Polish émigré literature. Her biography is as interesting as her professional career and it consists of three periods: Polish, English and Portuguese. Maria's first husband was Ludomir Danilewicz — one of the engineers who reconstructed the German military Enigma rotor cipher machine¹ and because of that the couple was evacuated from Poland when the Second World War broke out. They left first for France, and then two years later moved to Great Britain². It was then, in 1942 precisely, that Maria Danilewicz arrived in Lisbon for the first time on her way from Aix-le-Bain to England. But it was only after the death of her first husband that she decided to move to Portugal. She married Adam Kazimierz Zieliński, who had lived and worked as press attaché to the Polish diplomatic unit in Lisbon since 1940. In 1973 Maria Danilewicz-Zielińska

¹ Maria Danilewicz-Zielińska, *Fado o moim życiu. Rozmowy z Włodzimierzem Paźniewskim*, Toruń, [Uniwersytet Mikołaja Kopernika] Biblioteka Uniwersytecka, 2000, p. 27.

² *Ibidem*.

decided to settle down with her second husband in his house in Feijó near Lisbon³. This house “was called Quinta das Romazeiras due to a whimsical association with ‘The House of Pomegranates’ by Oskar Wilde and the fact that there was a lonely pomegranate tree in the garden”⁴.

No matter where she found herself living, Maria Danilewicz-Zielińska always actively participated in the scientific and cultural life of the local Polish community. In Warsaw, she was involved in establishing the National Library of Poland (one of the most important institutions of Polish culture), she worked on Kraszewski’s and Mickiewicz’s manuscripts and wrote a monograph of Liceum Krzemienieckie (a school that significantly influenced Polish culture in Volhynia). In Great Britain she worked in the Bureau of National Culture Found, she became a director of the libraries in Glasgow and Edinburgh and she worked in the Polish section of Radio Free Europe. In Lisbon, she continued her critical work on literature (especially that of emigrants) and she explored Polish-Portuguese literary relations. She also continued her work in Radio Free Europe. Throughout her life Maria Danilewicz-Zielińska was also a writer and she is the author of numerous short stories.

It is impossible not to notice that Maria Danilewicz-Zielińska’s professional career was developed in a predominantly male world. She met and worked with the most prominent Polish literary historians and researchers such as Gabriel Korbut, Wacław Borowy, Stanisław Pigoń or Czesław Zgorzelski⁵. She entered this world of science whilst still a student of the University of Warsaw — with a letter of recommendation written by her mother (a former student of Gabriel Korbut — a prominent Polish scholar). Her work was soon recognized, although because of her career during the war and in the post-war period, she was treated with suspicion by the authorities in communist Poland. Her books were banned and they could only be published after 1989.

The aim of this paper is to examine the last period of Maria Danilewicz-Zielińska’s life and creativity – which started when she moved to Portugal. As she herself recalled, “it had been a kind of experiment, which turned

³ Antoni Kłossowski, *Pani Maria...*, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 1993, p. 21.

⁴ Maria Danilewicz-Zielińska, “Pół wieku w Portugalii”, *Kultura*, 1992, no. 3, p. 149.

⁵ Vide: Maria Danilewicz-Zielińska, *Fado...*, pp. 20-30.

out to be extremely successful”⁶. She moved to a country that she liked, gaining peace and an environment that was suitable for her to continue her various literary occupations. As she explained:

What created a good atmosphere for writing was the freedom from the influences of my life in London that was left behind — not without some regrets — after 31 years [...]. Here I could work continuously in the real countryside, far from the quarrels of Polish emigrants⁷

In the last thirty years of her life, Maria Danilewicz-Zielińska developed an interest in Polish-Portuguese literary relations and her research in that field — although rich and diversified — reveals one basic tendency. It is clearly subjected to the category of nationality while at the same time it is surprisingly bereft of any traces of a woman’s perspective. In her reflections on literature, Maria Danilewicz-Zielińska always emphasizes the Polish perspective (both in her selection of subjects and in the way she interprets them), but she fails to notice the importance of gender (even if the literary material seems to require such an interpretation).

Maria Danilewicz-Zielińska inherited an interest in Polish-Portuguese relations from her second husband, a field of research that remained unnoticed by Polish literary critics and historians. As Maria Danilewicz-Zielińska put in her memoirs: “Polish-Portuguese relations have been examined only episodic so far. There is no monograph of that problem.”⁸. This observation is still valid. While Maria Danilewicz discusses the literary aspects of Polish-Portuguese relations in her articles, her husband, Adam Kazimierz Zieliński’s works concentrate mainly on historical aspects of such relations. Their works are important, revealing and innovative. It is worth noticing that Maria Danilewicz-Zielińska conducted the pioneering research, in the knowledge that she was presenting to her listeners and readers⁹ a world which had been completely unknown to them and

⁶ Maria Danilewicz-Zielińska, *Polonica portugalskie*, Warszawa, Towarzystwo “Więź”, 2005, p. 10.

⁷ Maria Danilewicz-Zielińska, “Pół wieku w Portugalii”..., p. 150.

⁸ Maria Danilewicz-Zielińska, *Fado...*, p. 65.

⁹ Reflections on Polish-Portuguese relations were first presented by Maria Danilewicz-Zielińska on Radio Free Europe; afterwards they served as material for a book.

in her interpretation of the discussed phenomena she aimed to emphasize those elements that fitted into popular and widely accepted images of the Polish nation. It is through analyses of few Portuguese reports on Poland and Portuguese comments on important events in Polish history (such as the Vienna victory of John III Sobieski or the election of Pope John Paul II) that the author is able to consistently present a coherent vision of Polish history that is revealed by them. It is a history of a country whose fate is determined by its geopolitical location, a country that is constantly forced to confront overwhelming barbarian powers. From both a Portuguese and Polish perspective both Russia and Turkey are considered to be barbarian elements. Describing reactions to the election of John Paul II, Maria Danilewicz-Zielińska recalls the expression that appeared in the Portuguese press describing Poles as the “Portuguese of the East”. Maria Danilewicz comments: “This comparison, that was surprising for us, can be explained by the fact that Portugal is often described as the rampart defending Europe from an Islamic invasion which is similar to the role that Poland plays in the East”¹⁰. Of course, for a Polish reader the surprising element in this comparison is not the fact that Poland is regarded as a defender of faith in Europe, but the fact that the Portuguese regarded their own role in Europe in a similar way. From a Polish perspective it would be certainly less surprising if the Portuguese were described as “the Poles of the South”. The author’s publications about Polish-Portuguese relations have revealed in Poland many important and unknown facts about Portuguese literature and culture, however their interpretation strengthened the traditional image of Poles and Poland. This image is based on a certain mixture of Sarmatic and Romantic ideologies that have turned out to be extremely vivid and long lasting in Polish culture. The idea of Poland as a country that is not only defending its borders against the Tatars and Turks, but by doing so is acting in the best interests of Europe, was presented in Polish politics from the 15th century and popularized not only by Polish but also foreign authors¹¹. It became an important element of Sarmatic ideology. The Poles were to defend Europe not only here on Earth: “The mission that was entrusted

¹⁰ Maria Danilewicz-Zielińska, *Polonica portugalskie...*, p. 170.

¹¹ Vide: Janusz Tazbir, *Poland as the rampart of Christian Europe. Myths and historical reality*, trans. Ch. A. Kisiel. Warszawa, Interpress Publishers, 1991, pp. 17-44.

to the Poles by God was to defend the Holy Faith; such conviction led to the beginnings of the messianism of the time"¹². Romanticism not only worked out its own messianistic ideas (based constantly on the belief that Poland has a special role to play in Europe), but it also tended to glorify the vision of Poland fighting against the overwhelming powers of the enemy and being faithful to its ideals to the very end (even when there was no hope and all reasonable thinking had failed). The idea of Poland as the rampart of Christianity is obviously based on thinking in terms of borders that are clear and impassable. Poland, being located on such a border, is defending European western culture against the influence of the eastern one, Catholic or Christian¹³ religion against the attacks of the infidels. The problem, however, can be considered in a different way. If we replace the category of a border with the concept of borderland, instead of reconstructing a clear division between two different spheres we aim at presenting the openness to a foreign influence and the ability to adapt it¹⁴. There have been some attempts to interpret Polish Sarmatism in such a way, emphasizing its openness to Oriental influence (which can be traced for example in Sarmatic lifestyle or costumes). As Janusz Tazbir has put it:

The period of the rampart brought the Commonwealth of the Gentry in terms of civilisation closer to the Orient, against which it was supposed to protect Germany, France, Italy and England. As a consequence, the most lasting trace which the *antemurale* left on Polish culture were eastern influences, surviving for a long time in the Polish national costume and language¹⁵.

However, this way of thinking, based on the idea of borderland rather than a rampart has not become an important element of the common image

¹² Janusz Tazbir, *Przedmurze jako miejsce Polski w Europie*, in *idem, Rzeczpospolita i świat. Studia z dziejów kultury XVII wieku*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, p. 69.

¹³ The idea of Poland as a rampart was used in both meanings: Poland as a defender of Catholic religion exclusively or Poland as a defender of Christian (Catholic and Protestant) Europe (vide: Janusz Tazbir, *Przedmurze jako miejsce...*, p. 67).

¹⁴ Vide: Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków, Wydawnictwo literackie, 2007, pp. 176-179.

¹⁵ Janusz Tazbir, *Poland as the rampart...*, p. 94.

of Poles that is shared and accepted by the majority of us. What fits into our “national mythology” better, is a vision of Poles defending the Holy Faith against the Barbarians from the East and serving important European purposes. This need to defend Europe (to become the only nation that can save Europe) results — as some researchers claim — from our sense of inferiority towards highly civilized nations of Western Europe. It can be noticed also in messianistic ideas¹⁶. Maria Danilewicz is not trying to reinterpret these concepts, her strategy is different: she constructs her interpretation from traditional ideas that are deeply rooted in Polish culture. That is why the Portuguese context, although at first appearing so exotic for Maria Danilewicz-Zielińska’s readers, turns out to be close and familiar.

The strategy of choosing subjects concerning Polish-Portuguese literary relations and emphasizing the similarities in Polish and Portuguese interpretations of important events in Polish history is understandable. It seems well justified for the author who decided to spend time in Portugal in the autumn of her life — as she herself describes it. Such a strategy enables her to become familiar with a new and exotic place, mentally overcome the distance separating her from her own native country by discovering in the reality of an emigrant something close and understandable. One may metaphorically say that Maria Danilewicz-Zielińska’s works are a literary equivalent of her house in Feijó, a house that was described by Włodzimierz Paźniewski as “a white house with green window shutters, its form is very Portuguese, but its content is extremely Polish; this house has become a strange mixture of a typically Polish manor with a colonial residence”¹⁷. What is less obvious however is the lack of “a woman’s perspective” in Portuguese works by Maria Danilewicz-Zielińska. And here I do not refer only to the author’s perspective, even though it is worth noticing that Maria Danilewicz-Zielińska presents Polish-Portuguese subjects always as a Pole, never as a woman. But what I refer to is the complete lack of gender as a category used in research – even when it seems inevitable because of the material that is being analysed.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷ Maria Danilewicz-Zielinska, *Fado...*, p. 89.

In order to explain this problem it is worth recalling a significant example. Maria Danilewicz analyses a poem by a Portuguese poet, Jose Seixas, a poem that is dedicated to Emilia Plater, a heroic woman who fought and died during the November uprising. The Portuguese poem was inspired by a Polish poem about Emilia Plater by Adam Mickiewicz. While commenting on the Portuguese poem Maria Danilewicz emphasizes only the fact that Emilia Plater is being glorified here and the whole poem is a tribute to her. The poem ends with the "ocean of tears shed over the grave of a heroine"¹⁸ and with a general conclusion that: "If Poland has such children it gives a good example to the world and its case is right"¹⁹ and must be won. Maria Danilewicz notices that the important difference between the two poems is the way in which the problem of Emilia's sex is presented, she does not explain however what results from such a difference. The aim of Mickiewicz's text is not to glorify a heroic virgin, but to express his opinion on women's duties. Mickiewicz constantly promoted in his works the idea of women's citizenship and in various works (*Grażyna*, *Do matki Polki*) he presented women who shared with men the responsibility for the fate of their country. It is significant in Mickiewicz's poem that Emilia takes part in the November uprising as a man, in male costume, and it is only after she dies that her sex is discovered. Mickiewicz depicts in his poem the changes that were going on in 19th century Polish society, the fact that women were gradually taking responsibilities that used to be considered typically male. And he does so by using the metaphor of changing roles and costumes. A similar strategy was used in *Grażyna* — a poetic novel whose plot is set in the Middle Ages and its heroine, in order to serve her country, takes up male responsibilities and ends up on the battlefield, dressed in her husband's armour. Grażyna takes such dramatic action and decides to act against her husband's will, because she feels responsible for her country. Grażyna's dilemma clearly reflects the 19th century attitude towards women's duties and their social status. Such a dilemma could not have appeared in medieval culture where the responsibility for the homeland was restricted to men, while women were expected to just remain loyal to their husbands²⁰. In a country such as

¹⁸ Maria Danilewicz-Zielińska, *Polonica portugalskie...*, p. 54.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Vide: Maria Janion, *Kobieta Rycerz*, in eadem, *Kobiety i duch inności*. Warszawa,

Poland, where the idea of women's citizenship was vivid and important since the end of the 18th century²¹, its promotion in literature seems natural. The story of Emilia Plater in Mickiewicz's interpretation serves the very same purpose; the poem not only glorifies the heroic virgin, but above all comments on the status of women in Polish society. What is surprising however (or at least lacking) is Maria Danilewicz-Zielińska's commentary on the matter. The author notices that the Portuguese poet treated Emilia Plater's gender differently from Mickiewicz: it is not an important element shaping the meaning of his poem and the fact that the woman is able to act heroically is explained here by a simple (though glorifying) suggestion that Emilia Plater is the next incarnation of Joan of Arc. The comparison between Emilia Plater and Joan of Arc was inspired by the work *Emilie Plater sa vie et mort* (Paris 1834) by Józef Straszewicz²², who wrote that the French heroic virgin had become Emilia's deity²³. Konstanty Gaszyński was the first poet to write a poem about Emilia Plater (and her female companion – Raszanowiczówna) introducing this figure and describing the Polish heroine as resembling Joan of Arc²⁴. The figure had become quite popular during this epoch. Stanisław Wasylewski, while commenting on Italian, English, German and French panegyrics devoted to Emilia Plater, notices: "In one of the latter the French author thanked Joan of Arc for appearing once again"²⁵. Maria Danilewicz fails to notice the consequences of that fact. The comparison between Emilia Plater and Joan of Arc is undoubtedly glorifying, however it is worth asking if it does not reduce the meaning of Emilia Plater's action to the a general symbol of heroic sacrifice for the homeland, instead of regarding her story as an important example of 19th century women's duties and achievements in civic and public spheres. If references to the idea of women's citizenship are not evident in the Portuguese poem, the

"Sic!", 1996.

²¹ Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków, "eFKa", 1999, pp. 41-65.

²² Maria Danilewicz-Zielińska, *Polonica portugalskie...*, p. 53.

²³ Józef Bachórz, *O Emilii Plater i śmierci pułkownika*, in *idem: Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, 2003, p. 9.

²⁴ *Ibidem*, p. 25.

²⁵ Stanisław Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1962, p. 257-258.

difference between it and Mickiewicz's version is significant. It is certainly worth taking into consideration, especially as it may result from the general differences in the way of thinking about woman's rights and duties in 19th century Poland and Portugal²⁶. The lack of reflection on that matter cannot be explained by a simple omission of an experienced and eminent researcher such as Maria Danilewicz-Zielińska. It is more likely to assume that because until recently the practice of treating gender as an important category in interpretation was not popular among Polish literary historians, so it did not seem valuable to Maria Danilewicz either. This example proves however that gender is an important aspect in interpretation and (even without all the instruments that modern gender studies can offer) it is inherently inscribed in the history of literature. Eliminating it (or diminishing its importance) leads to misinterpretations.

Maria Danilewicz-Zielińska's works created in the last Portuguese period of her life are an interesting mixture of Polish and Portuguese elements. Being fascinated by the land on the banks of the Tagus she tends to add Portuguese "decorations" to essentially Polish content. Her house in Feijó looks Portuguese from the outside, but it is filled with Polish books, pictures and trinkets. Her memories are entitled *Fado about my life*, but looking for any element that would be typical of this genre or at least a confirmation of the general importance of the Portuguese context in the book would be in vain. Analogously, Maria Danilewicz's pioneering works on Polish-Portuguese relations bring much important information on Portuguese literature and culture, while at the same time they tell the story about Poles and Poland similar to those that we have been telling about ourselves for centuries. Maria Danilewicz-Zielińska has been called "a lighthouse keeper from Feijó". Above all, she was one of those writers who "like Herling Grudziński in Naples or Józef Łobodowski and Wiktor Trościenko in Spain – did separate themselves from metropolitan coteries, relationships with different organizations and literary salons"²⁷. But she was also called "a lighthouse keeper from Feijó", because from her house near Lisbon "the light was sent to illuminate Polish roads — the old and

²⁶ About the status of woman in Portuguese society writes Izabela Klementowska, *Samotność Portugalczyka*, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2014, pp. 16-26.

²⁷ Sławomir Nicieja, "Latarnik z Feijó (o twórczości Marii Danilewicz-Zielińskiej)", *Więź*, 1993, no. 3, p. 90.

modern paths of Polish culture, literature and science"²⁸. As a result of her efforts, a little part of Portugal has been familiarized and connected to this complicated configuration of Polish roads and pathways.

²⁸ Czesław Kłak, *Dialog o dialogu: Marii Danilewicz podzwonne*, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003, p. 5.

PROIBIDO! NATÁLIA CORREIA, ANTOLOGISTA DO EROTISMO

MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA
Università degli Studi di Napoli "l'Orientale"

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.

OCTAVIO PAZ

Existia, segundo os católicos, um limbo onde as almas dos justos e as dos inocentes carecidos de batismo aguardavam a ressurreição dos mortos. Penso que se pode dizer de certa forma, que existe também um limbo entre o que se considera erótico e o que se rotula como pornográfico. Este limite é, obviamente, muito subtil e nem sempre há consenso sobre onde termina o primeiro e onde começa o segundo. Trata-se de um confim semelhante – na linearidade mas não na substância – ao existente entre erotismo e amor.¹ Concentremo-nos, porém no primeiro par de termos.

Transpor o limbo que separa o terreno pornográfico do erótico, usando o bordão da poesia, não é fácil nem imediato, principalmente se esse passo é dado por uma mulher, num certo contexto histórico e visando um certo

¹ Octavio Paz, *Passione e Lettura. Sul riso, il linguaggio e l'erotismo*, trad. di Michela Finassi, Milano, Garzanti, 1990, pp. 71-7; Octavio Paz, *A Dupla Chama; Amor e erotismo*, trad. de Wladir Dupont, São Paulo, Editora Siciliano, 1994.

objetivo Contudo, há mulheres que esse passo ousaram dá-lo, conscientes de poderem encontrar um bátrio do outro lado da linha

Estamos em 1966 e Natália Correia acaba de publicar a *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, uma obra ilustrada por Cruzeiro Seixas que representou para o Estado Novo uma combinação explosiva de agentes incontrolláveis, a saber, o amoralismo e a pornografia. A obra foi, como se pode imaginar, apreendida e censurada

As razões que impeliram a poeta a coligir um volume de tal calibre encontram-se bem explicitadas no seu prefácio, de onde emerge um estudo bastante completo e aprofundado do génio poético português – dos Cancioneiros medievais à atualidade – nas duas máscaras que o cobriram ao longo da sua manifestação histórico-literária: a do deslumbramento e a da “baixeza”. Na obra em apreço, Natália Correia pretende mostrar precisamente que não existe baixeza na produção poética erótico-satírica portuguesa. Para o fazer, cobre-se com uma máscara poética que não é a que costumava usar e publica na referida antologia uma poesia erótica de sua autoria.

A expressão “à maneira de Natália Correia” deve ter ficado conhecida no escritório dos seus censores e, depois, ter-se tornado famosa nos meios literários de então, pois indicava o modo – consueto e esperado – que a poeta tinha de desestabilizar os esquemas propostos, respeitadas e seguidos piamente pela sociedade Assim se exprimirá, em 1970 por exemplo a Direção dos Serviços de Censura a propósito da peça “O Encoberto”:

Trata-se do desenvolvimento em estilo de “paródia” de assunto histórico, com não poucas pinceladas pornográficas, à maneira de “Natália Correia”, com alusões ao povo português ou a figuras históricas com expressões de chacota e uma clara intenção de ridicularizar²

Taxada de inconveniente e ridicularizadora Natália Correia não sabia, nem queria, dar ponto sem nó. Tinha plena consciência de que a publicação de uma antologia cujo objetivo – um deles, pelo menos – fosse o aprofundamento do mecanismo poético na sua relação com o erotismo e com a sátira atiraria sobre si o ódio, o desprezo e a mesquinhez da sociedade beata portuguesa; mas isso não a impediu de levar o projeto

² <http://ephemerajpp.wordpress.com/category/arquivo/arquivo-da-censura/>

avante e de o concretizar. À poeta interessava sobretudo limpar o pó ao remorso depositado no espírito de quem lia a poesia erótica e satírica às escondidas, isto é, como quem se masturba e depois corre para o confessional querendo purgar-se do mal praticado. Por essa razão, um dos objetivos capitais da obra era, segundo Natália

Normalizar o que uma civilização empecida pelo remorso desfrutou envergonhadamente no resistível gozo do proibido, desprestigiar a fascinação do mal, fazendo explodir a carga da sua concomitante angústia, trazer à superfície as recalçadas supurações do instinto, desinibindo-as da compressão estimulante dos tabus [...]³

Trata-se, como é óbvio, de um projeto bastante ambicioso, razão pela qual convém perguntar que papel desempenha a mulher numa ação do género, ou melhor, que função exerce *uma* mulher como Natália Correia na realização de tal projeto. Essa pergunta é deveras importante porque, em 1966 quando se olhava para a capa da referida antologia a percepção que se tinha era sem sombra de dúvidas, de profundo alheamento. E ler nela que o antologista de um volume dedicado à poesia erótica e satírica era uma mulher deve ter provocado um grande desconforto no leitor, homem ou mulher que fosse. Isso deve-se ao facto de se encontrar radicada na mentalidade portuguesa, e não só, a convicção de que a mulher deveria ser passiva e ocupar um lugar socialmente discreto, porque passividade e discrição eram as 'qualidades' que definiam a essência feminina. Por conseguinte, publicar uma antologia que fizesse oscilar, ou até desabar esse pilar erguido e sustentado por séculos de patriarquismo cristão não podia permanecer impune.

Não convém esquecer que a antologia não continha só poesia produzida por mão masculina, como também composições de quatro poetisas que assim se expunham a uma muito possível aversão por parte dos leitores: a saber, Leonor de Almeida, Natália Correia, Ana Hatherly e Maria Teresa Horta.

Com a inserção das supracitadas senhoras uma linguagem e um toque femininos passavam a fazer parte da antologia e a colori-la com *nuances*

³ Natália Correia (org.), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica (dos Cancioneiros Medievais à Actualidade)*, [Lisboa], Afrodite, 1966, pp. 10-11.

bem carregadas de diversidade e alteridade. As poetisas optam por trabalhar o aspeto erótico da linguagem, deixando de parte o aspeto satírico. E a opção tem a sua razão de ser. Esta prende-se essencialmente com a relação que criaram e têm com o próprio corpo e também com o modo de externar essa relação através da linguagem – poético-erótica, no caso em apreço. Uma maneira de revoltar-se contra a moral decadente de que fala Natália Correia no prefácio: “[...] afrontar uma moral onde à feminilidade sempre coube observar a regra de uma discricção apeteçada pelo idealismo patriarcal”⁴.

Trata-se de dar xeque-mate, de realizar um lance em que o rei não tenha possibilidades de ser deslocado sem ser tomado. Em xeque está, claramente, esse patriarcalismo-rei que relega a mulher para um lugar de submissão que Natália pretende exorcizar dando-lhe voz ativa e soante na antologia que coligiu. Uma voz de rebeldia, a da rainha, que embora tenha estado ligada historicamente ao rei, pode agora deslocá-lo, em suma, pô-lo em situação de perigo nesse tabuleiro de xadrez que é a existência humana

É precisamente isso que a antologia de Natália Correia faz: põe em xeque a figura masculina, não só indo repescar a poesia erótico-satírica à história da literatura portuguesa, dando-lhe relevo e importância, como também e sobretudo inserindo nela poesia composta por mulheres.

A antologia ganha, por conseguinte, uma alteridade que se baseia em algo que é ‘caseiro’ e ao mesmo tempo diverso. O tema é de casa, isto é, o erotismo, mas o olhar que o analisa parte de um prisma diferente, que engloba estados de alma além de conotações vivenciais que dificilmente poderiam ser narrados por alguém que visse e aceitasse a sua existência relegada apenas a uma função conjugal e maternal. A mulher torna-se, portanto, ativa ao desconstruir o erotismo e a visão erótico-masculina e não só os enquadra noutra perspetiva como contribui para o seu alargamento de sentido

Plenamente consciente do poder que a linguagem erótico-feminina pode espoletar, Natália Correia convida 3 poetisas, e auto-convida-se também, a aportar na antologia que organizou. Leonor de Almeida é a primeira voz, com um poema intitulado “Posse”.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 9.

Vem cá! Assim, verticalmente!
Achege-te... Docemente...
Vou olhar-te... E, no teu olhar, colher
Promessas do que quero prometer,
Até à síncope do amor na alma!
Colemos as mãos, palma a palma!
A minha boca na tua, sem beijo...
Desejo-te, até o desejo
Se queixar que dói...

E sou tua, assim, como nenhuma foi!⁵

Ela opta por usar um esquema binário, em pares de rimas, para mostrar que o tema em questão deve ser visto de ambas as partes: masculina e feminina. Em causa está o convite para amar que, ao longo de toda a poesia é mantido assexuadamente, pois nesse momento promessas de amor e manifestação de desejo não têm género; são ou pelo menos, devem ser intercambiáveis. Por essa razão, só no último verso se revela que esse convite é feito por uma voz feminina: “E sou tua [...]”

A identificação do sujeito com um porta-voz feminino acaba por representar a retemperação dos sentidos habituados a interpretar o *eros* como simples passividade no que concerne ao objeto amado. Em simultâneo nessa identificação se mostra como o teor altamente descritivo e conotativo que a linguagem erótico-feminina possui comporta uma revolução do olhar que focaliza precisamente a capacidade de reapoderar-se do ‘eu’ para melhor poder significar a alteridade

Já Ana Hatherly, em “Inédito” faz uma operação diferente:

Ela vem
quando eu cerro as pálpebras pesadas
e apoio a cabeça na escuridão do desejado sono
Vem muito branca e lenta
Fita-me calada
e muito direita
começa desatando seus cabelos negros
Abre a boca num riso que eu não oiço
deixa cair o seu vestido todo

⁵ Idem, *ibidem*, p. 455.

E enquanto eu olho fascinada o seu ventre coroadado de negro
seis homens pequeninos e muito encarquilhados
agarram suas seis tetas
e sugam-lhes os bicos
rosados e rijos de prazer⁶

O ponto de partida de Hatherly é propositadamente ambíguo. A mensagem que a sua linguagem transmite é onírica, razão pela qual, no reino dos sonhos os seres se confundem e os géneros trocam de lugar. No sonho aquilo que é realidade despe-se de todo e qualquer preconceito. A linguagem erótica não conhece confins e supera o limbo até da animalidade, que é a que nos mantém ligados à sexualidade como puro e simples meio de reprodução da espécie⁷ O “ela que vem pode ser entendido, simbolicamente, como Astarteia, divindade fenícia e efésia do amor sexual, da fertilidade e da guerra, cujo culto mais tarde daria origem à prostituição sagrada.

Uma das representações líricas que possuímos de Astarteia foi realizada a partir de um mármore branco resplendente – “vem muito branca e lenta” –, de onde saem a cabeça – “começa desatando seus cabelos negros” – e os membros de um mármore preto luminoso. Uma imagem bélica mas de grande sensualidade. A característica desta divindade é a de, em certas representações, possuir muitos seios. A estátua efésia aparece dotada de vários e é venerada precisamente porque os tem, sendo essa qualidade (a exprimir a sua grande fertilidade) razão pela qual os homens veem nela uma fonte de prazer e, simultaneamente, de sobrevivência – “agarram suas seis tetas / e sugam-lhes os bicos / rosados e rijos de prazer”

Por conseguinte, parece-me que transportar para a poesia de Hatherly as características da divindade efésia pode contribuir para melhor enquadrar a sua mensagem, onde o erotismo aparece na sua faceta sagrada e o prazer perde a sua conotação luxuriosa, a que derivava, segundo Natália Correia do triunfo do patriarquismo cristão “[...] dentro do qual se expande a neurose doutrinária dos homens obcecados pela danação da alma assegurada a quantos desfrutavam os prazeres da carne, trouxe,

⁶ Idem, *ibidem*, p. 513.

⁷ Cf. Georges Bataille. *L'érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 38.

como consequência, a degradação da mulher que incarnava a luxúria”⁸

Maria Teresa Horta propõe, pelo contrário, em “Poema de insubordinação”, uma viagem pelo aspeto ‘negro’ do erotismo, naquele seu aspeto especificamente luxurioso, e usa uma sinestesia que envolve a cor preta.

Preto
sem submissão
palavra de relevo agudo
nas ruas

Preto
de água de vento de pássaro
de pénis
de agudamente preto
de demasiado

como um cardo submerso de
som

Preto de saliva na ogiva
dos lábios

Objectos solares
quentes interiores marítimos
curvos inseguros
preto
o tempo dos desertos
facetados na boca

lento
por dentro das pedras

a suporar de luz

.....

Preto
em perpendicular
aos ombros das janelas

⁸ Natália Correia (org.), *Antologia de Poesia Portuguesa...*, op. cit., p. 14.

jamais sinónimo
de noite
e nunca mole
em diagonal aos dedos

dedos habitados
pelo útero

dedos rasgados onde o
preto
começa

Húmido

Latejante

Entumescido branco
Preto
sòmente numa praça
a vagina da erva

Da ironia da viagem
do espelho do cuidado
no perder exacto
do inverno sem seios
sombra

.....

Preto
de apertar na mão
e introduzir no sexo

Monge de sedução
a deslizar nos olhos
monge
de planície de pranto
de perante o dia

Preto
anca demasiada na lâmpada

De ciúme

Preto
oceano

Preto cínico

Preto
missão de apenas a sensação
no vácuo

apenas o desequilíbrio
dos cornos das cidades
dos cornos rosados dos
gladiolos abertos

.....⁹

O poema de Maria Teresa Horta, a meu ver, de difícil interpretação, isto é, que exige um labor exegético profundo que não descambe na mera identificação dos termos com a obviedade semântica que transportam, pode ser lido usando como lente o vocábulo ‘insubordinação’ que aparece no título. A poeta convida-nos a tornar indisciplinada quer a poesia quer a relação que esta tem com o corpo – feminino ou textual. Nesse ato de rebelião e insubmissão – “Preto / sem submissão / palavra de relevo agudo” – o ‘preto’ ganha um valor primordial, pois remete para o que é tenebroso – “jamais sinónimo / de noite”, para o que escapa à pureza e ao purismo de um corpo que se quer intocado e intocável. Por essa razão, o termo ‘preto’ veicula uma carga semântica muito forte, porque não só implica a visão – “de pénis / de agudamente preto” –, como também outros órgãos sensoriais, num jogo de sinestesia poderosíssimo, em que, por exemplo, se utiliza a cor preta para dar a entender o sabor: “Preto de saliva na ogiva / dos lábios”

De que forma o preto se entrelaça com a temática erótica? Apesar de este não ser sinónimo de noite, como afirma Maria Teresa Horta, remete todavia para esse momento de recolhimento em que os amantes se dão, onde a noite aparece mesmo quando a hora a trai e a luz emanada é a dos corpos que se amam: “a suporar de luz”

Portanto, esse preto que percorre todo o “Poema de insubordinação” representa a usurpação do lugar ocupado pelo amante, que deixa de ser

⁹ Idem, *ibidem*, pp. 535-538.

masculino para passar a ser feminino, que conduz a valsa ao seu ritmo e toma a iniciativa, tornando-se senhora do corpo e gestora do prazer que dele quer retirar: “Preto / de apertar na mão / e introduzir no sexo”

Concluo esta passagem pela poesia erótica de produção feminina com a poesia de Natália Correia intitulada “Cosmocópula”.

I

Membro a pino
dia é macho
submarino
é entre coxas
teu mergulho vício de ostras.

II

O corpo é praia a boca é a nascente
e é na vulva que a areia é mais sedenta
poro a poro vou sendo o curso de água
da tua língua demasiada e lenta
dentes e unhas rebentam como pinhas
de carnívoras plantas te é meu ventre
abro-te as coxas e deixo-te crescer
duro e cheiroso como o aloendro¹⁰

Segundo a Autora “[o] erotismo, como ressumbração de uma vivência amorosa individual, está longe de caracterizar a obra desta poetisa”¹¹, razão pela qual, “Cosmocópula” é uma composição poética, poderíamos dizer, encomendada por Natália Correia a si mesma para fazer parte da antologia, cujo objetivo é revelar a analogia existente entre língua erótica – linguagem feminina.

A poeta descreve de forma bastante explícita e carnal o amplexo, usando imagens que não deixam margem para outras interpretações. O seu propósito é claro: redimensionar a palavra poética através do léxico erótico, não só para mostrar que esse léxico é um fármaco poderoso para uma gestão saudável dos instintos, como também para chamar a atenção para o poder que a linguagem feminina detém nesse labor

¹⁰ Idem, *ibidem*, pp. 476-477.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 475

Em “Cosmocópula” a linguagem é corpórea e exprime-se a partir do corpo, bem como a partir de todas as partes que o compõem. O corpo não é só humano, mas, como se deduz do título, deixa entrever o erotismo do cosmos, como se este fosse um sinónimo do amor cósmico, que tudo ordena, visando a harmonização das espécies

Na segunda parte do poema torna-se mais clara esta mensagem, pois a poeta manuseia abertamente termos ligados a elementos primordiais, como a terra – “dentes e unhas rebentam como pinhas / de carnívoras plantas te é meu ventre” – e a água – “[...] a boca é a nascente”; “poro a poro vou sendo o curso de água” A ideia é a de uma ordenação harmoniosa e harmonizada de contrários, macho e fêmea, que convergem e se homogeneizam num todo que engloba a diversidade e a aceita sem submetê-la ou relegá-la para um lugar de segunda ordem, mantendo ao mesmo tempo o equilíbrio erótico.

De maneira que aquilo que é aparentemente proibitivo, interdito e transgressivo, como o dar asas à liberdade de expressão erótica, se torna “[...] a via luminosa do amor sem culpa, dentro do qual a fulguração carnal da mulher retoma o brilho mágico primordial, pois que a vida justificada pelo amor a reconhece como ponto central do seu círculo”¹²

Certamente Natália Correia estaria de acordo com Octavio Paz¹³ quando diz que o erotismo é a forma de domínio social do instinto e, como tal, é parecido com a magia e com a técnica

Na sua tentativa de desdramatizar o erotismo de remover de cima dele aquela pátina que o via e vê, se calhar ainda hoje como um simulacro da pornografia, Natália Correia, usando de uma técnica de efabulação e de uma terapia de choque, procurou encontrar um equilíbrio para os males de que padecia a sociedade portuguesa, isto é, a falta de exame de autoconsciência profundo e a capacidade de retirar dos seus defeitos matéria a ser explorada do ponto de vista erótico-satírico De maneira que não podemos deixar de concordar com ela quando escreve:

Cremos que nesta Antologia se faz prova de um progressivo desanuviamento nas repressões que compeliram o instinto a desobturar-se

¹² Idem, *ibidem*, p.33.

¹³ Octavio Paz, *Passione e Lettura. Sul riso, il linguaggio e l'erotismo*, trad. di Michela Finassi, Milano, Garzanti, 1990, p. 72.

nos esconsos do verbo fescenino que se vai atenuando, à medida que o amor é assumido em todo o genuíno pulsar da sua essência global de espírito e carne.¹⁴

¹⁴ Idem, *ibidem*, pp. 34-35.

AGUSTINA BESSA-LUÍS: A SUPERAÇÃO DO EUROCENTRISMO

MARIA DO CARMO CARDOSO MENDES

Universidade do Minho

1. As narrativas de viagens ocupam um lugar muito relevante no âmbito dos *Cultural Studies*, porque permitem ao mesmo tempo uma interrogação sobre imagens do Outro e um repensamento da identidade.

As viagens realizadas por Agustina Bessa-Luís no continente europeu e fora dele – que deram origem a narrativas de viagens como *Embaixada a Calígula* e *Breviário do Brasil* – possibilitam essa reflexão sobre o Outro e sobre a identidade da escritora. Ambas correspondem a um desígnio de superar o eurocentrismo enquanto prática que conduz a uma imagem estereotipada e redutora do Outro.

Ao lado destas narrativas de viagens, um romance como *A Quinta Essência* – narração da longa estadia em Macau de José Carlos Pessanha – possibilita um repensamento de valores culturais ocidentais no contacto com valores não europeus.

Por razões de economia temporal, concentrarei a minha análise em *Embaixada a Calígula* (1960) e *A Quinta Essência* (1999), no sentido de demonstrar dois aspetos: a superação do eurocentrismo e a reflexão sobre a identidade.

2. A narrativa de viagens *Embaixada a Calígula* corresponde a uma experiência factual vivida por Agustina: a participação num Congresso que

reuniu na localidade provençal francesa de Lourmarin cerca de quarenta escritores e pensadores europeus movidos pelo propósito de esclarecerem “alguns pontos relacionados com a decadência do espírito do Ocidente, com os seus males de provincialismo e de consciência perseguida, com as suas enfermidades de isolacionismo e de minoria que pensa a subtileza e o desespero”.¹

O encontro proporciona a Agustina a oportunidade de encetar uma longa viagem, que começa em Salamanca e termina em Tordesilhas. De automóvel e a pé, a escritora contacta diretamente com lugares e povos europeus, sobretudo localizados em espaços menos frequentados.

Este diário de viagens é uma busca das raízes culturais da Europa, de alguns dos seus mais importantes criadores – escritores, compositores, pintores e músicos. Ao mesmo tempo, desvenda-se o conceito agustiniano da viagem:

A viagem é a intimidade do importuno. (...) Muita gente muda de lugar, passa de um a outro continente (...). Mas a viagem, com o seu mistério e a sua intimação à consciência, com as suas alegrias que nascem inexplicavelmente (...) duma sensação de vida isolada e profunda (...) essa viagem poucos a podem experimentar.²

A viagem revela um encantamento inesgotável pela Espanha, pela França e pela Itália campestres, numa espécie de regresso mítico à natureza. O interesse por diferentes línguas, povos e modos de vida é combinado com a reflexão estética sobre literatura, pintura, filosofia e arquitetura. Aqui são recordados, entre outros, os pintores El Greco, Goya, Picasso, Leonardo Da Vinci, Botticelli e Giotto; os escritores Cervantes e Juan Ramón Jiménez, Corneille, Stendhal, Alexandre Dumas, Balzac, Perrault, Apollinaire, Proust e Dante; os compositores Mozart e Verdi. Alguns desses criadores – El Greco, Picasso, Goya, Botticelli e Montaigne – são ficcionalmente biografados.

Esta viagem cultural envolve também um retorno à mitologia cristã e grega, com alusões ao Antigo e ao Novo Testamentos, e aos mitos de Apolo, Dioniso, Cupido, Júpiter, Saturno e Vénus.

¹ Agustina Bessa-Luís, *Embaixada a Calígula*, Lisboa, Guimarães Editores, p. 104.

² *Idem*, pp. 11-12.

A recuperação de valores culturais constitui, para Agustina, um modo de resistir aos autoritarismos que marcam a História europeia da primeira metade do século XX. A este respeito, vale recordar as considerações de George Steiner em *A ideia de Europa*, nas quais o pensador defende que duas guerras mundiais, matanças étnicas e torturas transformaram a Europa ocidental e a Rússia em lugares de morte, cenários de uma bestialidade sem precedentes.³ A desumanização do continente europeu está alicerçada, segundo o pensador francês, na perseguição, e na humilhação política e social do povo judeu.⁴

O texto de Agustina parece antecipar estas considerações: tratando também outra viagem, a que Fílon de Alexandria fez a Roma com o propósito de convencer o imperador Caio César Calígula (imperador romano de 16 de março de 37 d.C. até ao momento do seu assassinato, em 24 de janeiro de 41) a respeitar um povo marginalizado e maltratado – os judeus⁵ –, o fracasso desta jornada pode ler-se como metáfora que representa, simultaneamente, o malogro do encontro de Lourmarin e a decadência da Europa quando ela é impulsionada por motivações preconceituosas e xenófobas. O declínio da Europa traduz-se também no desinteresse por valores da cultura humanista, e na violação de direitos humanos.

Tanto o relato de Agustina quanto a conferência de Steiner sobre a ideia de Europa são peregrinações de pensadores humanistas que buscam a identidade de um continente. Agustina refuta as comparações, defendendo que a Europa não deve manifestar-se preocupada em rivalizar com a hegemonia tecnológica norte-americana; Steiner garante que a dignidade dos europeus se descobre na percepção da sabedoria, na busca do conhecimento desinteressado e na criação de beleza.⁶

A descoberta da identidade europeia, na narrativa de viagens de Agustina, supõe a cumplicidade e o afeto com os múltiplos aspetos que configuram a identidade dos povos deste continente: línguas, tradições e gastronomia, antecipando novamente Steiner, para o qual “A Europa mor-

³ Cf. George Steiner, *A Ideia de Europa*, Lisboa, Gradiva, 2005, p. 44.

⁴ *Idem*, p. 51.

⁵ No inverno de 39 d.C., Fílon foi enviado a Roma para denunciar junto do imperador as perseguições movidas contra os judeus. O seu empreendimento fracassa, desde logo porque Calígula não se mostra recetivo ao pedido da embaixada.

⁶ Cf. Steiner, *op. cit.*, p. 53.

rerá definitivamente se não lutar pelas suas línguas, pelas suas tradições locais e autonomias sociais. Se esquecer que ‘Deus está nos pormenores’.⁷

Esbatem-se assim, em ambos os textos, as oposições entre “alta cultura” e “cultura popular”. Os “bocadillos”, a “paella” e a “tortilla” espanhóis, o “spaghetti”, o “ravioli” e o Chianti italianos, a “bouillabaisse” francesa, são tão relevantes para a identidade de países europeus quanto pintores consagrados, compositores clássicos ou escritores do cânone literário ocidental. Idêntica afeição é traduzida na imagem dos habitantes de Roma: “O romano é afável e possui uma infinita reserva de sentimentos delicados para com o forasteiro”.⁸

Esta disponibilidade emocional para o Outro possibilita ainda uma reconfiguração da identidade nacional. Para Agustina, viajar significa olhar de forma mais atenta e pormenorizada para o seu próprio país, no sentido de descobrir muito mais semelhanças do que diferenças com outros territórios europeus. Assim, aproxima portugueses e espanhóis como povos que descobriram na aventura marítima o seu modo de expansão e de superação de limites geográficos: “Não foram os espanhóis também além dos mares, as caravelas de Isabel não aportaram a baías desconhecidas, não se lhe pode chamar também um povo navegante?”⁹ No museu do Prado, comenta a respeito de Velásquez:

É o pintor do sentimento, é um pintor português. Como herdeira das características que são comuns na minha raça, posso compreender Velásquez, tímido e poeta da fidelidade, exprimindo o seu génio com uma serenidade formal, esperando pouco de si mesmo e dos homens em geral.¹⁰

Embaixada a Calígula não se confina, portanto, àquilo que seria o percurso típico de um turista e menos ainda ao comportamento estereotipado que este muitas vezes assume, colecionando fotografias e fazendo comparações entre o lugar de origem e o lugar visitado.

⁷ *Idem*, p. 50.

⁸ Agustina Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 235.

⁹ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 32.

As opções deste percurso da escritora demonstram um esforço de reabilitação de uma Europa pouco conhecida ou conhecida apenas nos seus centros de interesse turístico. Apresenta-se nesta viagem o “espírito do lugar”, na medida em que pequenas povoações de Espanha, França e Itália são transformadas em espaços extraordinários que, por vezes, recordam o paraíso bíblico. Caminhos misteriosos, regatos, árvores e flores definem lugares que teriam agradado aos deuses da Antiguidade.

Embaixada a Calígula assume-se, pois, como uma missão intelectual e estética. A crise europeia retratada no texto – crise de valores, de isolamento, de confronto com outras culturas – é o ponto de partida para uma reflexão sobre o futuro que, para Agustina, deverá trilhar dois caminhos: o da arte, primeira manifestação da beleza, e o da identidade, como educação do olhar sobre o passado.

3. Poder-se-ia pensar que, numa manifestação de eurocentrismo, Agustina se interessa apenas pela Europa ou que avalia outras culturas num espírito, esse sim eurocêntrico, de hierarquização cultural. Contrariam estas suposições a narrativa de viagens *Breviário do Brasil* e o romance *A Quinta Essência*, do qual me ocuparei nas considerações seguintes.

O Oriente constitui para Agustina “um mundo para desvendar, tão profundo e avassalador que deixava muito atrás a história da Europa”.¹¹ A relação do protagonista desta narrativa com Macau é pautada pela curiosidade, que sente legitimada pela sua condição de estrangeiro, e pela permanente comparação civilizacional.

Escrito em 1999, o ano que marcou a transferência de Macau para a China,¹² o romance abrange diegeticamente um período cronológico que

¹¹ Agustina Bessa-Luís, *A Quinta Essência*, Lisboa, Guimarães Editora, 1999, p. 149.

¹² A “Declaração Conjunta”, como é conhecida, acordou formalmente que “a R.P.C. assumiria a soberania de Macau a 20 de Dezembro de 1999. Além disso, o acordo ofereceu aos residentes de Macau as garantias de direitos e liberdades que detinham no presente por um período de transição de cinquenta anos” (Cf. Geoffrey C. Gunn, (1998) *Ao Encontro de Macau. Uma Cidade-Estado portuguesa na periferia da China, 1557-1999*, Lisboa, Fundação Macau. 1998, p. 17.

Agustina analisa do seguinte modo a assinatura da Declaração Conjunta: “Os efeitos

se estende de 1974, o ano da Revolução de abril, até 1987, o ano em que Portugal e a China assinam a “Declaração conjunta”. Mas nesta temporalidade diegética são incluídos outros momentos que remontam à chegada e à ocupação portuguesa do Oriente. O leitor acompanha as múltiplas leituras realizadas pela narradora para a reconstituição histórica de Macau: livros de viagens escritos por missionários, navegadores, diplomatas, comerciantes, funcionários régios; obras fundamentais de literatura chinesa, com destaque para o tratado militar *A Arte da Guerra*, escrito no século IV a.C. pelo estratega Sun Tzu, e *O Sonho no Pavilhão Vermelho* (1715), do escritor chinês Cao Xueqin.

O protagonista de *A Quinta Essência* sofre um processo de reconfiguração identitária na longa estadia em Macau: se inicialmente partilha alguns estereótipos associados aos orientais – por exemplo, aquele que faz de Macau apenas um paraíso do jogo –, em pouco tempo virá a sentir-se fascinado pela língua, pela literatura e pela cultura orientais. Nessa reconfiguração da identidade desempenha um papel crucial o desvendamento da personalidade do poeta decadentista Camilo Pessanha: José Carlos sente uma irreprimível “paixão em descobrir aquele homem bizarro, intolerável”,¹³ reconstrói a vida do poeta português no território e chega a mimetizar alguns dos seus comportamentos: torna-se, como Pessanha, colecionador de objetos de arte e sinologista.

A literatura oriental é o mais relevante centro de interesse de José Carlos: leitor apaixonado de *A Arte da Guerra*, de Sun Tzu e de *O Sonho no Pavilhão Vermelho*, de Cao Xueqin, inicia um aturado estudo sobre a vida deste escritor seiscentista chinês e do seu romance inacabado, cuja leitura será determinante na vida de José Carlos, já que, durante um longo período, imagina que “viveu com ele no pavilhão vermelho, rodeado de primas, e irmãs e cunhadas e criadas que faziam uma multidão chilreante e

morais e práticos estavam a ser registados. Uma surda desesperação invadira os macaenses da melhor sociedade. As suas vidas, entre banqueiros e negociantes, iam ser afectadas, e a ideia de a Cidade do Nome de Deus se tornar num centro financeiros e de serviços ao sul da China não encontrava suporte nem político nem empresarial. E a pequena legião de funcionários e os nichos de mercado até aí rentáveis seriam definitivamente absorvidos pela importância de Hong Kong nos contratos, no turismo e no imaginário duma Manhattan do Oriente. A riqueza envergonhada de Macau seria o seu maior impedimento à adaptação e ao sucesso” (Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 6).

¹³ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 119.

laboriosa”.¹⁴ A sua dedicação à língua e à literatura chinesas é reconhecida num convite para lecionar Literatura Comparada na Universidade de Xangai, onde poderia seguir “no trilho dos poetas chineses que ele amava tanto”.¹⁵

A transformação radical da identidade de José Carlos é consumada pela aceitação local de que ele é mais um habitante do território. O próprio, já muito distante das primeiras imagens – eurocêntricas – que elaborou sobre o Oriente, se afasta dos lugares-comuns que a História foi associando a esse espaço Outro:

Estava completamente outro homem desde que se entregara à vida na China. Já não despertava curiosidade em ninguém (...). Ao pensar em como eram amáveis para ele, custava-lhe acreditar nos horríveis casos contados por marinheiros e mercadores e que faziam na Europa grande repulsa pelo povo do Império chinês (...). Parecia ter entrado na pele dum mandarim.¹⁶

Deve referir-se que o progressivo entranhamento emocional de José Carlos em Macau se expande a todos os aspetos que definem a cultura oriental. Os jardins, que passam a ocupar na sua vida um lugar preponderante quando adoece gravemente, tornam-se uma das mais relevantes matérias da sua reflexão. Para além de salientar a dedicação dos jardineiros chineses – “com uma alma livre de qualquer conflito, pelo que as plantas não sentem o queixume do ser humano e se entregam aos seus cuidados”¹⁷ – e de analisar a arquitetura oriental dos jardins, José Carlos discorre sobre a influência que eles exerceram na cultura inglesa.¹⁸

¹⁴ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 278.

¹⁶ Bessa-Luís, *op. cit.*, pp. 257 e 277.

¹⁷ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸ O jardim de Pekin, que teve a sua máxima beleza na época dos Ming, era um parque de recreio e de meditação, aberto à fantasia mais requintada. O jardim inglês de 1720 a 30 tirou o seu modelo do jardim chinês. William Chambers, um arquiteto inglês do século XVIII, pôde trazer para a Europa uma estimativa do jardim chinês em todo o pormenor. ‘Como os chineses não gostam de passear, raramente se encontram lá as avenidas ou as áreas espaçosas dos jardins da Europa’, diz Chambers. O jardim chinês tem uma composição teatral e está construído no intuito de produzir uma diversidade de cenas. As cenas são de três categorias: risonhas, terríveis e encantadas. (...) sucedem-se os

O interesse pela História de Macau é muito acentuado no romance. Caracterizado como “porta da China” e “feitoria de muitos interesses e poderes”,¹⁹ o território é objeto de um número muito significativo de considerações que, não se circunscrevendo ao rigor da factualidade histórica, abre caminho para reflexões, comentários e juízos de valor – na sua maioria atribuídos ao protagonista – sobre o passado e o presente, e a sua relação com Portugal e o resto da Europa. Neste sentido, Agustina comenta a posição económica de Macau como entreposto portuário na costa da China a partir do final do século XVI; identifica no passado do território imagens de aventuras, de histórias fabulosas, de piratarias e de associações secretas; reconhece Macau como lugar de partida e de chegada de muitos viajantes e lugar impermeável a alterações de regimes políticos; qualifica o território macaense como espaço de acolhimento de negociantes, viajantes temporários e missionários:

Macau, independentemente do regime que o controlava e dos poderes divididos entre portugueses e mandarins, atraía toda a espécie de viajantes em busca de negócios prósperos e fáceis, como o do ópio foi, em pleno dia e na maior impunidade. Macau era também um posto de missão religiosa, e onde, em vistas da evangelização da China, se aprendia o chinês sem correr os riscos das leis de Cantão.²⁰

contrastes, necessários à expansão dos sentidos, e as cenas deliciosas, de lagos tranquilos e flores raras, aparecem, fazendo a distribuição dos jogos de luz e de cor. José Carlos pôde apreciar sumptuosos jardins particulares, poupados pela Revolução Cultural e cuja destruição seria uma perda irreparável (...).

A ideia que se encontra nos jardins ingleses de fazer uma plantação que permita a floração das espécies durante o ano inteiro, é também uma ideia chinesa. Tudo é calculado: a inclinação e a forma das árvores, a cor dos musgos e das flores. A descrição que faz Hamlet da morte de Ofélia leva a pensar na cena dum jardim chinês, copiado dum relato dum viajante inglês, com os olmos cujos ramos pendem sobre a água corrente em que o corpo da jovem é arrastado. Chambers previne da dificuldade que há em construir um jardim chinês, tanto ele deve ao génio da improvisação e ao conhecimento perfeito do espírito humano. Não há regras fixas, como parar um jardineiro europeu, mas um movimento criador por vezes impraticável para a maioria das pessoas, ainda que bem instruídas no seu ofício (Bessa-Luís, *op. cit.*, pp. 293-294).

¹⁹ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 167.

²⁰ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 175.

Estas imagens exaustivas do passado de Macau fizeram dele, na visão de Agustina, um lugar excecional no qual “mais talvez do que em qualquer outro lugar do mundo”, se cruzaram “as pessoas mais extraordinárias e complexas que é possível encontrar”:²¹ missionários e estudiosos da língua chinesa, negociantes e aventureiros.

A presença portuguesa no Oriente – qualificada como oscilação entre a missão do “santo” e a ação do pirata – é bem sucedida porque “o português agiu sempre entre duas aspirações, verdadeiras ambas mas impossíveis de se entenderem entre si – a do negócio e a do Quinto Império”.²²

Se a disponibilidade emocional do protagonista de *A Quinta Essência* o predispõe a superar imagens reducionistas do Oriente, tal superação é ainda confirmada por juízos de valor de Agustina, nos quais esse longínquo lugar é “Um mundo (...) que deixava muito atrás a história da Europa”. Conclui-se, portanto, que, se o leitor pretender fazer um exercício de comparação Ocidente-Oriente neste romance, ele deve partir da premissa de recusa do eurocentrismo. Dito de outra forma, o ponto de vista do Outro merece um lugar privilegiado em *A Quinta Essência* e, de quando em quando, aquelas imagens do Oriente que os europeus foram perpetuando são postas em causa. É o que acontece nos comentários sobre práticas de magia, um dos elementos mais dissonantes com a cultura ocidental: “Tudo o que os europeus deturpavam, cobriam de ridículo e de horror, e raramente aprofundavam com seriedade e competência, fizera a crónica revoltante dum povo, cujo génio místico e sensual não estava ao alcance da sensibilidade ilusória do europeu”.²³

²¹ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 177.

²² Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 79. O insucesso das embaixadas inglesas é paradigmaticamente representado no romance pela expedição de Macartney à China. A narradora descreve o valor que os rituais assumem na cultura chinesa e concentra-se no cerimonial do “kotow” e na importância do cumprimento desta regra de cortesia no comércio com os chineses: neste ato em que um estrangeiro se prosterna nove vezes diante do imperador, destaca o comportamento dos portugueses, dos holandeses e dos missionários que, ao contrário dos ingleses, tinham consciência de que uma “embaixada é política e em política há que conduzir a cortesia por baixios que não estão assinalados no mapa” (*Idem*, 155). A recusa dos ingleses no cumprimento deste ritual é apontada como explicação para o fracasso das suas embaixadas no Oriente.

²³ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 189.

José Carlos Pessanha tem consciência que a sua visão eurocêntrica pode ser um obstáculo à compreensão de rituais orientais. Refletindo sobre a importância do tempo de espera de um convidado na cultura chinesa, conclui que só pode compreendê-lo se abandonar a sua atitude de europeu:

Um mandarim faz-se esperar três horas em sinal de apreço pelo seu convidado. O tempo é-lhe oferecido como a maior das homenagens, e o hóspede pode desfrutar dele, chegando mais velho à entrevista, o que se define como outra honra. É difícil de perceber para o europeu e também para o chinês ocidentalizado, esta minuciosa e intrincada rede das relações.²⁴

Quando observa práticas de sedução na cultura oriental, José Carlos conclui que o desempenho de papéis de que tradicionalmente os ocidentais investem homens e mulheres é transformado. Chegará mesmo a abalar a sua convicção de sedutor donjuanesco:

A sua missão, que se prendia com uma carreira de sedutor que não queria interromper, antes aperfeiçoar, encontrava-se abalada por aquele conhecimento novo: de que na China não havia protagonistas inventados e que seria impossível a figura de D. João. Não havia a praxe do sedutor. Era a mulher a autêntica sedutora, dotada de artes de feitiçaria.²⁵

O afastamento de Agustina de padrões de eurocentrismo civilizacional surge bem representado na metáfora: “Macau [era] um território à parte, uma espécie de Sintra do Oriente que os ingleses descobriram com o seu talento natural para ignorar o homem e confinar-se à natureza”.²⁶

Comparar hábitos e costumes europeus com os chineses significa “cair na insensatez”.²⁷ E o pior que pode acontecer a Macau é precisamente deixar-se dominar pela cultura ocidental: a antevisão pessimista da narradora sobre o que acontecerá após a assinatura da Declaração Conjunta revela não só o fim de uma presença harmoniosa – a dos portugueses –

²⁴ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 158.

²⁵ Bessa-Luís, *op. cit.*, pp. 133-134.

²⁶ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 260.

²⁷ Bessa-Luís, *op. cit.*, p. 108.

mas sobretudo uma visão desencantada sobre a eventual perda de identidade do território:

Macau transformava-se tornando-se como um prolongamento de Hong Kong, no estilo novaiorquino (...). As fortalezas, as ermidas, as armas da cidade com as cinco quinas de Portugal, ornadas com cinco besantes de prata, iam desaparecer mais dia menos dia. O país de *cocagne* ia desaparecer. (...) José Carlos voltou à pátria.²⁸ (*idem*, 364-365).

Apesar de uma etimologia obscura, a expressão “pays de *cocagne*” designa, no francês do século XIII, um país imaginário onde tudo é abundância.²⁹ José Carlos regressa a Portugal, porque parece antever para o território um futuro carente de identidade, mas continuará a sentir que a influência oriental na sua vida permanecerá para sempre: a casa adquirida em Lisboa “fazia [-lhe] lembrar a sua casa de Macau” e tudo à sua volta lhe parece “abaixo do seu mérito e dos seus estudos” (*idem*, 370). Retoma os hábitos e a paixão pela cultura chinesa, em particular por uma narrativa que o fascinou durante vários anos: *O Sonho no Pavilhão Vermelho*.

4. Como síntese, recupero o aspeto que considero mais relevante neste ensaio: *Embaixada a Calígula* e *A Quinta Essência* são narrativas que superam uma visão eurocêntrica do Outro.³⁰

O Outro aparece a Agustina imune a uma atitude eurocêntrica e, por consequência, desvinculado de estereótipos e do que o conceito representa.³¹

²⁸ Bessa-Luís, *op. cit.*, pp. 364-365.

²⁹ Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2005: 2149).

³⁰ Como salientou Álvaro Manuel Machado, em *Embaixada a Calígula*, Agustina “Privilegia a descoberta do Outro e da sua cultura através da exaltação do espírito do lugar, bem como da reflexão sobre aquilo que, desde o século XIX, se costuma chamar ‘psicologia dos povos’, aqui alicerçada nas paixões individuais e coletivas, nos sobressaltos da história europeia desde os seus fundamentos greco-latinos. Logo no princípio do livro, Agustina nota que a verdadeira viagem não é a turística, mas sim a iniciática” (Álvaro Manuel Machado, “Estudos Culturais e Literatura Comparada: o primado da literatura”, *Diacrítica*, 25/3, 2011, p. 90).

³¹ “O estereótipo é o figurável monomorfo e monossémico (...). O estereótipo coloca,

Embaixada a Calígula e *A Quinta Essência* são, mais do que viagens geográficas próximas ou distantes, cartografias de emoções e de sentimentos sobre a representação do Outro.

de forma implícita, uma constante hierárquica, uma verdadeira dicotomia do mundo e das culturas" (Daniel Henri-Pageaux, "Da imagética cultural ao imaginário", in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 133-166).

FLORBELA ENTRE POETAS — LEITURAS DE FLORBELA ESPANCA

MARISA MOURINHA

Università Degli Studi di Perugia

De Florbela muito se tem falado, e frequentemente fala-se mais da vida que da obra. Apesar da inegável importância da sua obra, dificilmente esta é abordada só por si, até porque parece relevante para a exegese – não tanto a biografia, mas o jogo entre a *persona* e o que ela esconde: se assim se pode dizer, *a alma*.

As mais recentes edições de obras de Florbela (publicadas pela Bertrand) trazem na capa uma citação de um poema dactilografado e não datado, encontrado no espólio de Pessoa, com o nome “À memória de Florbela Espanca”, que a descreve como “alma inovadora, irmã gémea da minha”¹. Sem entrar na discussão sobre a atribuição destes versos, há que dizer que se trata de uma atitude recorrente, esta de reclamar uma afinidade com a poeta, enquanto poeta. Não é raro que os seus

¹ Embora o original diga “alma sonhadora”: “Dorme, dorme, alma sonhadora, / Irmã gémea da minha! / Tua alma, assim como a minha, / Rasgando as nuvens pairava / Por cima dos outros, / À procura de mundos novos, / Mais belos, mais perfeitos, mais felizes. // Criatura estranha, espírito irrequieto, / Cheio de ansiedade, / Assim como eu criavas mundos novos, / Lindos como os teus sonhos, / E vivias neles, vivias sonhando como eu. / Dorme, dorme, alma sonhadora, / Irmã gémea da minha! / Já que em vida não tinhas descanso, / Se existe a paz na sepultura: / A paz seja contigo!” Trata-se do documento 66A39 do espólio, sendo a atribuição não consensual.

pares (escritores e poetas), ao escreverem sobre Florbela, pareçam sentir a necessidade de deixar este testemunho de empatia.

É esta a atitude que veremos em Al Berto quando, em 1994, é chamado a prefaciá-la uma tradução francesa de uma selecção de poemas de Florbela: num texto intitulado *Deux ou trois choses que je sais de Florbela*, ele pouco fala da obra, e limita-se a enumerar na terceira secção do seu texto – a mais pequena – as duas ou três coisas que diz saber de Florbela: data de nascimento, morte, os mais básicos dados biográficos, a insinuação de um boato. No fundo, aquilo que todos “sabem” sobre Florbela, mesmo os que nunca a leram. No final da sua intervenção, mais poética que biográfica ou crítica, Al Berto confessa que não gosta de prefácios: ou nunca os lê, ou só muito raramente. E por isso escolheu escrever, diz, este “texto cúmplice...”².

Agustina começa o seu prefácio a *As Máscaras do Destino* explicando, em tom intimista, que é difícil escrever sobre alguém de quem se está muito próximo: tendo trabalhado por muito tempo na biografia da poetisa, Agustina considera que o tema está “saturado pela observação e até pela simpatia que toda a personagem exige de nós quando a revelamos e lhe damos vida”³.

Apesar da dureza com que, mesmo assim, por vezes a julga, em certos passos da biografia, Agustina parece de facto ter desenvolvido uma relação de grande cumplicidade com a biografada – e provavelmente, é justamente essa cumplicidade que justifica passagens como esta: “É uma infame essa Florbela. Uma pegazinha, uma cabotina, uma batoteira no jogo dos corações solitários. Imita as divas no cinema, mas nela transparece sempre a bastarda com poses de leitora num parque”⁴. Mas não é só com a heroína e com as suas poses afectadas que Agustina é impiedosa: é também muito crítica em relação aos que em vida rodearam Florbela; e é-o talvez sobretudo em relação aos biógrafos e críticos que, de um modo geral, se tinham até então limitado a traçar um retrato de Florbela

² Al Berto, “Deux ou trois choses que je sais de Florbela”, in Florbela Espanca, *Châteline de la tristesse*, Bordeaux, L’escampette, 1994, pp.13-14.

³ Agustina Bessa-Luís, “Prefácio”, in Florbela Espanca, *As Máscaras do Destino*, 2.ª ed., Amadora, Bertrand Editora, 1979, p.13.

⁴ *Idem*, *Florbela Espanca, a Vida e a Obra*, Lisboa, Arcádia, 1979; Guimarães, s.n., 1984, p. 86.

como uma mulher perturbada e incompreendida. A grande abertura da obra de Agustina sobre Florbela vem do facto de que procura realmente compreendê-la; e cria (ou recria) uma personagem plausível com quem, além do mais, parece partilhar alguma afinidade – ou, pelo menos, um entendimento tácito. “Há em Florbela um certo culto do traje: as pérolas, os chapéus, as peles. E não era vaidade. Mas o que são os vaidosos senão os que temem a sua nudez? Os que evitam o retrato da alma para não lhe descobrir tormento e debilidade?”⁵.

A biografia de Agustina é de 1979, e a edição da obra de Florbela (sonetos, contos e cartas) só fica completa em 1986. É um longo percurso desde a famosa conferência de Jorge de Sena “*Florbela Espanca ou a Expressão do Feminino na Poesia Portuguesa*”. Proferida em 1946 n’*Os Fenianos* do Porto, foi o primeiro momento de crítica literária a que Florbela teve direito: até ali, pelo que se entende do texto de Sena, críticas não tinham faltado – mas tendiam a ignorar a dimensão literária, focando a sua atenção em detalhes biográficos que não se abstinham de julgar. A conferência de Sena coloca a obra de Florbela num cânone que a repudiara liminarmente, antes mesmo de a analisar. Colocando a questão em termos de expressão do feminino, este autor argumenta que há, na escrita e, particularmente, na poesia, modos característicos (ainda que não necessariamente exclusivos) de cada género. Assim, “a perfeição da obra tida por feminina, ou é acaso da espontaneidade sensível, ou conseguida pela repetição paciente, ao contrário da masculina que se obtém pela pesquisa atenta”⁶. Atribuindo-lhe um lugar cimeiro nas letras portuguesas, Jorge de Sena vai traçando uma análise da poesia de Florbela, reflectindo sobre o que caracteriza, em especial, a mulher-poeta; até chegar ao ponto de estabelecer uma associação entre a forma do soneto e o feminino:

“Florbela não escreveu só sonetos. Mas descobriu totalmente o acabado, o fechado, o feminino do soneto. Com efeito o soneto assemelha-se muito aos labores femininos. O soneto quando cultivado pelas mulheres, é um ciclo continuado indefinidamente do último ao primeiro verso”⁷.

⁵ Agustina Bessa-Luís, “Prefácio”, in Florbela Espanca, *As Máscaras do Destino*, 2.^a ed., Amadora, Bertrand Editora, 1979, p.13.

⁶ Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.38.

⁷ *Ibidem*

Em 1949, escrevia Vitorino Nemésio no *Diário Popular*: “A rapidez com que a lenda se apoderou de Florbela mostra bem como estamos em presença – creio que pela primeira vez na literatura portuguesa – de uma poetisa musa. Mais do que isso: de uma divindade ou de um duende, um ser mitológico de que já alguns poetas (Manuel da Fonseca, por exemplo) se apoderaram para dele fazerem a alma da planície alentejana, *genius loci* errante entre o piorno e as estevas”⁸.

Com efeito, já em 1941⁹, Manuel da Fonseca “registra precisamente o flagrante de transformação da mulher em mito”¹⁰, num poema em dez partes, intitulado “Para um poema a Florbela”; nesse poema, o poeta alentejano põe em acto esta transformação: fá-lo, por um lado, ao insinuar a identificação da mulher (Florbela) com a paisagem (Alentejo); mas, ao fazê-lo, faz mais do que isso: tratando-se de um universo lírico como o de Manuel da Fonseca, nada é apenas aquilo que é, e a paisagem não é só a paisagem: num certo sentido, ela é *a alma* – essa dimensão indefinível de afectos e efeitos que contaminam quem dela partilha. E quem vive no Alentejo, quem participa daquela paisagem, não pode ficar indiferente a todas aquelas instâncias:

“Caminhos do Alentejo,
desde menino vos piso
no meu caminho para Beja!

Que Beja tem um Castelo,
mirante do Alentejo:
– quando a gente olha de longe
vê Florbela na torre alta,
esguia como quem era!
Que da torre alta de Beja
os olhos de Florbela,

⁸ Vitorino Nemésio, “Florbela”, in *Diário Popular*, Lisboa, 29 de junho de 1949.

⁹ Também Sebastião da Gama terá escrito um poema “À Florbela”, publicado na *Revista Alentejana* em 1943: “Sou eu, Florbela! Aquele que buscaste. / Falam de mim Teus versos de Menina. /

Tua boca p’ra mim se abriu, divina, / mas foi só o Luar que Tu beijaste. [...]”

¹⁰ Maria Lúcia Dal Farra, “Florbela erótica”, in *Cadernos Pagu*, n.º 19, Campinas, 2002. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332002000200005 (Consultado a 20 de abril de 2015)

tão rasgados de lonjuras,
vagueiam nos horizontes
– como dois verdes faróis
dos passos do meu caminho!
Que a noite não é a noite
tombando na planície: – é da torre alta de Beja
os cabelos de Florbela
destrançados sobre o mundo!
Que a manhã não é manhã
iluminando a charneca:
– é da torre alta de Beja
os olhos de Florbela
abrindo-se devagar!...”¹¹

Não deixa de ser curioso que este entrelaçar com a paisagem não o faz só Manuel da Fonseca, ele próprio alentejano: também Agustina, no já referido prefácio, logo depois de nomear o seu pudor em retomar o tema Florbela – começa por falar da paisagem que a circundou durante os primeiros anos da sua vida:

“Detenho-me num ponto geográfico da sua carreira no mundo: Vila Viçosa. Nunca Portugal teve o merecido cantor. Os poetas nascem cegos dos encantos da terra; tudo o que os inspira são transfigurações das coisas que abandonam, de paisagens que os devoram e que se sustentam do seu sangue. Florbela é hoje uma parte da planície raiada de mármore, jazigo personalizado que a identifica com o solo da pequena pátria.”¹²

O texto de Al Berto, cinquenta anos mais tarde, num tom e num estilo totalmente diferentes, traça um percurso paralelo, ao descrever a paisagem alentejana de um modo impressionista, para depois desenhar o mapa da intersecção da paisagem com a alma de Flor Bela: “E aquele rumor surdo da terra, do granito, das minas por explorar. Foi o primeiro que ouviste quando nasceste. Acompanhou-te por toda a vida, e foi seguramente o último que ouviste no mar atormentado de Matosinhos”¹³. O que daqui

¹¹ Manuel da Fonseca, *Poemas Completos*, s.l., Forja, 1978 (6ª edição), p. 131.

¹² Agustina Bessa-Luís, “Prefácio”, in Florbela Espanca, *As Máscaras do Destino*, 2.ª ed., Amadora, Bertrand Editora, 1979, pp. 9-10.

¹³ Al Berto, *Op. Cit.*, p. 7.

se infere é que, na opinião de Al Berto, podemos tirar a Flor da charneca, mas nunca poderemos extirpar a charneca de dentro da Flor – e assim, o rumor surdo das pedreiras teria sido também o que Florbela ouviu na sua hora derradeira, tão longe delas, junto ao mar revolto de Matosinhos...

As duas ou três coisas que Al Berto diz saber de Florbela – di-lo por jogo (*o poeta é um fingidor!*); afinal, ele tem muito mais que um conhecimento superficial: as poucas citações que aparecem no seu “prefácio” deixam transparecer uma consciência transversal e bastante abrangente da obra (poética) de Florbela Espanca. E é a partir dessa leitura da obra que enumera as máscaras da autora (mas onde termina a máscara e começa o rosto...?):

“Sóror Mariana. Sóror *Saudade* em êxtase, que escutas pelos montes o coração das pedras”¹⁴. – trata-se de uma citação indirecta do soneto “Noitinha” (“Num êxtase, eu escuto pelos montes / O coração das pedras a bater...”¹⁵).

Al Berto usa da palavra para reproduzir, com o seu estilo, os *leitmotiv* recorrentes da obra de Florbela Espanca:

“Boca que não atinge a outra boca. Sede da noite habitada por fogos-fátuos e por desgostos. Tapeçaria que os dias todos iguais tecem no caos das paixões.
E nada responde ao apelo.”

O que lemos neste prefácio (prefácio a contragosto, mas prefácio) é Florbela “traduzida” para a linguagem poética de Al Berto, os seus fantasmas revisitados pelos dele (haverá maior homenagem que o *pastiche*...?). Vejamos outro passo:

“O fogo das papoilas incendiou as tuas veias.
(...) E tornas-te cega por excesso de luminosidade. Tu... que foste uma orquídea estranha a florescer na água rara da planície.”¹⁶

¹⁴ Al Berto, *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁵ Florbela Espanca, *Sonetos*, Lisboa, Bertrand, 2009, p 123.

¹⁶ Al Berto, *Op. Cit.*, p. 8.

De novo uma citação de Florbela, do soneto “Alvorecer” (“A noite empalidece. Alvorecer... / Ouve-se mais o gargalhar da fonte... / Sobre a cidade muda, o horizonte / Eì uma orquídea estranha a florescer.”¹⁷) Não será escolhida ao acaso, esta referência – a orquídea é uma flor invulgar, improvável; como nos diz o poeta em “Morte de Rimbaud”, “a vida afinal é como as orquídeas – reproduz-se com dificuldade”¹⁸. E, ainda, a referência ao excesso: “tornas-te cega por excesso de luminosidade”; uma profusão que incapacita, que tolhe.

É quase impossível passar ao lado deste tema, falando de Florbela Espanca. De facto, Manuel da Fonseca, no poema acima referido (depois de estabelecer o paralelo mulher-paisagem) num par de versos que se repete, remete para a dimensão de excesso:

“Jogou-se às estradas da vida,
caminhos do Alentejo,
esbanjando braços cheios
da grande vida que tinha!”¹⁹

Esta “grande vida que tinha” – e que *esbanjava*, diz o poeta – é afinal a pedra de toque da ligação entre a vida e a obra desta autora; um tema recorrente na poesia da própria Florbela, que transbordará para a dimensão mitológica que depois dela se cria.

É afinal a mesma ideia que vemos no estudo introdutório de José Régio²⁰, quando nos diz que Florbela é exemplo de *literatura viva*: “literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e por isso mesmo passa a viver de vida própria”²¹. Trata-se de um conceito que o próprio Régio encomiava no primeiro número da Presença, numa altura em que, conforme mais tarde nos confessa “com vergonha e pesar” não conhecer ainda Florbela Espanca.

Os grandes vícios que os *presencistas* apontavam à literatura (portuguesa) sua contemporânea eram “a falta de originalidade e a falta de

¹⁷ Florbela Espanca, *Op. Cit.*, Lisboa, Bertrand, 2009, p 131.

¹⁸ Al Berto, *Horto de Incêndio*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, p. 67.

¹⁹ Manuel da Fonseca, *Op. Cit.*, p. 131.

²⁰ O estudo de José Régio acompanha uma edição de 1950 dos Sonetos.

²¹ José Régio, “Prefácio a Florbela Espanca”, in Florbela Espanca, *Sonetos*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 8.

sinceridade". É, em resumo, contra isto, que se manifesta Régio nesse ensaio inaugural do movimento: "Em Portugal, (diz ele) raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser coletivo." E é esta marca que irá depois encontrar na obra de Florbela: como diz ele no seu estudo, "um caso tão excepcional, e, ao mesmo tempo, tão significativamente humano"²².

Régio tenta (entre outras coisas) decifrar Florbela em termos de feminino/masculino:

"Já neste misto de capricho literário e intuição profunda (mas vão lá saber onde, num artista, principia ou acaba uma coisa ou outra!), de certo modo aponta o narcisismo de Florbela. (...) Ora eu não sei se o narcisismo, que pode andar aliado ao donjuanismo, é tendência caracterizadamente feminina. Suspeito que antes caracterize uma espécie de hermafroditismo psicológico – e assim se explicaria o não ser muito raro entre artistas."²³

Provavelmente o que Régio está aqui a dizer é, simplesmente, que estamos perante uma artista...

"Onde a feminilidade de Florbela se revela profunda é antes no seu complexo ora de fraternidade, ora, sobretudo, de maternidade, e não só para com o amado-amante, para com tudo quanto ame"²⁴. "Porém esta Mulher parece haver nascido com duas incuráveis feridas: uma, a da sua insaciabilidade"²⁵. "O outro mal de Florbela – foi ser ela de mais para uma só. Também, lendo a sua poesia, se nos impõe esta impressão de não caber ela em si: de transbordar, digamos, dos limites de uma personalidade. Doença que o talento ou o génio podem tornar gloriosa, a mesma doença lavra noutros poetas modernos [...]"²⁶.

Já Agustina identificava na particular conformação psicológica de Florbela "um estado de degenerescência comum aos artistas"²⁷. Régio vê na

²² *Ibidem*, p.8.

²³ *Ibidem*, pp. 13-14.

²⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁵ *Ibidem*, p. 15.

²⁶ *Ibidem*, p. 21.

²⁷ Agustina Bessa-Luís, "Prefácio", in Florbela Espanca, *As Máscaras do Destino*, 2.^a ed., Amadora, Bertrand Editora, 1979, p.27.

“Loucura” de Florbela (assim se chama o soneto que termina “Ó pavoroso mal de ser sozinha! / Ó pavoroso e atroz mal de trazer / Tantas almas a rir dentro da minha!”²⁸) um parentesco com motivos tematizados pelos grandes poetas do modernismo português, Pessoa e Sá-Carneiro; na sua opinião, a sensibilidade de Florbela aproxima-se particularmente da deste último, em quem “como que se enraíza o génio poético nessa quase física sensação, que o obsidia, do duplo, e, por vezes, ou do múltiplo, ou do impessoal”²⁹.

Natália Correia, que assina o prefácio para a (1^a) edição de 1981 do *Diário do último ano*, organiza a sua leitura em torno de duas ou três linhas de força, condensadas nos subtítulos: “A diva”, “A bela e o espelho”, “A virgem caçadora”, “Apeles-Apolo” e “Deixai entrar a morte”.

A primeira secção (“A diva”) começa da seguinte forma:

“Este diário é o registo dos últimos dias de uma virgem prometida à morte. Tudo na poesia de Florbela Espanca, poesia concupiscente do uso inteiro das sensações, nos encaminha para esta subida ao zénite da sua realidade arquetípica. (...) Coquetismo patético com que Bela nos vai atraindo para o espectáculo final: a apoteose suicida do seu exibicionismo”³⁰.

Natália Correia não ficou conhecida pela sua condescendência, mas mesmo assim este trecho surpreende pela impiedade com que aborda o tema tabu do suicídio. Florbela não foi escandalosa só em vida – foi-o também na hora da morte. O retrato de Florbela traçado por Natália começa por desmontar esta *persona*, cuja imagem interfere inevitavelmente com qualquer leitura que se queira fazer da obra. Mas vai mais longe, ao discernir um motivo profundo para a encenação:

“Uma poesia maquilhada com langores de estrela de cinema mudo. Carregada de pó-de-arroz. Mas quem espalha essa poalha perfumada é a mão da virgem que nela se envolve para velar a sua intangibilidade. E mais se esconde quanto mais persuasivos forem os ritmos sensuais da fútil”³¹.

²⁸ Florbela Espanca, Op. Cit., p. 196.

²⁹ José Régio, Op. Cit., p. 21.

³⁰ Natália Correia, “Prefácio – A Diva”, in Florbela Espanca, *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 9.

³¹ *Ibidem*, p. 10.

Natália interpreta todo o comportamento – e toda a obra – de Florbela Espanca à luz do arquétipo de Diana, a deusa caçadora: Artemisa, a virgem, irmã de Apolo, a predadora intocável, impassível... (mas também deusa da lua, e aqui mais uma vez há possíveis paralelos muito fortes com o imaginário poético de Florbela...).

Neste sentido, a leitura de Natália Correia, como a de José Régio, tem o mérito de procurar interpretar a biografia a partir da obra e não o contrário: estes autores, mesmo quando especulam sobre o seu comportamento, fazem-no a partir das pistas que encontram nos textos de sua autoria, que *o livro é o que nele vai escrito*. E o facto é que a obra de Florbela está cheia de representações destas duas tensões – as feridas de que fala Régio: a insaciabilidade e a incontença; a *sede de infinito*, e a dispersão, o desconcerto de ter “tantas almas a rir dentro da minha”; aquela estranha mistura de génio e falta de jeito para a vida que parece afinal ser apanágio dos poetas, como no poema de Baudelaire:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher³².

³² Charles Baudelaire, *As flores do mal*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1992, p. 54.

ESCREVER-SE: VESTÍGIOS DE SI NA ESCRITA ÍNTIMA FLORBELIANA

MICHELLE VASCONCELOS OLIVEIRA DO NASCIMENTO
Universidade Federal do Rio Grande (CAPES/FAPERGS)

A escrita autobiográfica: de-limitações

A escrita de carácter autobiográfico e/ou memorialístico possui valor tanto histórico, quanto literário e sociológico. É um tipo de escritura que pertence a diversos campos de conhecimento, sem definir-se exclusiva ou caracteristicamente de um, atuando entre as fronteiras e exigindo uma análise inter ou multidisciplinar. Portugal tem uma larga produção de livros de memória e diários, ao longo dos séculos XIX e XX, que interessa face ao conteúdo histórico e literário.

A produção autobiográfica portuguesa no século XIX foi rica e variada, embora algumas das obras mais representativas então produzidas só tenham sido publicadas na centúria de vinte [...]. Quanto mais complexa a época, tanto mais rica.[...] Um impulso de autojustificação levou pessoas tão diferentes – escritores, juristas, políticos, artistas, actores, eclesiastos – a integrar esta vasta bibliografia do memorialismo luso.¹

¹ António Ventura, “Literatura autobiográfica em Portugal: algumas reflexões a partir da História”, In: Paula Mourão e Carina Infante (org.), *ACT 16: Escrever a vida: verdade e ficção*, Porto, Campos das Letras, 2008, p. 31.

É válido notar que embora vários escritores portugueses tenham se dedicado à produção autobiográfica, muitos desses textos ficaram relegados à segunda ordem ou mesmo ao esquecimento pela Literatura e pela História, por não receber o mesmo valor e olhar que o texto literário tradicional ou o documento histórico merecem. Entretanto, tais textos guardam em si “retalhos” dessa história, não só particular, do sujeito naquele tempo, mas sua visão e compreensão da sociedade em geral, de como estava inserido nela e como sentia e se comportava diante das transformações e o quanto isso poderia influenciar sua vida artística e as obras de seus contemporâneos. Em relação às mulheres escritoras, o gênero autobiográfico teve um alcance e papel muito mais profundos, pois a elas foi negada, durante muito tempo, a fala, e também a expressão. Em suas obras, muitas não conseguiam expressar por inteiro os seus pensamentos e angústias, manifestar-se em relação aos acontecimentos e à sociedade em que viviam, e encontraram na escrita diarística e memorialista esse refúgio para o “eu”: “Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a formação de um “eu”. É graças a eles que se ouve o “eu”, a voz das mulheres. Voz em um tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita.”² Os diários, por exemplo, enquanto escritas autobiográficas, são peças fundamentais para compreender o contexto histórico e social em que as mulheres viviam, e são, muitos deles, ainda, memória dessas mulheres, memória de uma voz muitas vezes silenciada.

A produção autobiográfica feminina

A escrita de cunho autobiográfico é fundamental para compreender o contexto histórico e social em que as mulheres viviam. Mais relevante é o espaço desse tipo de escrita para a evasão literária feminina. Ao passo que as mulheres passaram a ter acesso à escrita, a prática autobiográfica transformou-se ainda em veículo literário para as escritoras. Não obstante, parte das produções literárias femininas é encontrada em diários e cartas, prática difundida principalmente no século XIX entre as mulheres,

² Michelle Perrot, *Minha História das Mulheres*, Angela Corrêa (trad.), São Paulo, Contexto, 2008, p.30

mas que apenas a partir da segunda metade daquele século passa a fazer parte do cotidiano das mulheres letradas e das mulheres escritoras. Para estas últimas, a escrita autobiográfica exerce uma função que vai além da simples narrativa do cotidiano, como espaço para fixar a memória, mas se torna um espaço para a prática literária, ou seja, onde a “verdade” e “ficção” se entremeiam na construção destes textos femininos.

Entretanto, é imprescindível apontar que a escrita autobiográfica compreende diversos textos que a tradição literária reconhece como opostos à ficção, e os sistematiza: as memórias e a autobiografia são exemplos. Mas, por outro lado, textos como cartas e diários não são considerados por muitos críticos como literários, o que durante muito tempo criou obstáculos ao seu estudo na área, mesmo sendo essas as primeiras vias de conhecimento das escrituras femininas, do seu mundo e pensamento, e, por muito tempo, as suas únicas formas de expressão. São textos que operam nas fronteiras, mas, ao passo em que apresentam elementos históricos, sociológicos, através das memórias, apresentam também as experiências literárias femininas. Segundo Eurídice Figueiredo³, a correspondência como gênero (auto) biográfico é particularmente importante no caso dos escritores, para se conhecer as ideias, as opiniões, a interlocução, intelectual, amorosa ou de amizade que cada um manteve com seus pares e familiares; além de matéria autobiográfica e testemunhal, a correspondência também serve de espaço para a criação poética.

Em relação às mulheres escritoras, o gênero autobiográfico teve um alcance e papel muito mais profundos, pois a elas foi negada a participação na esfera pública. E quando tinham acesso ao mundo público, devido à censura do social, em suas obras muitas não conseguiam expressar por inteiro os seus pensamentos e angústias, manifestar-se em relação aos acontecimentos e à sociedade em que viviam, e encontravam na escrita diarística e memorialista esse refúgio para o “eu”. É nesse espaço que a escrita serve de refúgio e de criação de um eu e de um mundo, às vezes tão próximo à sua realidade, outras vezes, tão próximo à ficção:

Quanto ao facto de que a identidade individual, na escrita como na vida, passa pela narrativa, isso não quer de modo algum dizer que

³ Eurídice Figueiredo, *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, Rio de Janeiro, UERJ, 2013, p.39.

ela seja ficção. Pondo-me por escrito, eu apenas prolongo o trabalho de criação de “identidade narrativa” (como diz Paul Ricoeur) em que consiste toda e qualquer vida. Claro que ao tentar ver-me melhor, continuo a criar-me, passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplifica-los. Mas não estou a brincar à invenção de mim mesmo. Pelo contrário, ao tomar a senda da narrativa sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que se aguentam em pé.⁴

À oposição realidade-ficção que diferencia o autobiográfico e o define em relação aos outros gêneros literários também se associa a oposição privado-público: “La distinción público-privado es tan importante en la definición de textos autobiográficos que no sólo se utiliza para la clasificación en literário o no literário [...]”.⁵ As características principais do gênero autobiográfico se associam ao caráter privado dos textos e o fato de terem aproximação com a realidade, ou, o assumirem esse “pacto” com a verdade, de acordo com Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico*. Ora, é mesmo o caráter privado, individual, que permite que nesses textos, principalmente os diários, os indivíduos se expressem livres da moralidade social, do discurso permitido socialmente. Assim, são textos que podem ser considerados marginais, tanto pelo seu caráter privado, íntimo, como por não obedecerem a categorizações e modelos literários; e essa marginalidade é terreno fértil para que as mulheres desenvolvam a sua escritura não permitida nos meios públicos, e, principalmente construam sua memória e literatura.

Essa relação entre “realidade” e “ficção”, que por sua vez diz respeito às categorias de não-literatura (memória) e literatura, é instaurada em muitos momentos da escrita íntima de Florbela Espanca (1894-1930), poetisa portuguesa, onde encontramos vestígios desse “eu” misturados a elementos ditos ficcionais, ou, pelo menos, elementos que se encontram também na sua poesia, portanto, na sua criação literária.

⁴ Philippe Lejeune, “Definir autobiografia”, In: Paula Morão (org.), *Autobiografia. Auto-representação*, Lisboa, Colibri, 2003, p. 41.

⁵ Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2001, p. 19

É no seu *Diário do último ano* e na sua correspondência do mesmo período que essa relação é mais marcante, e nos remete ao sujeito Florbela e à escritora Florbela.

A escrita autobiográfica de Florbela Espanca

O diário e a epistolografia de Florbela são textos que foram relegados ao segundo plano pela crítica literária, apesar de serem peças importantes da obra da escritora, a partir dos quais é possível desvendar as nuances do feminino florbeliano, e não só da poetisa em questão, mas das mulheres de sua época e cultura. Nos últimos anos tais obras conquistaram alguma atenção, mas o seu estudo está longe de ser exaustivo.

Além disto, leva-se em consideração que a sua produção autobiográfica transcende os limites do gênero, visto que suas cartas e diário possuem traços de ficcionalidade e poeticidade, o que permite uma leitura também sob o ponto de vista literário e não apenas biográfico. O estudo deste viés proporciona a construção de relações entre a escrita autobiográfica de Florbela e a sua produção literária, que vão desde temas a estilos, colocando-a sob uma nova perspectiva de análise, identificando os tipos femininos que se apresentam também em suas poesias. Da mesma forma, alguns críticos tentaram construir relações entre a produção literária florbeliana e a sua biografia.

Seguindo a linha do diário íntimo feminino, como lugar para o exercício catártico, onde se exprimem sentimentos, constroem-se reflexões interiores sobre a própria identidade feminina e buscam-se respostas aos conflitos, que resultam no autoconhecimento de um ser fragmentado, como a própria escrita diarística, é que se identifica no *Diário do último ano*, de Florbela Espanca (1894-1930), a fragmentação do “eu” feminino, que se expressou livre das convenções sociais, mesclando as diversas máscaras usadas pela poetisa e pela mulher, a fim de se representar e de se conhecer.

Como várias outras mulheres, Florbela usou a escrita como forma de evasão, especialmente no seu diário, por propiciar a liberdade da palavra, a expressão dos anseios das várias Florbelas, ou seja, as várias mulheres que habitavam aquele “eu”, múltiplo em vozes e fragmentado por elas, como o próprio texto.

O *Diário do último ano* teve início em 11 de janeiro de 1930 e teve a última escrita em 02 de dezembro do mesmo ano, poucos dias antes do falecimento da escritora, e não possui uma regularidade de escrita: no total são descritos 32 dias, dentre os quais, 10 fragmentos trazem episódios situados no período entre janeiro e 8 de fevereiro, que se configura como o de maior fluxo de produção diarística.

Sua escrita é fragmentada, característica peculiar ao gênero em questão, mas tal fragmentação não decorre apenas de se construir a cada dia, mas também de não haver uma escrita regular:

A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. [...] A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento [...] O diário é um vestígio: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. [...] O diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas de fixá-lo em um momento-origem.⁶

Não obedecendo a uma narração temporal cotidiana, o *Diário do último ano*, em muitos casos, quanto aos vestígios, apresenta apenas uma frase ou pensamento íntimo, manifestação de insatisfação ou anseio de morte. Paradoxal, como costumam ser as escritas diarísticas íntimas femininas, encontram-se, ainda, o vazio e a aspiração do infinito, o comediamento e a transgressão expressos em suas poucas, mas intensas, linhas.

Entretanto não é apenas no diário que há o caráter confessional da escritura e a fragmentação de pensamentos, mas ainda na epistolografia florbeliana. Quanto à relação entre ambas as escrituras íntimas, é importante assinalar:

Cartas pessoais devem ser situadas dentro de relações múltiplas, conectando diferentes formas de escritura íntima. O historiador

⁶ Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico: De Rousseau a internet*, Jovita Maria Gerheim Noronha (trad.), Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 260.

deve escrutinar os modos como as cartas particulares relacionam-se, contradizem-se ou sobrepõem-se a diários pessoais.⁷

A epistolografia⁸ produzida e trocada neste derradeiro ano, principalmente com o professor italiano Guido Battelli, expõe as vicissitudes concernentes à escritura confessional, construindo, juntamente com o diário, as nuances deste sujeito feminino e a problemática que envolve a mulher Florbela e a mulher escritora. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, a correspondência de Florbela exerce esse papel íntimo e confessional do diário, trocando de papel e função com este por muitas vezes:

O diário, que se desenrola no derradeiro ano de vida de Florbela, e que se compõe de apenas trinta e dois fragmentos, aliás, salteados e um tanto caóticos, carece de um contexto mais amplo que, apenas as outras peças da correspondência florbiana, concernentes a esse mesmo período temporal, poderiam ajudar a recompor.

Assim, é de se salientar que a produção das cartas dirigidas a Guido Battelli, num montante de vinte e quatro peças (considerando-se a primeira carta da série aquela escrita por Florbela, mas assinada com o carimbo da Maria Amélia Teixeira, diretora do *Portugal Feminino*), ocupa, em determinadas circunstâncias, aliás, o mais das vezes, o lugar da escrita do Diário. Sobretudo no princípio (a correspondência é encetada a 14 de junho), quando Florbela escreve ainda para alguém que não passa de uma abstração: para um destinatário desconhecido, pertencente a um universo distanciado, pois que Battelli é estrangeiro e cada vez mais prestes a partir para a Itália.⁹

⁷ Martin Lyons e Cyana Leahy, *A palavra impressa: histórias da leitura no século XIX*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 1999, p.70.

⁸ Sobre a epistolografia de Florbela de 1930, é importante assinalar a correspondência entre Florbela e Battelli, professor italiano, que lecionou em Coimbra, e que se interessou pela poesia de Florbela, entrado em contato com a poetisa por correspondência, e oferecendo-se, *a posteriori*, para publicar um livro seu, o póstumo *Charneca em Flor* (1931). Fora a considerável correspondência com Battelli, também encontra-se correspondência de Florbela com o seu pai, o seu afilhado, Túlio Espanca, o amigo Alfredo e sua esposa Helena, e José Emídio Amaro. Conta-se com 38 peças epistolográficas deste ano.

⁹ Maria Lúcia dal Farra, "Diário do último ano e epistolografia" *In*: Florbela Espanca, *Afinado desconcerto (contos, cartas e diário)*. Maria Lúcia Dal Farra (org.), São Paulo, Iluminuras, 2002, 245.

Embora a interlocução com Battelli tenha sido iniciada em 14 junho de 1930, já em 11/01/1930, em caráter de confissão e de metalinguagem, Florbela inaugurara o seu *Diário do último ano*:

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras, de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo.¹⁰

A poetisa inicia a sua escrita diarística com uma reflexão sobre o próprio fazer diarístico, anunciando a sua falta de pretensão e, ao mesmo tempo, o seu espírito paradoxal, perceptível, mais adiante, nas passagens do Diário.

Ainda no mesmo texto, como a um “suposto” interlocutor Florbela se explica:

Não tenho nenhum intuito especial ao escrever estas linhas, não viso nenhum objectivo, não tenho em vista nenhum fim. Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa, tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que eu fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: *conhecer-me*. (grifo do autor)¹¹

A falta de objetivo apontada por Florbela ao tentar justificar a sua escrita é expressa como o gesto de simplesmente “atirar” naquele texto o que “os ouvidos dos outros não recolhem”.¹² O diário é um exercício de catarse e de confiança a um interlocutor diante do qual Florbela não se sente intimidada, pode expressar suas aflições e incômodos. Como explica Lejeune (2008), o diário pode ter várias funções, das quais se destacam as funções de desabafar e conhecer-se. Quanto à primeira utilidade,

¹⁰ ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto*: contos, cartas, diário. Org. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 256.

¹¹ *Ibidem*, p. 256.

¹² *Ibidem*, p. 256.

O papel é um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger o outro. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegria: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade. O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social [...].¹³

O papel, suporte e interlocutor, também

[...] é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas.¹⁴

Como confidente e como espelho, o diário é o depósito de suas vozes e é a via para a tentativa de construção e descoberta desse sujeito, a que julga não conhecer. Depara-se, aqui, com um “eu” desconhecido, que, ao mesmo tempo, busca conhecer-se, construir-se pelo olhar do outro, não de dentro para fora, mas num movimento inverso, de fora para dentro.

As imagens femininas: entre a ficção e o autoconhecimento

O Diário de Florbela é apresentado como um espelho da diarista, um autorretrato, mas é também lugar para a sua ficcionalização. Ou seja, é nos diário e na epistolografia que Florbela delinea perfis femininos, como uma personificação, através de imagens femininas recorrentes em suas obras, como a sóror, a princesa, a pantera, e a própria Charneca. O processo de autoconhecimento seria, então, marcado pela presença desses elementos poéticos, ficcionais. São várias mulheres que se apresentam e por quem se representa a diarista.

Assim, o espírito paradoxal, afirmado no primeiro vestígio do Diário, antecipa o que será a sua escritura: impossibilidade de conhecimento.

¹³ Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico: De Rousseau a internet*, Jovita Maria Gerheim Noronha (trad), Belo Horizonte, UFMG, 2008, p. 262.

¹⁴ *Ibidem*, p. 263.

Em um jogo de construção e desconstrução, suas afirmações confundem e impossibilitam o leitor de tentar audaciosamente traçar um perfil exato dessa mulher, por vezes Quixote. Em Carta de 27/07/1930, Florbela escreve:

Sou uma céptica que crê em tudo, uma desiludida cheia de ilusões, uma revoltada que aceita sorridente, todo o mal da vida, uma indiferente a transbordar de ternura. Grave e metódica até a mania, atenta a todas as subtilizas dum raciocínio claro e lúcido, não deixo, no entanto, de ser uma espécie de D.Quixote fêmea a combater moinhos de vento, quimérica e fantástica, sempre enganada e sempre a pedir novas mentiras à vida.¹⁵

Como Quixote, a mulher Florbela é idealista, fidalga louca, quimérica, amazona a combater seus próprios moinhos de vento. Além do Quixote, Florbela é, ainda, a Charneca. Esse sujeito feminino, que se multiplica e se autorrepresenta, encontra na sua fusão com a natureza as imagens da Charneca Alentejana, mais uma autorrepresentação deste “eu”, que, em contrapartida, representa os sujeitos femininos de sua época, como consta na carta de 27/07/1930:

A Charneca é áspera e selvagem, mesmo vestida das suas cores predilectas: roxo e doirado. Giesta, urze, rosmaninhos, esteva: plantas amargas e rudes, sempre sequiosas, sempre solitárias, em face dum céu onde se acende o sol que as queima e o luar que as faz sonhar sonhos irrealizáveis de pobrezinhas que nunca serão princesas. É assim que também sou, “Charneca em Flor”.¹⁶

Personificada, a charneca se confunde com esse sujeito e o define, o caracteriza, é uma das autorrepresentações desse “eu” no diário e epistolografia. Ao empreender essa viagem imagética pelo mundo selvagem, Florbela se transmuta e entra em comunhão com a natureza. A secura e a aridez da Charneca Alentejana se confundem com a própria condição feminina da sociedade, mulheres reprimidas pelo mundo masculino, sem a possibilidade de buscar a realização dos seus anseios.

¹⁵ ESPANCA, Florbela. *Afinado Desconcerto*: contos, cartas, diário. Org. Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Iluminuras, 2002, pp. 273-274.

¹⁶ *Ibidem*, p. 272.

Encontra-se o tom de orgulho em função de uma autodefesa e de autoafirmação na escritura, autorrepresentando-se pela Napoleão de Saias no seu diário, em 19/02/1930:

Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou Eu? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borrallheira e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites...então isto não é nada? Napoleão de saias, que império desejas? Que mundo queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!...¹⁷

Entre os versos e a natureza, entre a alma e os montes, entre os sonhos e a charneca, esse sujeito se representa. O concreto e o abstrato, o seu mundo real e o de sonhos fundem-se aqui para, através do singelo, expor as faces desse sujeito, refletido em todos os elementos. Esse mundo, ela o apresenta a seus pés, suas grandes conquistas e bens. Finito e Infinito se confundem e se mesclam, perdem-se os limites. Apenas em si, a poetisa encontra a merecida valoração, numa luta entre o seu “eu” e o mundo repressor que o rodeia, entre o ser mulher e poetisa e o preconceito da sociedade portuguesa.

Através da busca empreendida pela autovaloração de seu mundo, fica bem nítida a tentativa de autoafirmação diante de outro sujeito, exterior. A autoconfiança, que parece uma suposta defesa em relação ao mundo exterior, assemelha-se, ainda mais, a uma defesa em relação ao mundo predominantemente masculino, que se servia da moral cristã para subjugar a mulher ao homem e à sociedade. A descrição deste “eu” feminino, que tanto anseia e busca por algo que não encontra ou mesmo desconhece, a aspirar ao infinito, ao impossível, é representada pela imagem do Napoleão de saias.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 261-262.

O Napoleão de saias se mostra também nas cartas a Guido Battelli, como na de 10/07/1930, em que Florbela confessa:

O meu mundo não é como o dos outros, quero demais, exijo demais, há em mim uma sede de infinito, uma angústia constante que eu nem mesmo compreendo, pois estou longe de ser uma pessimista; sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que não sente bem onde está, que tem saudades... sei lá de quê!¹⁸

E como poetisa, afirma-se em penitência, em carta a Guido Battelli em 14/10/1930: “Eu sou apenas poetisa: poetisa nos versos e miseravelmente na vida, por mal dos meus pecados.”¹⁹ A simplicidade e a objetividade com as quais se define como poetisa remete, ao mesmo tempo, a uma disfarçada modéstia ou à falta do orgulho por vezes presente nos seus escritos diarísticos.

A Florbela – exilada – é também uma princesa em seu castelo de sonhos, o poeta apartado de sua terra, a mulher longe da Charneca é a mulher sem a sua vitalidade típica. Assim, Florbela imagina-se, no diário em 16/03/1930:

[...] em certos momentos, uma princesinha sobre um terraço, sentada num tapete. Em volta... tanta coisa! Bichos, flores, bonecos... brinquedos. Às vezes a princesinha aborrece-se de brincar e fica, horas e horas, esquecida, a cismar num outro mundo onde houvesse brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos.²⁰

Como princesa, a poetisa também é isolada, exilada, também é a Sórora Saudade, em carta em 03/08/1930:

Perdoe o egoísmo à sua pobre Sórora Saudade: hoje mais Sórora Saudade do que nunca. Às vezes sinto em mim uma elevação de alma, o vôo translúcido duma emoção em que pressinto um pouco do segredo da suprema e eterna beleza; esqueço a minha miserável condição humana, e sinto-me nobre e grande como um morto.²¹

¹⁸ *Ibidem*, p. 271.

¹⁹ *Ibidem*, p. 291.

²⁰ *Ibidem*, p. 264.

²¹ *Ibidem*, p. 275.

Esse sujeito, que se autorrepresenta pela Sórora e pela poetisa, revela-se como “uma inválida e uma exilada da vida”²², na carta enviada a Guido Battelli em 05/07/1930. Assim, as imagens convergentes e divergentes desse “eu” feminino são delineadas e “autocaracterizadas” nas linhas confessionais e inquiridoras do *Diário do último ano* e das cartas produzidas neste período, onde se veste dessa máscara frágil da exilada, da poetisa que é impelida ao seu destino, do qual não pode esquivar-se: “Está escrito que hei-de ser sempre a mesma eterna isolada... Porquê?”²³

Considerações Finais

Tanto no seu referido diário, como em sua epistolografia do último ano, esse “eu” se multiplica e se representa, a Florbela foi a Bela, foi a Sórora, foi a pantera, imagens femininas várias, que ela manifestou nesses escritos e que representavam as máscaras das várias mulheres que ela vestia, ou que ela continha. Todas foram desconstruídas pelos conflitos não resolvidos. E a poetisa acabou por se reconhecer no D. Quixote, um personagem porventura masculino, mas cuja imagem abarcou o reconhecimento que a poetisa faz da sua condição em uma carta endereçada ao professor Guido Battelli, em 11/11/1930:

Viverei com certeza um terço do que poderia viver porque todas as pedras me ferem, todos os espinhos me laceram. D.Quixote sem crenças nem ilusões, batalho continuamente por um ideal que não existe; e esta constante exaltação, desesperada e desiludida, destrambelha-me os nervos e mata-me.²⁴

A escritura de Florbela vai além do autobiográfico, pois apresenta ao leitor, através de suas angústias e anseios, de suas lutas e decepções, o panorama da sociedade em que viveu, da condição feminina naquele mundo predominantemente masculino e cristão, em que a mulher não deveria ser mais que uma sombra do homem.

²² *Ibidem*, p. 269.

²³ *Ibidem*, p. 274.

²⁴ *Ibidem*, 295.

A sua busca pela Outra, por construir e/ou definir uma identidade, neste percurso de imagens femininas produzidas – Sórora, Princesa, Pantera, D. Quixote de saias –, mostra como as escritas autobiográficas transitam nas fronteiras, agregando elementos de ficção. E, no caso em especial da autobiografia produzida por mulheres escritoras, pode-se analisar esse tipo de escrita como um espaço para evasão do poético, dos elementos ficcionais presentes em sua obra, ou mesmo os que foram silenciados.

A ESCRITA DE ROMANCE E A AUTORIA FEMININA NA BIBLIOTECA DA PRINCESA D. MARIA FRANCISCA BENEDITA (1746-1829)

MOIZEIS SOBREIRA

Universidade de Campinas (UNICAMP)
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
(FAPESP)

A atuação da mulher como leitora tem sido recorrentemente apontada como uma das causas da ascensão do romance, fenômeno que teria ocorrido na Europa entre a primeira metade do século XVIII e a segunda metade do século XIX. Em *A ascensão do romance*, obra que tem servido de referência para se pensar esse fenômeno, Ian Watt defende que as leitoras estão entre os principais agentes da expansão do romance na Inglaterra do século XVIII.¹ Inúmeros romancistas, como Machado de Assis e Camilo Castelo Branco, corroboram essa perspectiva, fazendo, através dos diálogos entre narradores e leitoras, constantes referências ao ato de ler romances como uma atividade tipicamente feminina.² Indo mais adiante na exploração dessa tópica, romancistas como Flaubert transformam

¹ Cf. Ian Watt, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 48.

² Essa característica é recorrente em quase todos os romances de Machado de Assis e Camilo Castelo Branco, mas recordemos, à guisa de ilustração, dos clássicos *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Amor de Perdição* (1862).

a leitora em objeto de representação literária, donde surge a ontológica Emma Bovary, protagonista do romance *Madame Bovary* (1857).

Os detratores do romance o consideravam inútil e perigoso, sobretudo para as mulheres, que eram consideradas “seres governados pela imaginação, inclinados ao prazer e sem ocupações sólidas que as afastassem das desordens do coração”,³ o que resultava constantemente no desestímulo ou mesmo na proibição da leitura desse gênero pelo público feminino, que, a despeito disso, não deixou de exercer um papel relevante no movimento de transformação do romance em gênero dominante na cena literária europeia e mundial. No entanto, o fato de as mulheres terem contornado essas interdições tem findado por servir de argumento para se reforçar a ideia de que o *locus leitora* é o espaço mais apropriado para elas nesse universo.

Assim, no âmbito da história e da crítica do romance, sobretudo as que versam sobre os séculos XVIII e XIX, a importância da mulher não tem ultrapassado a fronteira da leitura, restando-lhe o papel de leitora, e se apagando, em consequência, a sua atuação como escritora e romancista. Como salienta Ria Lemaire (1994), a maneira como vem sendo escrita a história literária constitui um fenômeno estranho e anacrônico, no qual as mulheres, mesmo que tenham escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais.⁴ Seguindo essa direção, Ian Watt (1990), embora reconheça a importância das leitoras para a ascensão do romance, credita o surgimento desse gênero à produção de três escritores: Daniel Defoe (1660-1731), Samuel Richardson (1689-1761) e Henry Fielding (1704-1754).⁵ O clássico *A teoria do romance*, de Georg Lukács, aponta *D. Quixote*, de Cervantes, como o fundador do romance e a dupla Goethe/Dostoievski como continuadores da tradição.⁶ Mikhail Bakhtin

³ Márcia Abreu, Sandra Vasconcelos, Nelson Schapochnik e Luiz Carlos Villalta, “Caminhos do Romance no Brasil: séculos XVIII e XIX”, in *Caminhos do Romance*, Campinas, Unicamp, 2005, p. 3, disponível em: <www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/en_saios/caminhos.pdf>, acesso em: 10 de setembro de 2015.

⁴ Cf. Ria Lemaire, “Repensando a história literária”, in Heloísa Buarque de Hollanda, *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 58.

⁵ Cf. Ian Watt, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

⁶ Cf. Georg Lukács, *A Teoria do Romance*, São Paulo, Duas Cidades e Editora 34, 2000.

(2010), apesar de fazer referência a um largo conjunto de romancistas, recuando até a Idade Média e Antiguidade, confere pouca ou nenhuma importância a romancistas mulheres⁷.

Se tomarmos como base o repertório escolhido por esses teóricos, ficaremos com a certeza de que, em relação ao romance, as mulheres ficaram confinadas no âmbito da leitura, hipótese que não se sustenta. A Inglaterra setecentista a que Watt se refere (e mesmo antes) tem uma quantidade significativa de mulheres que escrevem romances, como A. M. Bennet, autora do “popularíssimo *Beggar Girl and Her Benefactors* (1798)”⁸, Ann Radcliffe e seus romances góticos, Jane Austen, Regina Maria Roche e Elizabeth Helme, que, ao lado de diversas outras romancistas, produziram aproximadamente metade (ou mais) dos romances publicados à/na época. Tão comuns, mas tão insignificantes para a história e a teoria da literatura, essas mulheres escreveram um conjunto de romances que foi fundamental para se consolidar e transmitir essa forma literária, não apenas na Inglaterra mas também na França e mundo afora, até chegar ao Brasil, onde, segundo Marlyse Meyer, teve um papel importante na constituição do romance brasileiro, tendo influenciado autores consagrados como José de Alencar, leitor de *Sinclair das Ilhas*, de Elizabeth Helme.⁹

Na França, o quadro das romancistas parece ser ainda mais favorável do que na Inglaterra. A *Bibliothèque d'un homme de gout*, espécie de tratado bibliográfico que o francês Louis Maveul Chaudon concebeu em 1772 para orientar a formação de bibliotecas, dedica uma parte considerável ao romance. Nela, Chaudon apresenta uma seleção de romances que mereciam integrar a biblioteca de um homem de gosto. Nesse grupo, o número de mulheres é superior ao de homens, totalizando aproximadamente 40 romancistas, dentre as quais cabe destacar Madame de Lafayette (autora do clássico *La princesse de Clèves*), Madame de Graigny (*Lettres d'une péruvienne*) e Madame Le Prince de Beaumont,¹⁰ escritoras que, não

⁷ Cf. Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria da Literatura*, São Paulo, Hucitec, 2010.

⁸ Marlyse Meyer, *Caminhos do imaginário no Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 48.

⁹ Cf. Marlyse Meyer, *Caminhos do imaginário no Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 48.

¹⁰ CHAUDON, L. M. *Bibliothèque d'un homme de gout, ou Avis sur le choix des*

obstante a importância que tiveram na produção e na formação de uma tradição do romance, se tornaram, como as romancistas inglesas citadas anteriormente, invisíveis aos olhos da teoria e historiografia literária.

A invisibilidade do romance escrito por mulheres parece se verificar também entre o público. Embora tenha ultrapassado as barreiras postas no campo da produção, chegando a atingir a condição de parâmetro para a escrita de autores consagrados, a escrita de autoria feminina parece não ter conseguido fazer frente a um processo de desvalorização verificado no âmbito da circulação e da posse do livro. É nessa direção que apontam as bibliotecas particulares femininas portuguesas do século XVIII. Cristina Costa demonstra, em seu estudo sobre esse tipo de acervo, que 98% das obras ali presentes são escritas por homens, o que corresponde a uma representação quase residual da autoria de gênero feminino.¹¹ Essa proporção não difere muito daquilo que se observa na biblioteca da princesa D. Maria Francisca Benedita.

Nascida em 1746 e falecida em 1829, essa princesa foi a quarta e última filha do rei de Portugal D. José I. Segundo catálogo feito, em 1831, na Biblioteca da Ajuda, sua livraria possuía 2156 volumes, distribuídos em aproximadamente 830 títulos diferentes,¹² valor muito superior ao número total de livros das bibliotecas femininas desse período, que variavam entre 5 e 52 obras. Os gêneros presentes e o modo como estão distribuídos na biblioteca da princesa é outro ponto que a difere desses acervos, nos quais as obras de temática religiosa correspondiam à “preferência [...] da posse de livros”¹³, chegando a representar quase 90% do total na maioria dos casos.¹⁴ Esse padrão, marcado por um alto grau de especialização,

meilleurs livres écrits en notre langue sur tous les genres de sciences & de littérature : avec les jugemens que les critiques les plus impartiaux ont porté sur les bons ouvrages qui ont paru depuis le renouvellement des lettres jusqu'en 1772. Avignon: impr. de J. Blery: A. Aubanel, 1772.

¹¹ Cf. Cristina Maria de Castro Correia Cardoso da Costa, *As bibliotecas particulares femininas nos espaços de educação no século XVIII em Portugal: um contributo para o estudo do género*, Dissertação de Mestrado, FLUL, Lisboa, 2010.

¹² *Catálogo da Livraria Que Foi da Sereníssima Princesa D. Maria Francisca Benedita*. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1831.

¹³ Vanda Anastácio (org.), *Tratar, estudar, disponibilizar: um futuro para as bibliotecas particulares*, Lisboa, Banco Espírito Santo, 2013, pp. 59-70 (p. 53).

¹⁴ Cf. Cristina Maria de Castro Correia Cardoso da Costa, *As bibliotecas particulares*

também era observado entre a nobreza e a Família Real. A formação católica, etapa fundamental no processo de educação das princesas, passava pela leitura de obras de espiritualidade, o que contribuía para que esse gênero fosse o mais lido e possuído em maior número na Península Ibérica durante o Antigo Regime. A biblioteca da princesa D. Bárbara de Bragança ilustra essa tendência. O segmento religioso, composto sobretudo por vidas de santos, livros de orações e exercícios espirituais, sobressaía em sua coleção. A biblioteca de D. Maria Benedita, em contrapartida, se desloca desse padrão: o gênero mais presente é o romance (prosa ficcional), responsável por 119 títulos, o que corresponde a 15% do acervo, ao passo que os textos religiosos ocupam apenas a quarta posição no *ranking*.

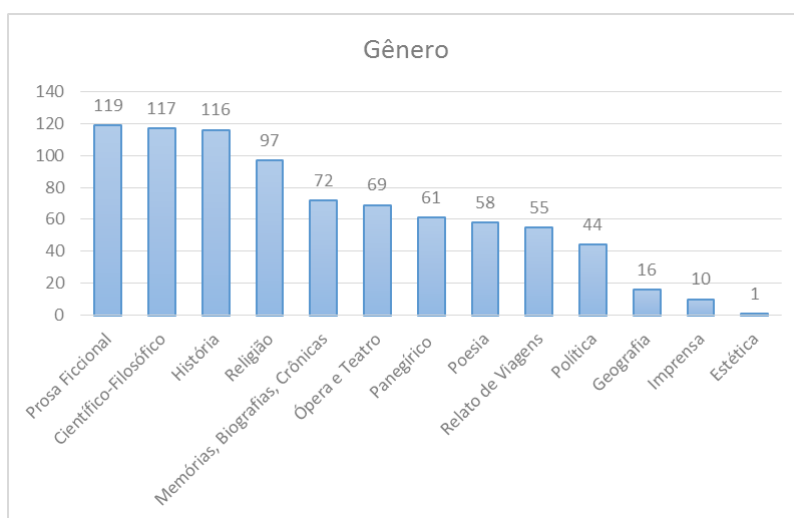


Figura 1: Frequência de gêneros textuais presentes na biblioteca de D. Maria Francisca Benedita.¹⁵

femininas nos espaços da de educação no século XVIII em Portugal: um contributo para o estudo de gênero, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

¹⁵ Os dados coligidos nesse gráfico tiveram por base o catálogo da biblioteca da princesa D. Maria Francisca Benedita, e são fruto da pesquisa de pós-doutorado intitulada "A presença de romances em bibliotecas femininas da família real portuguesa", que de-

A presença do romance é bastante diversificada, abrangendo obras que foram *best sellers*, como *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon; obras de cunho didático e moral, como os *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio*, da portuguesa Sórora Maria do Céu; e obras licenciosas, como *Mon Bonnet de Nuit*, de Louis-Sébastien Mercier. É, portanto, um acervo bastante avançado para os padrões da época, se diferenciando das bibliotecas femininas coetâneas pelo número de obras, preferências e diversidade de gêneros literários.

Entretanto, essa mesma distinção não se estende à frequência com que homens e mulheres aparecem nesse acervo, mais especificamente no que se refere ao romance. Dos 119 romances que integram essa biblioteca, apenas 9 foram escritos por mulheres: *Histoire de la Vie et des Aventures de la Duchesse de Kingston*, da escritora inglesa Elizabeth Hervey; *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio*, de Sórora Maria do Céu; *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre*, de Madame de La Fayette; *Irma*, de Élisabeth Guénard (pseudônimo de Madame Brossin de Mère); *Les Aveux D'Une Jolie Femme*, de Françoise-Albine Puzin de la Martinière; *Les Chevaliers du Cygne* e *Mademoiselle de La Fayette*, de Félicité de Genlis; *Les Deux Amis*, de Jeanne-Michelle de Pringy; *Lettres à sa Fille et à ses Amis*, de Madame de Sevigné; e a coletânea *Recueil des Oeuvres de Madame du Boccage*, de Anne-Marie du Boccage.

Como se pode notar, predominam nesse conjunto os romances escritos, ou traduzidos, em língua francesa, constando apenas um exemplar escrito por uma romancista portuguesa e outro vindo da Inglaterra. Apesar de ser o país mais recorrente nessa amostra, a França pode ser considerada pouco representada, já que essa quantidade é muito desproporcional em relação ao número de romances produzidos por homens que constam na biblioteca de D. Maria Benedita e também em relação ao número de romances escritos por mulheres na França, conforme os dados reunidos na *Bibliothèque d'un homme de gout* expostos anteriormente.

Esse conjunto de romances também evidencia outro dado: a quase ausência de autoras portuguesas e inglesas, fato que, cabe salientar desde já, não se explica pela falta de produção literária feminina em Portugal ou na Inglaterra. Pelo contrário, apesar das restrições impostas à

envolvo na Universidade de Campinas (UNICAMP).

mulher na sociedade portuguesa em relação à escrita, existiu uma quantidade significativa de escritoras que produziram romances nesse período em Portugal, como Tereza Margarida da Silva e Orta e Sórora Mariana Alcoforado, cuja ausência na biblioteca da princesa parece apontar muito mais para o desprestígio que se nota em relação à produção de romances por mulheres do que para a impossibilidade da sua proprietária adquirir obras dessas autoras. Aliás, como membro da Família Real, D. Maria Francisca Benedita gozava de ampla liberdade para escolher seus livros, inclusive da prerrogativa de poder ter em sua posse obras proibidas pelas instâncias censórias.

Assim, é plausível supor que a presença ínfima de romancistas do sexo feminino em sua biblioteca tenha tido por base suas escolhas pessoais, as quais estavam, em alguma medida, orientadas pelo desejo de constituir um acervo que a dignificasse socialmente. Não nos esqueçamos de que a biblioteca de uma princesa, naquela altura, tinha por finalidade, entre outras coisas, dotar a proprietária de prestígio, certificando uma trajetória intelectual exitosa. Nesse sentido, a composição do acervo deveria refletir a relevância social da princesa, o que implicava, numa sociedade como a portuguesa, que a posse de escrita de autoria feminina ficasse circunscrita, quando a houvesse, aos gêneros poéticos ou, mais frequentemente, aos textos que narrassem experiências místicas, contassem histórias de santos, conventos e ordens religiosas, os quais serviam como índice de distinção e reconhecimento para a mulher, se tornando “importantes bens no mercado do prestígio religioso e social”¹⁶. A produção de romances por mulheres, embora ocorresse, não era chancelada, figurando muito habitualmente como exceção ou até mesmo como transgressão.

Portanto, se as mulheres também produziram romances (em número igual ou superior aos homens), muitos dos quais fizeram sucesso entre o público e influenciaram romancistas consagrados posteriormente, se pode concluir que o pouco espaço que ocuparam nas bibliotecas se deve ao fato de os seus romances não agregarem valor simbólico e material às coleções. Por isso, mesmo em coleções femininas que se diferenciavam em relação ao padrão do seu tempo, como é o caso da biblioteca da princesa

¹⁶ Isabel dos Guimarães Sá, “Os espaços de reclusão e a vida nas margens”, in José Mattoso (org.), *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, p. 287.

D. Maria Francisca Benedita, se nota uma presença majoritária de romancistas do sexo masculino. Pode-se concluir ainda que o desprestígio que incidia sobre o romance produzido por mulheres entre quem possuía livros é extensivo aos historiadores e teóricos da literatura, que tem findado por secundarizar ou ignorar esses romances, relegando as mulheres à mera condição de leitoras.

JOAQUIM DE FLORA E O PENSAMENTO DE NATÁLIA CORREIA: A ERA FEMININA DO ESPÍRITO SANTO¹

RUI GONÇALO MAIA REGO

Universidade de Lisboa

Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?²

Ao cruzar os campos disciplinares dos estudos de género, da teologia e da literatura portuguesa encontramos o pensamento de Natália Correia cuja intervenção se manifesta em todos estes domínios. A ideia central a defender é a seguinte: o discurso teológico acerca da Era do Espírito Santo (na linha de Joaquim de Flora) sofre uma inflexão feminina no pensamento de Natália Correia. Esta autora transforma um pretenso discurso patriarcal, sobre o Espírito Santo, num discurso matriarcal. É nosso objectivo apontar breves notas que possam substanciar esta tese.

Sem traçar um posicionamento no domínio dos estudos de género e da teologia, em sentido estrito, procuramos tão-só pensar na possibilidade da utopia escatológica da era do Espírito Santo por uma perspectiva feminina. As disputas nas quais tomamos parte são duas: por um lado,

¹ O presente texto resulta de uma comunicação apresentada aquando da *I Jornada de Estudos de Género* (esta ocorreu nos dias 17 e 18 de Novembro de 2014, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

² Fernando Pessoa, *Mensagem*, Lisboa, Bertrand, 2009, p. 33 [excerto do poema *D. Sebastião Rei de Portugal*].

a tese polémica de um terceiro momento na história; e, por outro lado, a afirmação de que esse momento tem características femininas.

A nossa análise prevê quatro momentos nucleares: primeiro, apresentar uma nota sobre a tradição teleológica da história, na literatura portuguesa, na qual a nossa autora se integra; em segundo lugar, compreender a polémica em torno da *rebeldia espiritual* das teses joaquimitas sobre a idade do Espírito Santo; num terceiro momento, revelar as pretensas características e valores femininos nesta Era do Espírito Santo; e, por último, destacar o ideal comunitário dos Impérios do Divino Espírito Santo como testemunho manifesto daquela *rebeldia espiritual*.

I. A teleologia da história entre os pensadores portugueses

Várias personalidades da cultura portuguesa reflectiram sobre momentos utópicos enquanto teleologia da história. Isto é, manifestando um claro optimismo, pensaram que o futuro podia e devia ser de um determinado modo. Pensaram a história futura para tentar mudar a história presente. Permitam-me dar algum conteúdo a esta afirmação lembrando, a título de exemplo, dois autores. Primeiro, o Padre António Vieira quando defende a ideia de um Quinto Império do Mundo³ (segundo ele tudo se deve conduzir para a consumação do Reino de Cristo sobre o orbe terrestre.) Não é ao acaso que escreveu uma obra intitulada *História do Futuro*⁴. Por outro lado, Agostinho da Silva assevera um futuro que propõe como realizável, isto é, a Era do Espírito Santo ou, de outro modo, o Reino de Deus na terra (um momento de fraternidade e liberdade no qual todos seríamos plenamente criadores conduzidos pela criança e pelos seus valores)⁵.

³ Cf. António Vieira, *Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo*, Lisboa, Nova Ática, 2007.

⁴ Cf. *Idem, História do Futuro*, 2 vols., Lisboa, Sá da Costa, 2008.

⁵ Agostinho da Silva, *Considerações e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 103; "Considerando o Quinto Império", pp. 9-21, in: *Tempo Presente*, n^{os} 17-18, II ano, Set-Out, 1960; "Dez notas sobre o culto popular do Espírito Santo", pp. 97-108, in: *Carta Vária*, Lisboa, Relógio de Água, 1989; *Educação de Portugal*, Lisboa, Ulmeiro, 1989; *Reflexão à margem da literatura portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 1958, p.

Parece que podemos encontrar alguns traços em Natália Correia desta tendência para pensar um futuro possível. Natália Correia tal como Agostinho da Silva, toma de Joaquim de Flora a ideia do advento de um novo momento histórico para a humanidade, a Era do Espírito Santo, embora ela entenda que esta última Era assume um carácter feminino. Não se compreende o que acabamos de dizer se não tornamos claro, primeiro, o peso que as teses de Joaquim de Flora têm, em particular, na reflexão de Natália Correia.

II. *A influência joaquimita no pensamento de Natália Correia*

Esta nossa segunda nota procura dar conta de uma *rebeldia espiritual* – a vinda futura da Era do Espírito Santo. Esta *rebeldia espiritual* inspira-se numa tese medieval do monge Joaquim de Flora (do século XII). Este autor na sua interpretação particular (na sua Teologia da História) entende que esta (a história) se realiza em três grandes momentos: um momento passado, descrito como a Era do Pai (refere-se a Moisés e o Antigo Testamento); outro momento presente, caracterizado como a Era do Filho (refere-se à vinda de Cristo e o Novo Testamento); e, por último, um momento futuro designado de Era do Espírito Santo (destacado pela presença do Espírito e de um Evangelho Eterno anunciado por São João no *Apocalipse*⁶).

Notemos que é uma tese incomum que dissocia o tempo presente, marcado pela encarnação da segunda pessoa da Trindade, de um tempo futuro, em que o Espírito Santo (ou Paracleto) realizaria um momento de fraternidade amorosa e de comunhão universal. Apesar de heterodoxa, esta tese manteve-se a ladear a ideia teológica que vigora no seio do catolicismo. A ortodoxia católica defende, na linha de São Tomás de Aquino, que não se deve esperar por um tempo futuro do Espírito Santo, porque para o *Doutor Angélico*, a vinda deste já ocorreu no Pentecostes e

147; *Textos e Ensaios Filosóficos*, Lisboa, Circulo de Leitores, 2001, vol. 1, p. 174; vol. 2, p. 298; *Um Fernando Pessoa*, Lisboa, Arcádia, 1960.

⁶ Ap. 14: 6.

é a graça do Espírito Santo que auxilia, essencial e contemporaneamente, a Lei Nova (ou os evangelhos). Não virá um *evangelho eterno*, isto é, não há Lei mais perfeita, mas uma relação, mais ou menos perfeita, do homem com a Lei⁷.

Natália Correia absorve aquela corrente heterodoxa de Joaquim de Flora. Assume como possível uma era nova, isto é, após a era da *servidão*, da *obediência filial* surgiria uma terceira idade, a da *liberdade*. Esta seria marcada, sobretudo, pelo fim da hierarquia e do poder eclesiástico⁸. O surgimento de uma espiritualidade laica substituta da estrutura formal da Igreja é algo que cativa o interesse da nossa autora. O que nesta terceira idade da história se insinua é o pendor feminino:

Pergunto-me se esse novo espaço sacral aberto pela Terceira Idade não será o reino da Mãe de Misericórdia abrangendo todos os seus filhos no amplexo da comunhão universal⁹.

III. *O Espírito Santo como elemento feminino da Trindade e a reanimação do espaço sacral*

Procuremos expor, nesta terceira nota, por que razão se entende necessário voltar a sacralizar a vida (*novo espaço sacral*) e por que razão o elemento feminino imprime carácter a essa missão. Começamos pela referência ao Espírito Santo como elemento feminino da trindade e, em seguida, tentaremos compreender que novo espaço sacral será esse e como pode ser potenciado.

A nossa autora, não se cansa de repetir, nos seus apontamentos, que o Espírito é um vocábulo feminino. Apesar do argumento ser filológico usando o facto de Espírito em muitas línguas ser um vocábulo feminino,

⁷ Cf. Thomas de Aquino, *Summa Theologiae*, 1-2 q. 106 a.4.

⁸ "Com o advento histórico do Espírito Santo cairá a autoridade do Papa, substituindo-se a fraternidade dos homens ao poder da Igreja." Cf. "A Transposição açoriana do Portugal europeu" in: José Eduardo Franco, José Augusto Mourão, *A Influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa. Escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do Espírito Santo*, Lisboa, Roma Editora, 2005, p. 176.

⁹ *Ibidem*, p. 185.

não será por mero preciosismo filológico que retém este aspecto, mas por aquilo que julgava que esta referência ao Espírito no feminino possuía de particular. Na era de liberdade, sob égide do Espírito, a mulher teria de ser um elemento animador de relevo.

Para que este [o Espírito Santo] chegue triunfalmente já as mulheres por Ele inspiradas juncam o caminho com as flores da sua cultura de amor e da solidariedade. E digo as mulheres porque o Espírito Santo, esse sopro que tudo anima, *anima* os humanos, é feminino, *Ruha* em hebreu, a consagração da sacralidade do feminino que a androcracia judaico-cristã escamoteou¹⁰.

Natália Correia faz uma leitura e diagnóstico da política. No seu entender, o poder (que acusa de nunca ser conciliável com o Espírito e as suas finalidades) sempre procurou legitimar-se no divino, mas tal pressuposto desapareceu pelo esvaziamento do divino. Este foi substituído pela crença no progresso humano, na mecanização da vida colectiva *alienando o homem pela ditadura da produtividade*.

Descrédito das instituições políticas do Ocidente – subjugadas ao princípio do rendimento que reduz o homem ao valor do mercado e casando esta coisificação da pessoa com a crise existencial resultante do esvaziamento do divino, o divino que o fazia participar do Ser –, a vontade de reactualização do sagrado manifesta-se como uma nostalgia ontológica¹¹.

No entender da nossa autora a intervenção do feminino faz-se notar pela diferença que introduz. “O regresso do pensamento mítico do vitalismo e de outros valores da cultura do feminino, que estão a minar a hegemonia racionalista, são pressupostos da reanimação pentecostal do espaço sacral”¹².

Não é ao acaso que Natália escolhe as festas dos Impérios do Divino Espírito Santo, pois nestas festas encontra o prenúncio da renovação do *espaço sacral* de comunhão universal.

¹⁰ *Ibidem*, p. 169.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 169.

IV. *Os Impérios do Divino Espírito Santo e a sua cultura social*

Para a Natália Correia o culto do Espírito Santo chega a Portugal pela rápida presença franciscana (que no século XIII traz as teses joaquimitas), mas também sob égide da Rainha Santa Isabel e do Rei Dom Dinis¹³. Estes terão uma importância fulcral, segundo a nossa autora, pelo carácter civilista da sua monarquia e pela sua sensibilidade para a ideologia comunitária inspirada na *revolução pentecostal* concedendo a Portugal o ideário necessário para “consumar esta suprema finalidade: a investidura planetária do Espírito Santo”¹⁴. O culto da utopia pentecostal e o seu projecto social de comunhão universal têm um papel dinamizador na história portuguesa ao inspirar os Descobrimentos e a Missionação, esta é uma tese forte da autora a que não daremos, neste espaço, mais atenção¹⁵.

As festas têm também relevância pelo privilégio dado à mulher: se o Espírito é feminino, então “esta feminização da Terceira Pessoa da Trindade está configurada na imperatriz que, a par do imperador, figura no rito”¹⁶. A nossa autora não se cansa de repetir que a coroação da mulher como imperatriz foi objecto de proibição. A festa podia realizar-se, segundo a autoridade eclesiástica, logo que não se coroassem imperatrizes com mais de dez anos¹⁷. Todavia, estas festas, existentes pelo menos nos Açores, têm traços de um mundo a haver que se quer realizar (quer para Agostinho, quer para a Natália).

¹³ “O culto do Espírito Santo infundido, ou melhor, desenvolvido em Portugal por D. Isabel vai influir de uma forma vasta e profunda no povo português, colocando-o no trilho dos Descobrimentos, ou seja, semeando uma ideologia de comunhão universal que a Descoberta de novos mundos pretende consumir”. *Ibidem*, p. 156.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ “Lendo assim no objectivo de popularizar o culto do Espírito Santo, que de facto a breve trecho se expandiu por todo o reino, advinha-se a intenção: mentalizar o povo português para o credo de fraternidade universal de que a expansão marítima iria ser o instrumento planetariamente propagador”, *Ibidem*, p. 177.

¹⁶ *Ibidem*, p. 181.

¹⁷ “Constituições do Bispado de Angra de 1559 em que se põe como condição para a realização da festa dos Imperadores: contando que não haja imperatriz juntamente”. *Ibidem*, p. 182.

Este culto, inspirador em seu entender, teria resistido sobretudo nos Açores por duas ordens de razão. Em primeiro lugar, pela relativa distância da pressão ortodoxa exercida pela Igreja que se fez sentir, em maior grau, no continente europeu. Em segundo lugar, entende que a insularidade propicia uma *solidariedade moral* de pendor comunitarista:

O comunitarismo fortalece-se como emergência de um meio insulado, perdido na vastidão atlântica sujeita aos caprichos fatais do vulcanismo¹⁸.

O culto dos Impérios do Divino Espírito Santo centra-se na partilha e na esperança da fraternidade universal. Neste sentido, estas festividades mantêm activa a possibilidade dessa era vindoura pela *cultura social* do Espírito Santo (ou no pendor comunitarista) que este culto manifesta.

A estes agentes naturais do comunitarismo [refere-se ao meio insulado] junta-se uma cultura social de Pentecostes, bebida por Joaquim de Flora nos *Actos dos Apóstolos*, que exortam, pela voz de Pedro, os que o ouvem a que vendam todos os seus bens e os tornem comuns, quando sobre eles desce o Espírito Santo. Tal é o teor social da Terceira Idade da História, a Idade do Espírito, que, sucedendo à do Filho e à do Pai, consumará finalmente a comunidade planetária, espiritualmente liberta do imperativo do ter que obscurece a liberdade do ser¹⁹.

Não podemos deixar de notar a proximidade deste tópico com o pensamento de Agostinho da Silva. Ambos os pensadores se confrontam com a ideia de que o *ter* obscurece o *ser* e obstaculiza a liberdade e a comunhão universal. Esta ideia de que o homem não nasce para o domínio sobre o outro e sobre as coisas, mas para a fraternidade com o mundo e com o seu próximo²⁰ é algo que ambos comungam e professam.

¹⁸ *Ibidem*, p. 180.

¹⁹ *Ibidem*. O último momento da citação seguimos da p. 222.

²⁰ Agostinho da Silva, *Educação de Portugal, op. cit.*, p. 8.

V. Conclusão

Em modo de conclusão, a redaço destas modestas e exguas notas no tem em conta a vasta obra da autora como ensaísta, poeta, romancista ou deputada, mas focam-se num aspecto singular: a sua considerao acerca do Espírito Santo como rosto feminino da Trindade e o carácter inspirador de um tempo diferente. Esta *ideologia de comunho universal* possui como principal objeco, o facto de pretender negar certa realidade concreta (na qual o egosimo, por exemplo, tem lugar). Esta ideologia elabora uma interpretao omnipresente para a realizao do Espírito (parece no permitir o contraditório)²¹.

Apesar de tudo julgamos que  possível defender um feminismo da diferena, no pensamento de Natália Correia, pelo realce da “ptica feminina que vem ajudar o homem a avanar na História”²². Todavia, o feminino e o conceito de “Mátria” no so o momento final na história do mundo, em seu entender o que ha a realizar é uma “Fratra”. O momento final tem de ser a consumao de uma era de fraternidade cosmológica para o advento da qual o gnero feminino é um partícipe ativo.

²¹ Sobre o conceito de ideologia cf. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, San Diego *et al.*, Harcourt, 1994, p. 470 ss..

²² Diário da Assembleia da República, n.é 072, 2 de maio de 1991: 2370 citado em: Ana Teresa Gonçalves, “Natália e a defesa da condio feminina” in: *O universo feminino em a Madona de Natália Correia*, Lisboa, CLEPUL, 2013, pp. 28-32. (Verso eletrnica consultada a 4 de junho de 2014 em: http://www.lusosofia.net/textos/20130916-ana_teresa_goncalves_o_universo_feminino_em_a_madona.pdf)

O REGIME DAS IMAGENS FEMININAS NO JORNAL *O Ilhavense* NA DÉCADA DE 1950¹

SARA VIDAL MAIA

Doutoranda em Estudos Culturais (Universidades de Aveiro e Minho)

MARIA MANUEL BAPTISTA

Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

MOISÉS DE LEMOS MARTINS

Professor Catedrático do Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho

1. Política do corpo e semiótica da imagem no âmbito dos Estudos Culturais

As Ciências da Comunicação, em articulação com os Estudos Culturais, têm procurado entender o papel dos *media* e a sua relação com a sociedade. Esta posição valoriza, sem dúvida, o papel dos *media* como produtores de textos e de imagens, e como projetores e criadores de contextos, particularmente ao nível da discussão da(s) identidade(s) de género.

¹ Este estudo faz parte de uma investigação de doutoramento em Estudos Culturais (Universidades de Aveiro e do Minho), sobre a temática *Representações sociais e dinâmicas de poder nas relações de género em Ílhavo, na década de 1950*, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)/POPH/FSE.

Muitos meios de comunicação continuam a abordar as questões de género através de uma imagem tradicional e estereotipada, onde os homens são apresentados como “maioria”, e as mulheres como “minoria”, quer em termos numéricos, quer ao nível das relações (sobretudo de poder). Embora muitos dos discursos mediáticos não sejam criados, literalmente, por homens, eles são originados numa cultura tradicionalmente masculina², que oferece representações clássicas de género, onde a mulher é, na maioria das vezes, fragmentada em blocos de imagens sociais: a mulher como esposa, como mãe, como amante, etc.

Admitindo a teoria de que o sujeito constrói a sua identidade com base na relação com o Outro, reconhece-se que a imagem do homem se vincula à da mulher, e vice-versa, o que se poderá refletir na construção social por oposições binárias³ – Eu/Outro, sujeito/objeto, racionalidade/emotividade, poder/resistência – em que a mulher se encontra frequentemente numa posição secundária. Contudo, neste estudo, o foco estará apenas nos discursos icónicos do feminino, valorizando-se a imagem como reguladora da “(...) significação no seio das sociedades”⁴.

Esta visão evidencia a autonomia do estudo das imagens, que pode ou não estar anexado ao estudo da mensagem textual (ou linguística), na senda do que Roland Barthes apelidou de uma “inversão histórica importante”⁵. Para este autor, a imagem ganhou um papel que em muitos casos se superioriza ao da palavra, o que o leva a afirmar que a palavra se tornou “parasita” da imagem, na medida em que esta deixou de ilustrar a palavra. Já Martine Joly, que revaloriza a importância semiótica da imagem, elogia a relação palavra-imagem, afirmando que “queiramo-lo ou não, as palavras e as imagens estão ligadas, interagem, complementam-se, iluminam-se com uma energia vivificante”⁶.

² Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, Oeiras, Celta Editora, 1999

³ Diana Damean, “Media and gender: constructing feminine identities in a postmodern culture”, *JSRI*, nº 14-Summer, 2006, pp. 89-94

⁴ Christian Metz, “Além da analogia, a imagem”, *Análise das imagens*, Coleção Novas Perspetivas em Comunicação, 8. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 10

⁵ Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, Coleção Signos, 42, Lisboa, Edições 70, 1982

⁶ Martine Joly, M., *Introdução à análise da imagem*, Coleção Arte & Comunicação, Lisboa, Edições 70, 2012, p.154

As perspetivas apresentadas por estes autores enriquecem o estudo da imprensa, na medida em que incentivam e valorizam a análise textual e icónica conjunta, com o objetivo de melhor compreender as mensagens que este meio de comunicação em particular procura transmitir ou representar. Tal como afirma Mota-Ribeiro⁷, se os discursos (textuais e visuais) representam algo sobre o contexto social onde foram produzidos, também é verdade que os mesmos discursos originam comportamentos e imagens sociais. Desta forma, este estudo procura pensar ao nível do discurso (mediático) e dos efeitos, causas e ações que são reproduzidos e que isso reproduz, pois, mais do que reconhecer a existência de normas abstratas que norteiam os indivíduos e a sociedade, é importante entender que a sua verdadeira natureza reside na prática, onde elas têm um valor determinado.

2. Metodologia de investigação

Primeiramente, importa justificar a escolha de Ílhavo para objeto deste estudo. Com efeito, na década de 1950, Ílhavo era um lugar caracterizado pelo expoente da pesca do bacalhau, que obrigava a longos períodos de ausência masculina e que se refletia na forte presença feminina (considerada pela população como dominante em diversos aspetos da vida social). A escolha do jornal *O Ilhavoense* como fonte de informação prende-se com duas questões essenciais: em primeiro lugar, os jornais são detentores e distribuidores de discursos, que circulam na sociedade; em segundo lugar, este jornal específico é particularmente representativo da sociedade em estudo, de tal forma que Elsa Peralta o considerou "(...) a voz pública mais ativa ao serviço da construção da tradição local (...) "⁸.

Para sustentar o estudo empírico que aqui se apresenta foi realizada uma revisão bibliográfica que parte do enquadramento teórico e epistemológico dos Estudos Culturais. Neste sentido, pretende-se mostrar e

⁷ Silvana Mota-Ribeiro, *Retratos de mulher. Construções sociais e representações visuais no feminino*, Coleção Comunicação e Sociedade, 2, Porto, Campo das Letras e Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2005

⁸ Elsa Peralta, "Somos todos marítimos': uma etnografia das (in)visibilidades do poder na representação social do passado local em Ílhavo", *Etnográfica*, 14 (3), 2010, p.451

analisar imagens de mulheres na imprensa local, de forma a compreender como a criação dessas imagens reflete e ajuda a moldar a conceção identitária do feminino e a sua projeção social. Deste modo, e optando por um método que abraça as abordagens quantitativa e qualitativa (embora privilegiando a segunda), foram levantadas e analisadas (através da técnica da análise de conteúdo⁹) 712 imagens presentes no jornal *O Ilhavoense*, de exemplares da década de 1950, selecionados em anos alternados – 1950, 1951, 1954, 1955, 1958 e 1959 – de forma a garantir a representatividade, a diversidade e a saturação da informação.

Numa primeira fase, a análise permitiu construir categorias temáticas em que as imagens femininas se inseriam¹⁰, reunindo posteriormente essas categorias nos seguintes modos de figuração imagética: “estética/beleza”, “(as)sexualidade” e “autoridade”. Estes modos de figuração possibilitaram posteriormente a discussão do regime político que estas imagens revelam acerca do corpo, da intimidade, e da vida social e económica destas mulheres, permitindo a identificação da prevalência de determinados perfis identitários femininos.

3. Apresentação e análise das imagens do feminino

No que diz respeito à análise icónica, destaca-se o facto de, num total de 210 jornais analisados (em que, na sua maioria, cada número possui quatro páginas), serem contabilizadas 10104 peças escritas e apenas 712 imagens. Estas imagens, entre desenhos e fotografias (a preto e branco) ocupam sensivelmente cerca de 7% do espaço de exposição destes jornais¹¹. Observando o quadro 1, uma análise geral dos dados permite concluir que, das 712 imagens que se encontram nestes jornais, 22,5%

⁹ Realizada sem recurso a programas informáticos de análise de dados.

¹⁰ Foram identificadas as seguintes categorias: “saúde/beleza”, “negócios/comércio”, “criação literária”, “assistência aos outros”, “morte/luto”, “religião”, “artes e espetáculos”, “estudos/educação”, “lazer/tempos livres”, “casamento/família”, “aniversários/acontecimentos de relevo” e “política/economia”.

¹¹ Tendo em consideração a dimensão de cada página de jornal, o número de peças escritas e o número de imagens, é possível calcular uma estimativa do espaço ocupado pelas imagens, apresentado em percentagem (%).

incluem mulheres (160 imagens)¹², enquanto 19,5% incluem homens (139 imagens)¹³.

Ano	Nº de imagens	Nº de imagens que incluem mulheres	% de imagens que incluem mulheres	Nº de imagens que incluem homens	% de imagens que incluem homens
1950	123	26	21,1%	19	15,4%
1951	75	7	9,3%	12	16%
1954	147	8	5,4%	31	21,1%
1955	162	38	23,5%	34	21%
1958	111	52	46,8%	25	22,5%
1959	92	29	31,5%	18	19,6%
Total	712	160	22,5%	139	19,5%

Quadro 1 – Número de imagens que incluem mulheres e de imagens que incluem homens (década de 1950 – jornal *O Ilhavense*)

Note-se também que a soma das imagens que incluem mulheres (160 imagens) e das imagens que incluem homens (139 imagens) perfaz um total de 299 imagens (que correspondem a 42% do total das imagens publicadas. Este número corresponde a menos de metade das imagens publicadas, pelo que importa indicar que as restantes imagens se inserem na categoria “outras”, que corresponde a imagens que não incluem homens nem mulheres e que, por isso, não são trazidas para análise.

De seguida, foram identificadas nas imagens do feminino cerca de doze temáticas que permitem o reagrupamento em três novas categorias que se centram no regime de imagem corporal: “estética/beleza”, “(as)sexualidade” e “autoridade”. Como se pode observar no quadro 2, a primeira categoria que emerge é “estética/beleza”, que resulta da junção de cinco níveis de categoria: “saúde/beleza” (trata-se sobretudo de indicações de cortes de cabelo e de cuidados com a pele), “negócios/comércio”,

¹² Nas imagens que incluem mulheres, são contabilizadas as imagens onde aparecem só mulheres e as imagens onde aparecem mulheres e homens.

¹³ Nas imagens que incluem homens, são contabilizadas as imagens onde aparecem só homens e as imagens onde aparecem mulheres e homens.

“criação literária”, “artes e espetáculos” e “lazer/tempos livres”. Estes níveis representam mais de metade das imagens publicadas (119 ocorrências, que correspondem a 74,4% do total). Quer isto dizer que nestas imagens a mulher é tendencialmente representada como “bela” e cuidadora da sua aparência.

Modos de figuração imagética	Categorias	Total	Total %
Estética/Beleza	Saúde/beleza	54	74,4%
	Negócios/comércio	31	
	Criação literária	26	
	Artes e espetáculos	5	
	Lazer/tempos livres	3	
	Total	119	
(as)sexualidade	Assistência aos outros	18	18,1%
	Morte/luto	7	
	Casamento/família	2	
	Aniversários/acontecimentos de relevo	2	
	Total	29	
Autoridade	Religião	6	7,5%
	Estudos/educação	5	
	Política/economia	1	
	Total	12	
Total		160	100%

Quadro 2 – Corpo no regime de imagens que incluem mulheres (década de 1950 – jornal *O Ilhavense*)

Ainda no quadro 2 identifica-se a categoria “(as)sexualidade” (que corresponde a 18,1% do total com um total de 29 ocorrências) que reúne os níveis de categoria “assistência aos outros”, “morte/luto”, “casamento/família” e “aniversários/acontecimentos de relevo”. Finalmente emerge a categoria “autoridade” com uma representação de apenas 7,5% (12 ocorrências), onde se encontram agrupados os níveis “religião”, “estudos/educação” e “política/economia”. Em comparação com as restantes categorias, esta

apresenta uma percentagem bastante reduzida, o que implica um afastamento da imagem do feminino da atividade verdadeiramente politizada, crítica e de intervenção social.

Um primeiro olhar sobre os dados e a distribuição das categorias demonstram que a imagem da mulher é exposta para ser olhada pelo Outro (masculino ou feminino), de uma forma despolitizada, sendo-lhe retirada uma consciência social, em virtude de uma consciência centrada em si, no seu corpo e na sua aparência – a mulher é tendencialmente sexualizada.

O reagrupamento dos níveis de categoria em novas categorias – “estética/beleza”, “autoridade” e “(as)sexualidade” – permite um novo olhar sobre os dados, organizados agora no quadro 3. Neste quadro repensam-se as categorias através de um regime político das imagens do feminino. De facto, um olhar atendo dos dados permitiu depreender a necessidade de análise sob uma perspetiva política (ou aquilo que Foucault apelidou de “política do corpo”¹⁴) e a forma como as mulheres, através das imagens, ocupam os seus lugares na sociedade e se relacionam como se se tratasse de um assunto de política convencional, suscetível à normatização.

Em primeiro lugar, destaca-se o uso icónico que é dado ao corpo feminino. A imagem do corpo da mulher tem uma presença forte nas páginas do jornal *O Ilhavense*, sobretudo como corpo que pode/deve ser tratado, conservado e embelezado, e ainda como corpo que vende. Exemplo disto é o excesso de imagens corporais de mulheres associadas à venda de produtos masculinos (política económica). Com efeito, a análise efetuada indica este jornal como reprodutor de imagens que vendem o corpo feminino como belo, atribuindo-lhe um uso erótico de forma descontextualizada (ex.: venda de produtos para o público masculino).

A análise das imagens permite entender ainda o uso da imagem do corpo mediante uma política de intimidade, onde o uso da imagem feminina pode ser, diversas vezes, conotado com o perfil de mãe de família, esposa e crente. Reproduz-se a imagem de uma mulher preocupada com a sua família, e protetora do seu lar, que possui uma posição de subserviência em relação à religião (mulher que reza e pede graças, mas a quem

¹⁴ Michel Foucault, *Nascimento da Biopolítica*. Com introdução de Bruno Mações. Lisboa, Edições 70, 2010

não é dado espaço de atuação). Esta mulher é apresentada ainda como cidadã empenhada em causas sociais, embora sem lhe ser dado qualquer destaque de autoridade ou liderança nos movimentos sociais, ao contrário do homem. Onde as imagens de mulheres não surgem é na dimensão social. Os lugares de liderança e de visibilidade social são concedidos ao homem e isso está representado no que designamos por política social das imagens praticada n' *O Ilhavense*.

Regime político das imagens	Mulher
Política do corpo (estética/beleza)	Corpo que se trata
	Corpo que vende
Política da intimidade (imagem assexuada)	Mãe de família, esposa e crente
	Cidadã empenhada em causas sociais
Política social (autoridade)	–
Política económica	Uso erótico das imagens do corpo da mulher de forma descontextualizada

Quadro 3 – Regime político das imagens do feminino
(década de 1950 – jornal *O Ilhavense*)

4. Perfis identitários do feminino: “identidade sem identificação”, “identidade por empatia” e “cuidadoras”

O poder está incorporado em diversas práticas que limitam e simultaneamente produzem a identidade dos indivíduos, sobretudo a sua identidade de género. É através desta dinâmica que são criados (espontânea e condicionalmente) diferentes perfis identitários com os quais os indivíduos se identificam ou são identificados. É neste sentido que segue o

pensamento de Gauntlett¹⁵, que prevê que as imagens (tanto de homens e como de mulheres) divulgadas pelos *media* têm impacto sobre o próprio sentido de identidade dos indivíduos.

Segundo Damean¹⁶, os *media* oferecem “identidades prontas”¹⁷ com as quais os indivíduos se podem identificar ou podem ser identificados. Tendencialmente, estes perfis são apresentados pelos *media* de acordo com blocos identitários, sobretudo no caso das mulheres. Isto implica que esta disposição em blocos vai representar a mulher a partir de um conjunto de características identitárias socialmente cristalizadas e não atendendo primeiramente às suas características individuais.

De um modo geral, a análise das imagens de mulheres presentes n’*O Ilhavoense* remete para modalidades identitárias desprovidas de identificação ou de individualização. Reconhece-se uma (re)utilização da imagem da mulher como ícone corporal de beleza, que sexualiza demasiado o ideal iconográfico, o que evidencia um olhar masculino, que se apodera da identidade imagética feminina. É neste momento que é possível identificar uma espécie de perfil de “identidade sem identificação”, quer dizer de “não-individualização”, onde – particularmente nas temáticas “negócios/comércio” e “criação literária” – as mulheres parecem não participar do processo de individualização, pois as suas imagens são utilizadas sobretudo para a publicitação de produtos masculinos (imagens utilizadas pelo e para o sexo oposto). Neste perfil, as mulheres não são incluídas na construção da sua própria imagem e todos os indícios da individualidade feminina são apagados, pois as mulheres são representadas através de uma imagem erotizada ou num padrão de beleza estereotipado. Todavia, embora erotizada, esta mulher não entra no bloco da mulher-amante-diabólica-irascível, pois não revela um comportamento descontrolado ou desnormalizado. Antes pelo contrário, é dada à mulher uma imagem dirigida e vigiada pelo homem (sobretudo pela normatização religiosa), que parece respeitar aquela que era considerada a sua função estética.

¹⁵ David Gauntlett, *Media, Gender and Identity: An Introduction*, New York, Routledge, 2002

¹⁶ Diana Damean, “Media and gender: constructing feminine identities in a postmodern culture”, *JSRI*, n.º 14-Summer, 2006, 89-94

¹⁷ Tradução direta de *ready-made identities*.

Com efeito, o perfil social “sem identificação” remete para o facto de as mulheres estarem diretamente excluídas da construção da sua própria imagem, embora permitam que tal processo prolifere. De facto, o uso do corpo associado a um vestuário é capaz de atribuir significado identitário, no qual as mulheres se sentem individualizadas e, ao mesmo tempo, multiplicadas em vários perfis¹⁸. Ora, esta condição que é deixada para a mulher confunde a construção da sua verdadeira identidade, impondo-se uma certa liberdade “condicionada”: a mulher poder escolher, mas não pode participar na construção da sua imagem. Resta apenas reforçar a ideia de que a grande maioria das imagens femininas deste jornal são apresentadas em contexto publicitário, o que agrava a representação identitária da mulher, pois, tal como afirma Durand¹⁹, “a publicidade apresenta-se (...) como artifício, exagero voluntário, esquematismo rígido”. Para além disto, importa destacar que as próprias mulheres se encontram submetidas a estruturas de poder hegemónico masculino, o que valida o facto de não apresentarem, aparentemente, qualquer resistência à forma como a sua imagem é trabalhada.

Contudo, no que diz respeito à análise de imagens que remetem para a temática “saúde/beleza”, parece haver um outro grau de identidade, onde se deteta algum nível de identificação. A temática “saúde/beleza” reporta para a publicitação de cabeleireiros e de tratamentos de pele, dirigindo-se ao público feminino, onde se procura que as mulheres se identifiquem com as mensagens que as imagens lhes transmitem. Este grau de identidade pode-se apelidar de “perfil de identidade por empatia”. Aqui a mulher é conduzida à regulação do seu aspeto físico, emergindo uma forma subtil de vigilância e controlo através da sua imagem perante a sociedade, pois espera-se que a mulher cumpra os padrões de beleza de forma a satisfazer a expectativa social que a vê como (futura) esposa, mãe e dona de casa.

Curiosos são os resultados relativamente à temática familiar, pois seria esperada uma sobrevalorização da imagem feminina de cuidadora do lar (mãe e esposa), o que não acontece. Esta imagem de mulher “boa” surge, mas apenas com 18,1% das ocorrências. Identifica-se portanto um outro perfil imagético que engloba quer mulheres quer homens, o de “cuida-

¹⁸ Roland Barthes, *O sistema da moda*, Coleção Signos, 35, Lisboa, Edições 70, 1981

¹⁹ Jacques Durand, “Retórica e imagem publicitária”, *Análise das imagens*, Coleção Novas Perspetivas em Comunicação, 8, Petrópolis, Vozes, 1974, p.19

dores”: homens e mulheres surgem no seu papel de beneméritos sociais e cuidadores do bem comum, embora, no caso das mulheres, surja uma outra dimensão de cuidadora também do lar, no seu papel de mãe e esposa (o que talvez se possa explicar pela ausência de muitos homens de Ílhavo nesta década, o que os impede de assumir igualmente este papel de cuidadores do lar).

Quer isto dizer que, no caso específico do contexto familiar, tanto homens como mulheres apresentam um certo nível de identificação, uma espécie de perfil cuidador, na medida em que abundam as referências às temáticas “assistência aos outros”, “morte/luto”, “casamento/família” e “acontecimentos de relevo”, relativamente aos dois géneros. Estes dados revelam que pode ser no contexto familiar que as relações de poder tradicionais, baseadas nas estruturas de dominância masculina, se desviam da norma.

Aspetos conclusivos

Primeiramente, importa referir que o estudo das imagens dos *media* é fundamental na compreensão das representações discursivas dos indivíduos e da sociedade, em particular no que diz respeito aos perfis de género expostos e difundidos. É exatamente neste campo da semiótica da imagem que os Estudos Culturais, associados ao Estudos de Género e das Ciências da Comunicação, se inquietam. A análise aqui apresentada tem como base esta inquietação teórica, associada às questões da política corporal e identitária que se identificam no regime das imagens do feminino do jornal *O Ilhavoense*, na década de 1950.

Apesar de o número de imagens que incluem mulheres ser reduzido em relação ao número total de imagens (como se pode ver no quadro 1), são perceptíveis os discursos representativos do feminino centrados sobretudo num regime corporal sexualizado, belo e estetizado (que se trata e que vende). Destaca-se que há ainda espaço para uma mulher (as)sexuada, cuidadora do Outro e da família. Fora desta equação está o feminino como “autoridade”, elemento crítico ou de verdadeiro reconhecimento social. É esta leitura dos dados que permite identificar determinados perfis de mulheres, que foram mencionados: “identidade sem identificação” (quando

as mulheres estão diretamente excluídas da construção da sua própria imagem, embora permitam que tal processo decorra), “identidade por empatia” (quando a mulher é conduzida à regulação do seu aspeto físico, pois espera-se que cumpra os padrões de beleza para satisfazer a expectativa social) e “cuidadoras” (quando a mulher surge como benemérita social e cuidadora da família).

Com esta análise se assinala, mais uma vez, a tendência para a estrutura de dominância social masculina se apoderar da condição feminina, deixando às mulheres aquilo que é conhecido como o espaço simbólico da objetivação. Naturalmente, esta situação mostra a existência de relações de poder presentes nas decisões (in)conscientes do uso da linguagem icónica, não deixando espaço para uma verdadeira identificação ou individualização da mulher e confirmando a sua imagem com estereótipos e perfis muito específicos. Resta questionar: é possível concluir que as imagens publicadas no jornal *O Ilhavense* implicam discursos capazes de influenciar escolhas identitárias? E o que representa o feminino?

Quanto à primeira questão, no caso particular das imagens publicadas n’*O Ilhavense* (na década de 1950), mais do que influenciarem escolhas identitárias, estas validam os perfis sociais (que foram identificados e nomeados através desta investigação). Quer isto dizer que estas imagens, como representação dos perfis de género existentes em Ílhavo, consolidam e fortalecem comportamentos, papéis e funções. De seguida, importa perceber que, nas imagens d’*O Ilhavense*, o feminino é “corpo”, aparência, beleza e erotismo. Ser mulher implica ser para o Outro e para si mesma a partir de um olhar exterior. Este olhar exterior é aquele que normatiza e cria uma rede estrutural daquilo que representa ser mulher, qual a sua função e qual o seu papel numa sociedade que, apesar de ser maioritariamente composta por mulheres, continua sujeita a uma forma masculina de ver e organizar as “coisas”.

Deteta-se, portanto, uma tendência limitativa e diminuidora do perfil feminino ao nível do discurso icónico. Contudo, é possível entender que estas imagens se baseiam numa visão ideológica quase exclusivamente masculina, o que restringe as exposições, tanto de mulheres como dos próprios homens. Esta afirmação desencadeia uma reflexão sobre a possibilidade de as desigualdades de género representadas nestas ima-

gens se encontrarem baseadas nas estruturas tradicionais de dominância masculina.

Quando se discute um contexto discursivo que é construído e difundido por redes sobretudo masculinas, é impossível não pensar na influência que isso terá no tecido social. As próprias mulheres, envolvidas nestas redes, irão apresentar uma inclinação para se identificarem com a ordem estabelecida. Todavia, o arquiteto do discurso dificilmente pode exercer controlo completo sobre a interpretação de um recetor desse mesmo discurso, o que permite detetar trajetórias resistentes a esta realidade. No caso específico das imagens d'*O Ilhavense* não se detetam indícios de contra-resistência feminina, mas antes algumas alterações no perfil familiar masculino, instituído e projetado pelos próprios homens. Esta realidade explica-se através de um prisma que entende que o feminino se encontra sob a alçada de um sistema hegemónico masculino, capaz de estruturar toda uma sociedade.

RELAÇÕES DE GÊNERO EM *A Gata e a Fábula*, DE FERNANDA BOTELHO

SUELY LEITE

Universidade Estadual de Londrina

Fernanda Botelho é localizada na historiografia literária portuguesa como integrante do Neo-Realismo. Conhecido como o terceiro momento do Modernismo português, o Neo-Realismo acontece em uma época de tensões sociais, políticas e econômicas. Em Portugal, o governo Salazarista situava-se em uma linha política de direita, os problemas sociais se agravavam e não havia perspectivas de um futuro equitativo. Segundo Mendonça¹, a ditadura econômica e política de que Portugal necessitava para o saneamento duma situação ameaçadoramente caótica transformou-se depois em uma ditadura de ideias.

Ficcionista e poetisa, Botelho foi cofundadora da revista *Távola Redonda*, na década de 50, e colaboradora de outros periódicos como *Graal*, *Europa*, *Panorama*, *Tempo Presente* e *Diário de Notícias*. Iniciou sua produção literária com um livro de poesias intitulado *Coordenadas Líricas*², de 1951, contudo enveredou pelo caminho da prosa com uma produção de dez romances.

Reclusa desde 1998, ano em que publicou *As Contadoras de Histórias*³, vencedor do Grande Prémio de Romance da Associação Portuguesa

¹Fernando Mendonça, *O Romance Português Contemporâneo*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966, p. 83.

²Publicado pela Edições Távola Redonda.

³Publicado pela Editorial Presença.

de Escritores, e desconhecida das novas gerações devido à não reedição de parte das suas obras, a autora lançou, em 2003, o que seria o seu último livro, uma recolha de textos inéditos intitulada *Gritos da Minha Dança*.⁴

Para este trabalho, escolhemos o romance *A gata e a fábula*, publicado em 1961⁵. Temos como objetivo apresentar e discutir as representações de gênero presentes na narrativa em questão. Ali, temos várias personagens que oscilam entre a reduplicação dos estereótipos do que é ser mulher e a contestação dessa imagem construída socialmente sobre o papel da mulher.

A narrativa escolhida pode ser considerada um romance de formação, já que traz para a cena a trajetória de duas crianças, Paula Fernanda e Duarte Henrique, até a vida adulta, em um recorte temporal, que atravessa duas décadas. Porém, o que fica em destaque é a percepção de mundo das personagens femininas, que aceitam o destino imposto, com exceção de Paula Fernanda. Neste trabalho o que nos interessa é traçar um panorama da representação das personagens femininas presentes no texto.

O romance traz à cena a convivência de duas famílias: a de Duarte Henrique e a de Paula Fernanda. Começamos pela família de Duarte Henrique, composta pelo pai, Mateus; a mãe, Maria Alexandra, chamada pelos familiares de Xandra; os filhos, Nuno Duarte, Duarte Henrique e Bebé; as filhas, Xandrina e Isabel, e, ainda, uma sobrinha que passava as férias com os tios, a menina Teresinha. Vamos então à representação que visualizamos por meio da construção das personagens femininas dessa família: a narrativa começa com a oposição entre Xandra e a sobrinha Teresinha.

Esta, uma menina de finos tratos, com uma educação refinada; aquela, uma moça que veio do Porto, fizera um casamento por conveniência e, agora, colhia os frutos dessa união: subserviência, convivência com o que ela acreditava ser o oposto de sua fina educação e acima de tudo a sensação de estar sozinha, ainda que em presença da família: “o candeeiro do quarto estava iluminado, e ela soprou a luz que a acompanhara por essa longa e dolorosa caminhada de silêncio – desde o quarto de Teresinha até

⁴ Publicado pela Editorial Presença.

⁵ Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, 2^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1961.

ali. Um túmulo dentro dum túmulo – o seu quarto”⁶. Xandra aceita o seu destino de mulher e tem consciência de sua infelicidade, principalmente quando ouve do marido: “Deita-te, Xandra! Sou eu que mando. E apaga a luz.”⁷.

Maria Alexandra acaba se mudando de Póvoa do Varzim e dela só sabemos que ficou só, viúva e distante dos filhos. Os meninos acabam seguindo suas vidas em busca de estudos, em lugares mais distantes, o marido se suicida; a filha Xandrina vai se dedicar aos estudos em um convento e Isabel termina por se casar com um Toscano. Enfim, Xandra vive sua solidão literalmente. A figura feminina representada por Xandra nos remete ao universo da mulher que casa por acreditar que esse deva ser o destino de toda mulher e resigna-se a essa sina.

Teresinha, sobrinha de Maria Alexandra, era uma menina de modos refinados e que tinha um sonho: fazer um bom casamento. É considerada a “prima nobre dos Duartes.”⁸ e acaba se tornando alvo de André, irmão de Paula Fernanda, que vê na moça a possibilidade de restaurar a nobreza de sua família. Mas a moça prefere um casamento seguro com um homem mais velho, “quase quarentão, médico de fama, família bem introduzida e muito sedutor”⁹.

A sobrinha de Maria Alexandra representa uma trajetória marcada pelo patriarcalismo, que educa e prepara a mulher para um casamento idealizado, no qual encontre segurança e *status* social. Teresinha representa aquela mulher que tem como objetivo o casamento e que passa a ser a única opção bem-sucedida para a mulher. Segundo Simone de Beauvoir, “a servidão é tanto mais rigorosa quanto mais consideráveis são os bens detidos pelo marido. É nas classes dos possuidores da riqueza que a dependência da mulher é sempre mais concreta...”¹⁰. As mulheres, muitas vezes, acabam sendo submissas aos seus maridos como forma de manutenção de poder, bens e posição social.

⁶Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p.35.

⁷ Ibidem, p.40.

⁸ Ibidem, p.146.

⁹ Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p.240.

¹⁰ Simone de Beauvoir, *O segundo sexo: fatos e mitos* (trad. de Sérgio Milliet), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 125.

Continuando o nosso percurso, ainda na família Duarte, temos outras duas personagens: Xandrinha e Isabel. A primeira, segundo o narrador, era a mais ambiciosa da família, dedicava-se aos estudos e sonhava com um futuro longe da pequena região em que moravam. Sua trajetória na narrativa é marcada por uma reclusão e uma recusa em conviver com a família. Sabemos de seus passos em uma carta que Maria Alexandra envia à Paula Fernanda, afirmando que ela se encontra em um convento para estudar e que prefere ficar distante da família.

Já Isabel passa de uma infância marcada pela assimilação de padrões morais para uma adolescência conturbada, com um comportamento moralmente questionado pelas pessoas de sua convivência e acaba encontrando um Toscano que a acolhe, apesar, segundo o narrador, de seu comportamento duvidoso.

Sabemos de sua trajetória por meio de uma carta que Nuno Duarte envia ao irmão Duarte Henrique, “eu e tu somos os felizes tios de dois gêmeos feiotes e porcalhões, que a Isabel deu à luz ontem, segunda-feira. O nosso cunhado passa bem. E não me parece ter dúvidas quanto à paternidade”¹¹.

Ainda, segundo o narrador, Isabel “armara o plano, executara-o de livre arbítrio, surpreendera a vítima, porém não ficaria livre da fama”. Isabel é a representação da mulher que transgride as regras de moralidade e espera com o casamento ter um reconhecimento social e um apagamento de suas transgressões, o que parece impossível aos olhos de uma sociedade patriarcal, pois a mulher carregará o estigma do seu comportamento, pois na voz do narrador, ouve-se um questionamento do Toscano “da fama já ninguém te livra, Isabel! A ser assim, que adianta o meu cavalheirismo?”¹².

Na família de Duarte, temos então quatro representações de mulheres, diferentes umas das outras, embora, à exceção de Xandrinha, todas se refugiem no casamento como a sina final da mulher. O casamento é visto como porto seguro, lugar estável socialmente e um elemento regenerador de comportamentos transgressores.

¹¹Fernanda Botelho, op. cit., p. 248.

¹² Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p.249.

Já Xandrinha aponta para uma representação feminina interessante. Ela foge da sina das mulheres de sua família, vai para o convento, não para se tornar uma religiosa, mas para ter direito a uma educação formal, acreditando que o estudo lhe dará um destino diferente. Porém, o que nos chama a atenção é a falta de identificação e de pertença à condição feminina das mulheres com quem convivia. A garota sente vergonha das mulheres de sua família e opta pelo distanciamento, quer ter um destino de homem e não quer presenciar comportamentos femininos que possam lhe causar constrangimento.

Depois de termos fixado nosso olhar nas mulheres da família Duarte, passemos então a falar da família de Paula Fernandes, composta pelo pai, Luís Soares; a mãe, Maria da Luz; André, Chiquinha, Paula Fernanda e depois se junta a eles a Rosinha, menina que será acolhida pela protagonista, após a morte da mãe, que era prostituta.

Na juventude, o apelido da mãe de Paula Fernanda era Lulu-Rebenta devido às suas loucuras de jovem:

O nome Lulu vinha, claro, do seu nome próprio, Maria da Luz. O resto, bem, o resto vinha exatamente das coisas que lhe passavam pela cabeça e que ela punha, de seguida em prática. Não era muito bonito, lá isso não! Fora na Póvoa, durante as férias, que lhe haviam posto o nome. Depois, na praia, no picadeiro, no Casino, em todo o lado, mesmo ali, em Almeira, ele se divulgara, e as pessoas olhavam-na numa forma, não severa como a do marido, antes numa forma especial que significava escândalo e secreta admiração. Admiração, sim, senhor!¹³.

A mãe de Paulinha é apresentada pelo narrador como alguém que, na juventude, não correspondia aos padrões normativos de comportamento, porém, com o passar do tempo, demonstra arrependimento por ter transgredido e por isso vai encontrar o seu refúgio e a expiação da culpa na religião. Percebe-se, no texto, a ideia de que à mulher é atribuído o papel de guardiã e transmissora dos valores sagrados, é a sua formação religiosa que vai distanciá-la do que é mundano, do que é ameaçador. É nesse contexto religioso de guardiã da moral e dos bons costumes que Maria da Luz vai transitar durante a narrativa, pois seu maior medo era

¹³ *Ibidem*, p. 23.

que os filhos se desviassem do bom caminho, por isso obrigava-os a se confessar pelo menos uma vez por mês e pedia ao senhor prior que fosse severo com os filhos. O discurso incorporado pela mãe é de uma pessoa religiosa, que acredita ser a vaidade feminina e a sexualidade marcas de transgressão da ordem estabelecida. Por julgar ter transgredido na juventude, vê-se, na maturidade, como a responsável por cuidar de que os filhos não trilhem esse mesmo caminho.

Outro aspecto interessante na personagem Maria da Luz é a sua condição diante do marido, pois, mesmo diante da infelicidade no casamento, vê a vida pelo olhar deste e agradece a Deus por ter encontrado um homem mais velho e disposto a colocá-la dentro da normatividade de comportamento:

Maria da Luz levantou-se desapontada. “Meu Deus, porque terá ele sempre razão? Porque me haveis dado um marido tão velho e tão severo? Perdão, meu Deus: não aceiteis as minhas queixas; sou uma ingrata, perdoai-me. Dou-vos graças por me terdes dado um esposo sensato e suficientemente idoso para me guiar, ovelha desgarrada que sou, no caminho do aprisco.”¹⁴

A personagem em questão coloca-se na condição de pecadora, de alguém que precisa da redenção, da benevolência e da superioridade do homem, pois, afinal, a mulher precisa do perdão do marido para eliminar a culpa de ter tido um comportamento questionável, segundo a ordem patriarcal, na sua juventude. A mulher é metaforizada pela imagem da ovelha desgarrada, aquela que necessita da intervenção do pastor para voltar ao bom caminho.

Outro aspecto a ser apontado na narrativa é a constatação da personagem sobre o seu processo de envelhecimento. Envelhecer para a mulher é muito mais penoso que para o homem, o que se constata na voz de Luís Soares: “Porque a Maria da Luz, embora seja muito mais nova que eu, já não é precisamente uma mulher jovem e apetecível. Todos os galanteios seriam extemporâneos”¹⁵. O adjetivo apetecível nos chama a atenção por nos remeter a um discurso da mulher objeto de desejo masculino, aquela

¹⁴Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p.90.

¹⁵ *Ibidem*.

que deve estar pronta para atender os desejos sexuais do homem, é esse estereótipo que marca a representação dessa personagem.

Maria da Luz morre sem tempo de expiar suas culpas e confessar seus pecados a um prior. Segundo a filha Chiquinha, a mãe “morre em pecado” e, ainda, segundo o narrador “morrera a que fora Lulu e se tornara a devota Dona Maria da Luz, deixando heranças que demonstrariam, a quem se desse o trabalho de as assinalar, todas as fases da sua vida diversificada pela idade.”¹⁶ O narrador aqui se refere às filhas de Maria da Luz: Chiquinha, aquela que opta por ser uma religiosa, indo para o convento, enquanto Paula Fernanda, tanto na infância como na juventude, representa o perfil da mulher que transgride por tomar as rédeas de seu destino. Uma é o retrato da mãe na juventude, a outra representa a fase madura da mãe.

Chiquinha é a irmã mais velha de Paula Fernanda e vê a vida pelos olhos do pecado. Condena o comportamento da irmã e tem vergonha dele, acha que o único destino compatível com a sua santidade é o convento:

Não posso transigir com os desacertos, para não dizer pior, dos outros. Não posso viver desta forma, quero consagrar-me inteiramente ao serviço de Deus. Deus é a nossa salvação... Já não sou criança, vejo muito bem as coisas... O mundo não me convém... Não sou como a Paulinha.¹⁷

Temos ainda uma personagem bem interessante, ainda que não seja a protagonista, mas talvez o seu duplo. Trata-se de Rosa, uma menina que ficou órfã. Sua mãe era a prostituta Pardala. Sozinha no mundo, recebe a acolhida de Paula Fernandes, que, contra a vontade de todos, a acolhe em sua casa. A mãe prostituta, antes da morte, expressa o seu modo determinista de ver a vida de uma mulher condenada socialmente:

quando eu morrer, que a minha Rosa morra comigo sem vingar. Que mais vale ser anjo do céu que desgraçada na terra? Trazia no sangue o veneno da incompatibilidade social e na carne o crime da insatisfação. Quem lhe poderia valer, quem? Que morra sem vingar! Que viva até onde lhe viver a mãe, porque nasceu sem direito!¹⁸

¹⁶ Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p. 131.

¹⁷ *Ibidem*, p. 79.

¹⁸ *Ibidem*, p. 168.

No momento em que Pardala expira, Paula Fernanda argumenta que a mãe não tem o direito de querer a morte para a filha, em vez disso deveria rogar para que a menina encontrasse um dia o Amor. Percebemos aqui a grafia do substantivo comum como sendo próprio, isso para reforçar que era o emocional que regia a vida da protagonista. Assim, Rosa passa a ser a protegida de Paula, contra tudo e todos. Porém, o determinismo se confirma: uma noite, André, irmão de Paula, estupra Rosa. Ao ser questionada por Paula o porquê de não ter gritado por socorro, a pequena afirma que não queria que Paula sofresse e recebe uma bofetada por não ter se protegido. Nesse episódio, reafirma-se uma visão patriarcal: Rosa se sente culpada pelo estupro e também recebe a condenação de Paula por não ter sido capaz de cuidar de seu corpo, como se esse fosse um troféu guardado a sete chaves para o homem amado. O que é possível perceber aqui é que o prazer sexual era ainda altamente controlado para as mulheres, a sociedade seguia uma dupla moral, pois ao homem era permitida toda a sorte de aventuras amorosas, enquanto da mulher esperava-se pureza e recato:

...uma vez que o objetivo máximo na vida da mulher da época era o casamento, esta deveria se manter virgem e casta, dócil e meiga, caso não quisesse ficar solteira ou ser incluída na classe das mulheres consideradas 'fáceis', feitas não para o casamento mas sim para as brincadeiras, as farras e a satisfação sexual de seus companheiros do sexo masculino.¹⁹

Temos um discurso compartilhado entre o narrador e a personagem, no qual ambos partilham de um pensamento patriarcal: a normatividade do corpo feminino como promessa de felicidade conjugal. Aqui, é como se toda a transgressão feita por Paula acabasse por ser regenerada em Rosa, daí acharmos que a filha de Pardala pode representar o duplo da protagonista. Durante a adolescência e início da juventude, Rosa não ameaça a ordem, ela é comedida, reservada, modelo de honra e pureza, sempre na companhia de Paula.

O fato de a sexualidade da menina ser a principal preocupação de sua mãe quando viva - e agora de sua protetora - demonstra o quanto o

¹⁹ Maria Lúcia Rocha-Coutinho, *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p.108.

adestramento sexual se reveste de um valor real para a sociedade, pois, para casar era, teoricamente, preciso ser virgem. Por isso, faz-se necessário que a menina seja alvo de vigilância de Paula, que quer um futuro garantido para sua protegida. Nasce então a contradição que envolve todo o percurso da protagonista do romance: embora ela transgrida, não vê isso como algo positivo para a menina a quem protege.

Até aqui as representações de gênero feminino que compõem a narrativa em menor ou maior grau reafirmam uma construção de gênero presente na sociedade, pois esses seres de papel acabam por internalizar o discurso construído de que as mulheres devem preservar sua sexualidade, ser objetos de desejos masculinos e resignar-se ao papel de esposas e mães, sempre de maneira submissa.

Passemos agora a analisar a desconstrução de gênero representada na protagonista da história: menina sapeca, dominadora, aquela que não corresponde ao olhar da sociedade, jovem dona do seu corpo, solidária com os animais e com os excluídos socialmente, porém infeliz pela resistência de Duarte Henrique à sua sedução e resignada com a ajuda financeira de Afonso. Todas essas contradições desenham a complexidade dessa personagem.

O tempo da narrativa se passa pelo menos em duas décadas. No início, Paulinha é descrita como uma menina de dez anos e a localização temporal tem a ancoragem na década de 30. O final da narrativa vem datado de 1959. É possível pensar que, durante todo esse tempo, Paula faz questão de não corresponder aos padrões, lutar pela sua autonomia. Na infância, a menina era vista como uma má companhia: “A Paulinha não é companhia para ti, meu filho! Só te fará mal andar com a Paulinha, ela é um diabo, tu sabes.”²⁰ Sua desobediência às normas de bom comportamento faz com que sua imagem seja associada ao pecado, ao diabo, é um discurso repetido socialmente acerca da imagem feminina relacionada à figura demoníaca.

Na adolescência, Paula também não segue a normatividade sexual própria das mulheres de sua idade. É ela quem toma as iniciativas em seus relacionamentos, toma banho de rio nua, declara ter provocado Manuel Toscano e confessa a Nuno Duarte estar à sua espera para lhe

²⁰ Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, 2ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1961, p. 18.

oferecer o melhor bocado. Podemos marcar essa representação como uma desconstrução de gênero, pois a personagem colabora com a negação do estereótipo de submissão em suas relações familiares e em relações amorosas.

Já na maturidade, Paula novamente rompe com as expectativas em torno de seu comportamento. É ela quem vai dar guarida à filha da prostituta Pardala. Mesmo contra a vontade de todos, leva a menina para dentro de casa e passa a cuidar desta. Aqui, a personagem retorna aos preceitos sociais, quando demonstra preocupação com o futuro de Rosa, principalmente ao tratar a sexualidade da menina como um troféu a ser guardado para o dia do casamento. Paula internaliza a normatividade sexual na figura de Rosa e, mesmo não dando valor a esses preceitos morais para si, acaba por tentar resguardar a moral da sua protegida.

É uma contradição presente na construção dessa personagem, o que pode ser explicado por se tratar de uma narrativa da década de 1960, tempo de avanços e recuos em termos de comportamento das mulheres. Se por um lado tinha-se a ousadia de Paula, por outro era natural que ela protegesse Rosa de ser achincalhada moralmente, que não quisesse para a sua protegida aquilo que tinha para si: a desconfiança moral da sociedade sobre suas atitudes. Talvez seja na intenção de buscar apagar essa imagem de transgressora que a personagem, com o passar dos anos, acaba por render-se ao esperado: aceita a ajuda financeira de Afonso para se manter e decide ir embora com ele depois, mesmo tendo recebido o pedido de casamento de Duarte, o que até então parecia ser o seu grande sonho. Paula sucumbe à segurança consolidada pela construção de um lar, com um homem mais velho, a quem não ama e que, talvez por isso mesmo, possa lhe oferecer uma vida sem sobressaltos.

A complexidade da condição feminina é sempre plural. Se as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, isso explica que a vivência feminina não seja una. Não existe só uma voz representante do discurso feminino, mas várias vozes ecoadas pela história sociocultural de cada uma dessas personagens representadas neste trabalho. Enfim, cada uma delas, com sua ideologia, com sua formação discursiva, juntamente com seus valores, acaba produzindo um

discurso que não é único, só seu, mas de todo um gênero identificável como feminino.

As personagens veem-se mergulhadas na solidão, pois têm a nítida percepção de seu estado e de sua condição, entendem que é necessário suportar a frustração de uma vida dirigida pelos outros e estar presa a uma união por conveniência é a opção possível. Umas encontram na religião o suporte para sua existência, outras no status social que o casamento pode lhes proporcionar; enfim, trajetórias que são marcadas por uma condição: a de ser o Outro, aquele que rege sua vida por um discurso socialmente marcado pelo que deve ou não fazer.

Dessa maneira, a literatura traz para a cena a representação de uma realidade, a história de diversas mulheres que, em seu tempo, avançaram e recuaram diante da possibilidade de tomar as rédeas de suas vidas. *A gata e a fábula* mostra-se como um painel da sociedade portuguesa da primeira metade do século XX, um rico painel, pois nele encontramos múltiplas vozes que, em comum, têm o fato de serem de mulheres.

NATÁLIA CORREIA E O FEMININO REENCONTRADO

VÂNIA DUARTE

Doutoranda em Estudos Feministas – FLUC

A presente comunicação não tem a pretensão de analisar a obra de Natália Correia numa perspetiva teórico-literária. Tem sim, como objetivo, pensar as estratégias de conceptualização do feminino utilizadas por esta autora, numa dinâmica feminista, e explorar novas hipóteses de análise do percurso individual e coletivo das mulheres portuguesas.

A nível exemplificativo selecionei um *corpus* de análise restrito: o livro de poemas *O Dilúvio e a Pomba* (1976) e o romance *As Núpcias* (1992). Apesar de analisar, sucintamente, uma parte específica e reduzida do legado literário de Natália Correia, não poderei evitar referir algumas circunstâncias de âmbito não literário, pois considero que todas as dimensões são uma extensão da escritora e proporcionam uma melhor compreensão das evoluções e ruturas de um percurso, a meu ver, não-linear.

Numa primeira parte irei rever alguns aspetos pessoais do percurso biográfico de Natália Correia, que entendo de particular relevância na história dos feminismos em Portugal e, posteriormente, introduzirei as obras supracitadas de modo a complementar e também justificar algumas das posições tomadas.

Na nossa memória coletiva permanece, ainda, a imagem de uma mulher eloquente, mordaz e desafiadora do poder vigente, masculino. As

ações judiciais que lhe foram interpostas¹, pela PIDE/DGS, por altura da publicação da *Antologia de Poesia Erótica e Satírica* (1966) e de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), contribuíram para a formação dessa imagem, não coincidente com a imagem de mulher portuguesa, mãe exemplar e esposa dedicada, que os governos salazarista e marcelista ensaiaram construir.

Para além destas ações judiciais, com visível impacto público, outras obras, como *A Pécora* (1967) ou *O Encoberto* (1969), foram impedidas de circular devido à censura, o que permite atestar uma reiterada atitude de contestação ao regime, por parte da autora.

O ambiente de tertúlia vivido no bar “O Botequim” também contribuiu para a manutenção dessa imagem, pelo facto de Natália Correia ter sido não só uma voz ativa e crítica, observadora dos acontecimentos, mas também a confidente de muitas das figuras políticas que por lá passaram. Considerar este espaço como um espaço de resistência não me parece desadequado, embora seja necessário ressaltar que as formas de resistência aqui aludidas, em particular, no feminino, não se coadunavam com as convencionais.

Um outro detalhe que me parece revelador de uma atitude pouco tradicional e subversiva é a sua deslocação à Guiné-Bissau, a convite de Paradela de Abreu, com o intuito de se encontrar com António de Spínola e trazer o manuscrito de *Portugal e o Futuro*, a fim de ser publicado pela Editora Arcádia, da qual era diretora.

Os exemplos a que me referi anteriormente remetem-nos para uma época anterior à Revolução dos Cravos, pelo que esta atitude combativa pode ser entendida como uma reação natural face a um regime opressivo. Porém, esta postura manter-se-á mesmo após o derrube da ditadura, como podemos verificar, a título exemplificativo, nos célebres discursos no Parlamento, em particular o dirigido a João Morgado, do CDS, por altura do debate sobre a despenalização do aborto².

¹ Ângela Almeida, *Retrato de Natália Correia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, p. 96.

² Filipa Dias Mendes, “Truca-truca volta ao parlamento”, *Público*, 8 de março de 2013 (versão eletrónica consultada a 15 de novembro de 2014) em <http://www.publico.pt/politica/noticia/trucatrucas-volta-ao-parlamento-1587126>.

Portanto, considerar Natália Correia como vetor importante na história dos feminismos em Portugal não me parece desajustado, apesar de a própria não se identificar com o termo “feminista”, criticar abertamente os feminismos³ e advogar uma posição “matrista” ou “femininista”⁴.

Para melhor entendermos esta posição é necessário fazer uma breve referência ao conceito de “feminismo” e estabelecer um paralelo com a realidade portuguesa e a de outros países. Este termo surgiu, como nos diz Anne Cova⁵, associado ao socialista utópico Charles Fourier, por volta de 1830, devido ao seu apoio à causa feminista. Porém, a sua utilização é anterior pois podemos encontrar o termo na obra *L’Homme-femme* (1872), de Alexandre Dumas-filho. Enquanto, inicialmente, se utilizava como adjetivo, no singular, para designar uma característica do sexo feminino, a forma plural do substantivo é, nos finais do século XX e início do século XXI, utilizada para incluir as várias correntes feministas, ou seja, visa refletir uma dimensão plural, geograficamente diversificada, da problemática das mulheres. Rosi Braidotti⁶ define “feminismo” como “uma forma de teoria crítica” e Conceição Nogueira⁷ como um movimento social.

Contrapondo este enquadramento teórico à realidade portuguesa, gostaria de salientar os seguintes aspetos: em Portugal, durante os primeiros vinte anos do século XX, as mulheres portuguesas, como Carolina Beatriz Ângelo, a primeira mulher a votar, em 1911, reivindicaram o direito ao voto e exercício dos direitos das mulheres a todos os níveis, realizando-se, por essa altura, dois congressos feministas.

³ Natália Correia, *Breve história da mulher e outros escritos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2003, p.119.

⁴ Fernando Dacosta, “A natalidade de Natália”, *Natália Correia, 10 anos depois...*, Porto, FLUP, 2004, p. 14 (versão eletrónica consultada a 28 de abril de 2015) em <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7039/3/nobracompletanatalia000119637.pdf>.

⁵ Anne Cova, “Feminismo o que é? – Uma abordagem histórica”, comunicação apresentada no seminário organizado pela UMAR, Lisboa, Auditório do Montepio Geral, dezembro de 1998.

⁶ Rosi Braidotti, “Teorias dos estudos feministas: algumas experiências contemporâneas na Europa”, in Ana Crespo et al. (org.), *Varições sobre Sexo e Género*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

⁷ Conceição Nogueira, *Um novo olhar sobre as relações sociais de género. Feminismo e perspetivas críticas na psicologia social*. Braga, FCG/FCT, 2001.

Após a instituição de um novo regime político, que veio a ser liderado por António de Oliveira Salazar, dá-se uma nova organização de espaços de mulheres, o que condicionou o desenvolvimento dos feminismos em Portugal e se traduziu na perda da memória histórica feminista portuguesa. Como agravante, e devido à política isolacionista imposta a todo o país, durante o Estado Novo, os movimentos internacionais feministas tiveram reduzido eco.

Em Portugal, as opiniões sobre a existência de movimentos feministas dividem-se. A meu ver, toda e qualquer coletividade de mulheres, de pequena ou grande dimensão, é politizada, mesmo que instrumentalizada, como foi o caso de algumas organizações afetas ao Estado Novo como a Mocidade Portuguesa ou a OMEN. Portanto, a sua existência implica a manutenção de uma dinâmica feminista, com impacto social e com consciência crítica face ao papel das mulheres numa determinada realidade.

É neste contexto que me parece importante a ação de Natália Correia. Embora não tenha sido, obviamente, um caso isolado, é, para este efeito específico, o meu objeto de estudo. Dada a sua situação central, não periférica, na vida cultural e política portuguesa, tinha acesso privilegiado a obras estrangeiras como, por exemplo, a peça *Huis-Clos*, de Jean-Paul Sartre, peça proibida pela censura que foi, segundo Cristina Marinho⁸, traduzida e encenada em casa de Natália Correia, à porta fechada. Esta condição permitia-lhe ter acesso a informação pouco divulgada sobre os avanços, por exemplo, dos feminismos em França, em particular da *écriture féminine*, ou seja, das possibilidades de uma mulher se escrever no feminino, ensaiando abolir o falocentrismo.

Consequentemente, a informação de que dispunha teve eco nas suas próprias ações, influenciando, direta ou indiretamente, as ações de outras mulheres. Tal pode ser verificado na entrevista que Maria Teresa Horta deu à revista *Ler*, em 2013. Referindo-se à publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, afirma:

A Natália Correia estava há pouco tempo na Estúdios Cor, onde substituiu o Saramago. Ela tinha perdido um processo e a pena

⁸ Cristina Marinho, "Jean-Paul Sartre à porta fechada: uma tradução e representação de *Huis-Clos*, em Portugal", *Natália Correia, 10 anos depois...*, Porto, FLUP, 2004, p. 69 (versão eletrónica consultada a 28 de abril de 2015) em <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/7039/3/nobracompletanatalia000119637.pdf>.

tinha ficado suspensa, por causa da *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* [1966]. A Natália teve uma grande importância na minha vida pelo que me ensinou de coragem, determinação e coerência. Não é o medo que pode interferir na coerência das pessoas e naquilo que se deve fazer. [...] Se não fosse a Natália não tínhamos publicado.⁹

Para além do mais, Natália Correia tentou revitalizar essa memória respeitante à história das mulheres, como podemos verificar pela produção da série *Mátria*, exibida em 1986, ou ao ler os artigos coligidos em *Breve história da mulher e outros escritos*.

A própria autora, como já referi anteriormente, não se definia como “feminista”, isto porque considerava que as mulheres deveriam retomar a tradição da Grande Mãe restabelecendo, como consequência, a ligação com as forças da natureza. Ao regressar à matéria, à mãe, à natureza, Natália Correia propunha a afirmação do “matrismo” e não do feminismo.¹⁰

Este conceito de “matrismo” encerra ainda em si uma outra dimensão, o estrato gineocrático da história portuguesa que Natália sempre defendeu e que, mais tarde, foi corroborado por Moisés do Espírito Santo. No posfácio da obra *Origens orientais da religião popular portuguesa*, Natália expõe o seguinte:

A primacialidade do princípio feminino, que se manifesta na dispensabilidade da participação do homem no acto criador, é aliás penetrantemente observada por Moisés Espírito Santo na supressão do princípio masculino que se manifesta no deus morto nos joelhos da Senhora do Pranto ou da Piedade. Este culto perpetua a dramaturgia da morte de Tamuze, o filho/amante de Ishtar pranteado pela deusa. Tal como os antigos mistérios chamados prantos sírios (o ritual pratica-se em Portugal sob a forma de “círios”) que eram realizados junto dos rios personificados no deus sacrificado ciclicamente por altura das ceifas, os santuários da Senhora do Pranto ou da Piedade erguem-se cá também à beira dos rios.¹¹

⁹ Maria Teresa Horta, “Eu sou a minha poesia”, *LER*, n.º 129, novembro 2013, p.38.

¹⁰ Fernando Correia, *Natália Correia, de Alma Aberta*, Lisboa, Sete Caminhos, 2006.

¹¹ Moisés Espírito Santo, *Origens orientais da religião popular portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 394.

Os cultos a Ishtar assírio-babilónica¹² ou a Isis egípcia remetem-nos para a supressão do masculino e para a partenogénese, ato criador feminino que não necessita do princípio masculino e que se impõe como a ordem de todas as coisas. Apesar de parecer que este princípio feminino subalterniza, de certa forma, o princípio masculino, não considero ser esta a ideia terminal da obra de Natália Correia.

Ao longo do percurso ideológico da autora julgo ter havido uma rutura e uma evolução em termos de conceção do princípio feminino, nem sempre clara. Se, em 1983, numa entrevista ao DN, Natália Correia defendia a “mátria”, por altura da publicação de *As Núpcias* defendia a “frátria”, como poderemos constatar ao examinar, parcialmente, a obra.

O romance *As Núpcias*, publicado em 1992, tem, como epígrafe, a seguinte inscrição: “Consumada que é a Pátria, falta dizer Mátria para que na pele do Tempo os amantes escrevam o nome da Realidade Unificada: FRÁTRIA”¹³. Como podemos verificar, a última destas três idades implica a união dos dois princípios, o masculino e o feminino, apesar de ser pela mátria que se pode atingir a frátria. Subjacente a esta teoria não é alheio o ideário de Joaquim de Flora relativo à trindade.

No âmbito académico é cada vez mais recorrente a identificação entre Natália Correia e o Espírito Santo feminino, pois a dramaturga advogava que o Culto do Espírito Santo, particularmente no arquipélago dos Açores, tinha sido influenciado não só pela teoria de Joaquim de Flora, mas também por um substrato hebraico, cuja influência da Ruah, o sopro divino feminino, era notória. Para a poeta, D. Isabel não teria sido a fundadora do culto mas teria, isso sim, procedido à cristianização do mesmo¹⁴.

Continuando a leitura do romance, verificamos que este se divide em XVI livros cujos títulos nos remetem para uma tradição “mística”. Consequentemente, o processo de interpretação só pode ser feito por iniciados. É ainda notória uma influência hermético-alquímica na obra da autora e este romance, pelo facto de ter sido publicado em 1992, um ano antes da sua morte, revela, de forma evidente, este fio condutor que percorre toda a sua obra. Se analisarmos o capítulo inicial, que precede os livros,

¹² Maria Lamas, *Mitologia Geral*, vol. I, Lisboa, Estampa, 1991, p. 258.

¹³ Natália Correia, *As núpcias*, 2ª ed., Lisboa, Casa das Letras, 2006, p. 116.

¹⁴ Gravação de conferência proferida por Natália Correia nos Açores, em 1991.

deparamo-nos com um extrato de *Ennoea – Ou Aplicação do Entendimento sobre a Pedra Filosofal* de Anselmo Castello Branco, obra considerada o primeiro tratado de alquimia português, publicado em duas partes, em 1732 e 1733, respetivamente. Para além disso, temos ainda a referência à *rebis*, o andrógino dos alquimistas.

O enredo de *As núpcias* desenrola-se à volta do relacionamento incestuoso dos irmãos Catarina e André, que termina com a morte de ambos. O incesto, particularmente entre irmãos, é um *topos* recorrente na obra de Natália Correia, isto porque a mesma matéria concentra em si o masculino e o feminino, permitindo a ascense a um plano superior. De forma a corroborar esta afirmação, podemos extrair do Livro II das Ensinanças, o seguinte:

A divindade bissexuada de que emana a conjunção do homem e mulher em que, à sua imagem e semelhança, o feminino está no masculino e o masculino no feminino. Tal é a criatura originária que mais vivamente remanescendo na consanguinidade do Irmão e da Irmã, neles se faz carne e sangue. Louvado seja o Amor que tecendo o laço que os reúne põe na sua união a força divina que refaz o ente total!

Glória a Ísis e a Osíris que em suas santas núpcias restauram essa alvorada do ser. ¹⁵

O mito de Ísis e Osíris é uma constante na produção artística de Natália Correia. Segundo Plutarco¹⁶, Tífon, após várias emboscadas, conseguiu matar o irmão Osíris, convencendo-o a entrar numa arca que foi imediatamente atirada ao rio. Ísis, desolada, parte em busca do marido/irmão, o que a leva até Byblos. Aí torna-se ama do filho da rainha e, ao tentar torná-lo imortal, é descoberta e acaba por revelar a sua identidade. Posteriormente pede aos reis a coluna, suporte do teto do palácio, que ocultava o féretro de Osíris e regressa a casa. Na viagem de regresso, Ísis abre a arca e une-se a Osíris. Mais tarde, Tífon descobre o caixão e decide cortar o corpo em catorze pedaços. Depois de longa procura, Ísis encontra treze pedaços, com exceção do membro viril.

¹⁵ Natália Correia, *As núpcias*, 2ª ed., Lisboa, Casa das Letras, 2006, pp. 19-20.

¹⁶ Plutarco, *Ísis e Osíris*, Lisboa, Fim de Século, 2001, p. 21.

Este mito egípcio é reiteradamente utilizado na obra da escritora, pois consubstancia o seu pensamento: a partenogénese no feminino, não sendo, para isso, necessário o elemento masculino, o que modifica, substancialmente, a concepção do feminino.

De forma conclusiva, parece-me plausível afirmar que Natália Correia é herdeira de uma tradição esotérica, tal como é entendida por António de Macedo em *O Cristianismo Iniciático*¹⁷, pois alguns dos seus escritos são reservados a iniciados e a influência de correntes marginais, fortemente influenciadas pelo platonismo, marca a sua obra.

Antes de continuar a análise do livro de poemas anteriormente referido, gostaria de destacar uma outra alusão que a autora faz à natureza feminina, pois considera que esta tem a “chave do segredo do universo”, através da sabedoria. A sabedoria, ou a Sophia, para os gnósticos, coincide com a Shekinah, o aspeto feminino de Deus, ou com o Espírito Santo da Trindade que, segundo Natália, seria, por conseguinte, feminino.

No livro de poemas *O dilúvio e a pomba*, também nos deparamos com a referência velada ao amor incestuoso, sobretudo no poema *O beijo de Antikonie*, ou seja *O beijo de Antígona*, dedicado por Natália Correia a Dórdio Guimarães, um seu irmão, como nos diz a escritora, mas que posteriormente será seu marido. Ainda neste poema destaco a referência ao templo, espaço de grande importância, onde os amantes se reencontrarão e que já tinha sido utilizado em *As Núpcias*.

Desta obra só referirei mais dois poemas: *Romance da Senhora de Dornes* e *Romance Português meditado em Patmos*. O primeiro alude à lenda de Nossa Senhora do Pranto, em Dornes, Ferreira do Zêzere¹⁸, lenda esta que é descrita no poema. Após a breve referência à lenda, Natália escreve: “Bem melhor se chamaria/ Ísis Bela quem no Templo/ realeza tem de rosa”. Para além das semelhanças evidentes entre os nomes Ísis e Isabel, também podemos estar perante uma alusão ao sincretismo patente nas tradições populares portuguesas, que agregam formas cristianizadas de cultos pagãos. Uma outra imagem recorrente, no poema, é a da rosa e a da cruz, que nos remete para a simbologia rosacruz.

¹⁷ António de Macedo, *Cristianismo Iniciático*, 1ª ed., Lisboa, Ésquilo, 2011, p. 52.

¹⁸ Centro de Estudo Ataíde Oliveira, “Nossa Senhora do Pranto, Dornes”, <http://www.lendarium.org/narrative/nossa-senhora-do-pranto-dornes/?tag=38> (consultado a 15 de novembro de 2014).

Em *Romance Português meditado em Patmos*, Natália Correia faz referência ao nascimento imaculado de Jesus e remete-nos para o nascimento de outra criança, do sexo feminino, em que subjaz, indubitavelmente, a influência das três idades de Joaquim de Flora:

Não vedes que a Procedência
Procede em nova prenhez?
Por amor dos confirmados
Já vai no sétimo mês
A gema da Parúsia.
Para a parir faltam três
Que é a numerologia da Trindade do Sagez.

E não erra a profecia
Se for filha desta vez.
Vai portanto em redondilha
Já que o assunto é português.

O facto de Natália fazer referência e utilizar a redondilha maior, tradicionalmente portuguesa, permite inferir que a idade que se aproxima, no feminino, se relaciona, de alguma forma, com Portugal.

Não me vou alongar mais no que concerne à análise das obras, pois julgo já ter demonstrado que o feminino, para Natália Correia, se reveste de novas formas e concepções teóricas, pouco recorrentes a nível nacional. O que destaco é a androginia enquanto estado que pressupõe a abolição de essencialismos e a criação de uma sociedade superior, talvez utópica. Porém, é incontestável o seu interesse para o estudo da história dos feminismos em Portugal, história que necessita de ser perpetuamente escrita e reescrita.

Parte III

ITÁLIA

ITINERARI DI INIZIAZIONE AL GENERE NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA PER L'INFANZIA: BIANCA PIZZORNO

ANGELA ARTICONI

Università di Foggia

Come scrive Silvia Blezza Picherle “L’insegnare a diventare una “donna perfetta? rimane per molto tempo l’obiettivo della narrativa infantile “al femminile?, per cui le bambine e le giovani devono trovare nei loro libri, pur gradevoli e divertenti, tutti i suggerimenti educativi necessari per una crescita equilibrata”¹. Le scrittrici che hanno scelto come protagoniste eroine trasgressive e fuori dagli schemi, con una precisa specificità femminile, sono rare, sia a livello internazionale che italiano.

Negli Stati Uniti Louisa May Alcott² produce un intero ciclo di romanzi femminili [...] in cui la donna non solo sta prendendo coscienza, ma anche entrando a pieno titolo nel mondo del lavoro, della cultura, della politica. [...] tuttavia, nei suoi primi testi, l’immagine che dà della donna, è quella di una persona che emana forza morale

¹ Silvia Blezza Picherle, *Libri, bambini, ragazzi: incontri tra educazione e letteratura*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 86.

² Louisa May Alcott, scrittrice statunitense (1832–1888). Nel 1868 pubblicò il romanzo *Little Women* (*Piccole donne*) ispirato a ricordi autobiografici. Il libro ebbe grande successo (in Italia sarà pubblicato 40 anni più tardi) e fu seguito da un secondo volume, nel 1869. Nel 1871 fu pubblicato *Little Men* (*Piccoli uomini*) e nel 1886 seguì *Jo's Boys* (*I ragazzi di Jo*).

e protezione, con naturali capacità educative, ma ancora sottomessa all'uomo. Più avanti la Alcott "modernizza? la sua posizione"³.

Il cambiamento più radicale avviene, però, grazie a due grandi scrittrici del Nord Europa: Karin Michaëlis⁴ (1872–1950), con i suoi racconti di viaggio di *Bibi*⁵, "sconvolgente scoperta di messaggi d'avventura e di libertà per le ragazze del primo dopoguerra"⁶, un'adolescente con un mondo interiore sfaccettato, ricco di sogni e di progetti, di pensieri e idee ma anche di dubbi, ansie, dolori⁷, e Astrid Lindgren⁸, i cui i libri hanno segnato una vera e propria rivoluzione nella lettura rivolta alle bambine, soprat-

³ Susanna Barsotti, *Le storie usate. Calvino, Rodari, Pitzorno: riflessioni pedagogiche e letterarie tra mitologia e fiaba*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 146-147.

⁴ La scrittrice danese Karin Michaëlis, autrice di molti romanzi di successo che ruotano attorno a figure femminili, divenne famosa in Italia soprattutto per *Bibi*, la fortunatissima serie di libri per ragazze tradotta in 23 lingue, che Vallardi pubblicò fra il 1940 e il '41. Mentre nella Germania nazista le sue opere venivano bruciate e i libri per bambini giudicati ancor più "degenerati" dei suoi romanzi per adulti, alla censura dell'Italia fascista sfuggirono lo spirito anticonformista e la carica eversiva della piccola Bibi. In <http://narrativa.giunti.it/autori/karin-michaelis/> (consultato il 29 aprile 2016).

⁵ La serie comprende sei libri in cui viene narrata la crescita di una ragazzina danese, orfana di madre, che vive in parte col padre e in parte coi nonni materni, fondamentalmente viaggiando per l'Europa dell'epoca. Queste opere verranno tradotte in Germania, Austria, Italia, Stati Uniti e consacreranno la fama di Karin anche se, dopo il suo rifiuto a collaborare con il Reich, verranno messe nell'indice dei libri da bruciare sulla Bebelplatz di Berlino. Elena Massi, *Ecologia e Letteratura per l'infanzia: il modello di Karin Michaëlis*, in Griseldaonline, Portale di letteratura, www.griseldaonline.it (consultato il 26 aprile 2016).

⁶ Emy Beseghi, "Polissena nel Labirinto di Bianca?", in Emy Beseghi, (a cura di), *Nel giardino di Gaia*, Milano, Mondadori, 1994, p. 71.

⁷ Silvia Blezza Picherle, *Libri, bambini, ragazzi...*, op. cit., p. 107.

⁸ Astrid Lindgren, scrittrice svedese (1907–2002). La storia di *Pippi Calzelunghe* (1945) nacque per la figlia della scrittrice nel 1945. Al momento della sua pubblicazione ebbe pessima accoglienza. Pippi non somigliava affatto alle protagoniste dei libri per l'infanzia di quell'epoca. Astrid Lindgren, che aveva trasfuso nella sua protagonista tutta la ribellione contro l'aspetto retrivo della piccola borghesia svedese dichiarò: "Le mie bambine non fanno mai pena, se la cavano sempre, sono forti e agili, si arrampicano sugli alberi, saltano da grandi altezze proprio come i ragazzi. [...] Molte bambine degli anni '40 mi scrissero, poi, da adulte, per raccontarmi quale senso di liberazione avevano provato nel leggere di Pippi, e quant'era bello che fosse una bambina e non un maschio". In Francesca Lazzarato e Donatella Ziliotto, (a cura di), *Bimbe, donne, bambole*, Roma, Edizioni Artemide, 1987, p. 37.

tutto con *Pippi Calzelunghe* del 1945⁹: una bambina che vive sola, libera, spontanea, autonoma e antiborghese, una sorta di “figlia dei fiori” *ante litteram*.

⁹ Silvia Blezza Picherle, *Rileggendo Astrid Lindgren*, Pisa, Edizioni del Cerro, 2008.

In Italia i protagonisti della letteratura per l'infanzia sono maschi, pur se con i primi accenni di ribellione e trasgressione: pensiamo a Giannino Stoppiani, soprannominato dai genitori "Gian Burrasca", di Vamba, nel 1907¹⁰ e, prima ancora, Pinocchio di Collodi¹¹ (1883), burattino disobbediente e indisciplinato, che vivrà le vicende più assurde e avventurose, a tratti grottesche e, con l'occhio pedagogico attuale, fortemente opprimenti e soffocanti della sua personalità, basti pensare al messaggio generale del testo: "Solo se ti comporterai bene, nessuno soffrirà e diventerai un bambino in carne ed ossa" o, come scrive Christine Nöstlinger, "Qualsiasi rivolta contro il codice morale dominante porta disgrazia! Solo adeguandosi totalmente si trova la felicità!"¹².

A sorpresa, con l'ironia e la classe che lo contraddistinguono, nel 1919, Antonio Rubino scrive e illustra *Viperetta*¹³, bambina impertinente e trasgressiva che tiranneggia tutti, a partire dai suoi genitori. Sincera

¹⁰ *Il giornalino di Gian Burrasca* è un romanzo scritto da Vamba (pseudonimo di Luigi Bertelli) nel 1907 e pubblicato prima a puntate sul "Giornalino della Domenica" tra il 1907 e il 1908, e poi in volume nel 1912.

¹¹ *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* è il romanzo scritto da Carlo Collodi (pseudonimo dello scrittore Carlo Lorenzini, Firenze, 24 novembre 1826–26 ottobre 1890). All'inizio, Collodi pubblicò il suo capolavoro a puntate, quasi per caso e senza troppa voglia, sulla prima annata del 1881 del "Giornale per i bambini" diretto da Ferdinando Martini, un periodico settimanale pubblicato come supplemento del quotidiano "Il Fanfulla", nella quale vennero pubblicati i primi otto episodi di Pinocchio. La prima edizione in volume venne pubblicata, con alcune modifiche, nel 1883 dalla Libreria Editrice Felice Paggi con le illustrazioni di Enrico Mazzanti.

¹² "Pinocchio mi disgustava dal più profondo dell'anima, di tutto cuore e ancor di più alla luce della ragione! [...] Infatti, cosa avevo davanti a me? Un minestrone di elementi fiabeschi e favolistici, romanzo di formazione, satira sociale, dottrina morale, folklore toscano e prediche moralistiche da professori di scuola. Virtù inesistente, trattata a oltranza in dialoghi che degenerano in insopportabili monologhi, nei quali il piccolo individuo di legno notifica umilmente i suoi rimorsi pieni di pentimento [...]. Pagine intere con [...] mea culpa, perché nessun capitolo termina senza che Pinocchio faccia ammenda e riconosca: un bambino non è nulla, gli adulti sono tutto!". Christine Nöstlinger, "Pinocchio oder die Leiden des Übersetzers?", "Die Zeit", 25.3.1988, p. 28, in Dieter Richter, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 79.

¹³ Antonio Rubino e Martino Negri, (a cura di), *Viperetta*, Milano, Scalpendi Editore, 2010. Scalpendi ha compiuto un'opera meritoria con la ristampa anastatica di *Viperetta*, accompagnato da un'originale formula di "libro a fronte" che dà nome alla collana diretta da Martino Negri, autore di un approfondito saggio critico sull'opera e sull'artista (aspetti testuali, letterari, iconografici, editoriali).

in maniera esagerata, come tutti i bambini, smaschera falsità ed ipocrisie del mondo adulto. Dopo un viaggio sulla luna, però, si “disinvisperisce”, divenendo una fanciulla “riflessiva e quieta che parlava con tanta grazia e con tanta gentilezza”¹⁴, tristemente ridotta, come Pinocchio, ad una bambina perbene: anche lei alla fine del racconto paga il consueto tributo alla morale dell’epoca¹⁵.

In Pinocchio, però, una sottile vena moralistica pervade tutta l’opera, in Viperetta, invece, sopraggiunge alla fine quando, dopo avere imparato “parole dolci” addirittura conversando con i fiori, rinnega il suo essere “vipera” e si reca all’anagrafe per cambiare il suo nome in Violetta¹⁶.

Degno di nota lo sforzo del “Corriere dei Piccoli” alla fine degli anni Sessanta, di “mitigare l’iniqua e perdurante esclusione della bambina dal mondo dei fumetti”.¹⁷ Da menzionare *Valentina Mela Verde*, di Grazia Nidasio, nata su quelle pagine nel 1969¹⁸, nel

ghetto femminile che si chiama *Ragazzina tu* (inserto allegato al *Corriere dei Piccoli*) e circonda con grafica inequivocabilità le pagine del Corrierino in cui si “tollerano” le bambine, a malapena sopportate e rinchiusi in un giornale sempre prevalentemente “dalla parte dei maschietti”¹⁹.

Nonostante l’apparente innocenza i temi trattati sono molti: ci sono post-hippy che introducono Valentina all’ambientalismo, amicizie influenzate dalla classe sociale dei genitori, discussioni e invidie tra fratelli, preoccupanti sogni di ragazzine della media borghesia, insomma, tanti elementi emblematici della capacità dell’autrice di interpretare la vita

¹⁴ Ivi, p. 157.

¹⁵ Per saperne di più: Antonio Faeti, *Guardare le figure*, Einaudi, 1972 (I ed.), Donzelli, 2012 (ultima ed. riveduta); Paola Pallottino, (a cura di), *La matita di zucchero: Antonio Rubino*, Bologna, Cappelli, 1978.

¹⁶ Silvia Blezza Picherle, *Libri, bambini, ragazzi...*, op. cit., pp. 111–114.

¹⁷ Adriana Di Stefano e Carmen Migani, “Anna Livingstone, I suppose. Le bambine e i fumetti?”, in Emy Beseghi, (a cura di), *Ombre rosa. Le bambine tra libri, fumetti e altri media*, Teramo, Giunti e Lisciani, 1987, p. 29.

¹⁸ Grazia Nidasio, *Valentina Mela Verde*, Milano, Corriere dei Piccoli, anno LXI n. 41, 12 ottobre 1969, pp. 35 ss.

¹⁹ Antonio Faeti, *Letteratura per l’infanzia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 25.

quotidiana, i problemi, i turbamenti, le passioni del suo pubblico adolescente. Il testimone di Valentina verrà impugnato negli anni Ottanta dalla sorella minore *Stefi*, una sorta di vera e propria calamità naturale²⁰.

Dobbiamo attendere gli anni Settanta e il saggio *Dalla parte delle bambine* di Elena Gianini Belotti²¹ per principiare a scardinare i tanti stereotipi legati alla figura femminile, dentro e fuori la letteratura italiana per l'infanzia e che, per sua stessa ammissione, avrà notevole importanza nella creazione futura dei personaggi di Bianca Pitzorno²².

Nel 1975 Adela Turin e Nella Bosnia inaugurano le pubblicazioni della casa editrice "Dalla parte delle bambine", fortunata serie (fino al 1980 ha pubblicato oltre venti titoli), oggi riproposta da Motta junior, che espone in maniera brillante, con ironia e arguzia, il problema del sessismo, fornendo a genitori e insegnanti la levità di strumenti per dialogare con i bambini su temi cruciali. È la stessa Gianini Belotti a presentare il catalogo d'esordio: la nuova casa editrice è proposta come

"primo tentativo di letteratura infantile alternativa", ideata con l'intenzione di proporre "modelli di situazioni, rapporti, figure, diversi dagli abituali e mortificanti stereotipi illustrati dalla maggior parte dei libri per l'infanzia", a sostegno dell'"ansia di liberazione dalla eterna condizione d'inferiorità sociale che è presente nella maggior parte delle bambine"²³.

Bianca Pitzorno, ispirata dalla lettura del saggio di Belotti, e riflettendo sul peso dei condizionamenti dell'educazione, su ciò che viene considerato "istintivo" nei maschi e nelle femmine della specie umana, aveva intanto intrapreso la scrittura di un romanzo che si proponeva di intitolare *Mo di Marte*²⁴, e che poi sarebbe divenuto *Extraterrestre alla*

²⁰ Sara Zanatta et alii, *Le donne del fumetto. L'altra metà dei comics italiani. Temi, autrici, eroine al femminile*, Latina, Tunué, 2009, pp. 192-194.

²¹ Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, 1973.

²² Il decennio 1970-1979, Sito ufficiale di Bianca Pitzorno, <http://www.biancapitzorno.it/index.php/decennio-1970-1979> (consultato il 29 aprile 2016).

²³ Carla ida Salviati, *Raccontare destini. La fiaba come materia prima dell'immaginario di ieri e di oggi*, Torino, Einaudi Ragazzi, 2002, pp. 38-47.

²⁴ Bianca predilige nomi particolari e ricercati, e *Mo* è un omaggio al libro *Piovuta dal cielo*, di Henry Wintersfeld; tuttavia, a parte il riferimento al nome del protagonista, non vi sono punti in comune con il libro di Pitzorno.

*pari*²⁵. Afferma l'autrice:

Mi interrogavo sulle responsabilità dei genitori e degli adulti in genere. Mi rendevo conto che certi pregiudizi sono radicati così profondamente che anche per le persone meglio intenzionate è quasi impossibile dare ai figli e alle figlie una educazione proprio uguale. Per fare questo bisognerebbe che non conoscessero il sesso del bambino, bisognerebbe che proprio non sapessero se è un maschio o una femmina²⁶.

Affinché l'idea di una creatura dal sesso sconosciuto fosse plausibile, Bianca fa giungere Mo da un altro pianeta, dove gli attributi sessuali esterni si svelano solo da adulti, quando l'educazione è completata, e le persone sono in grado di procreare. Questo costringe gli individui-adulti a impartire alle persone-bambini una formazione adeguata alla loro individualità, al loro carattere, alle loro ispirazioni, alle loro ambizioni, non al loro genere.

La stesura del testo, scritto senza un previo accordo con una casa editrice, finì già nel 1975, ma per gli editori classici si trattava di un libro "scandaloso", mentre per quelli "progressisti" risultava "femminismo di piccolo cabotaggio".

Marcello Argilli, grande letterato, giornalista e scrittore, impostosi sul piano culturale italiano come uno dei massimi curatori dell'opera di Gianni Rodari, inizialmente pensava di pubblicarlo per Editori Riuniti, dove dirigeva una collana ma, dopo averlo letto, lo smontò pezzo a pezzo, sostenendo che tutti i problemi che incontrava Mo sulla terra in realtà erano già stati superati, e che alle donne dell'epoca si ponevano "grandi interrogativi filosofici" che la scrittrice non aveva affrontato.

Lo ha respinto dicendo che non affrontava "grandi temi e problemi?", ma solo "piccoli problemi della piccola età?". Disse anche che non gli sembrava plausibile il rifiuto finale di Cecilia, troppo piccola a suo dire per avere una consapevolezza della sua condizione. A lui interessavano solo gli/le adolescenti²⁷.

²⁵ Bianca Pitzorno, *Extraterrestre alla pari*, Milano, La Sorgente, 1979.

²⁶ *Come e perché l'ho scritto*, Sito ufficiale di Bianca Pitzorno, <http://www.biancapitzorno.it/index.php/extra-come-e-perche> (consultato il 26 aprile 2016).

²⁷ Testo di un'intervista fatta personalmente in data 11 gennaio 2015.

In una lettera datata Roma, 4 dicembre 1978, Argilli, infatti, scrive a Pitzorno:

Tutto il romanzo mi pare costruito su un filo vetero femminista ormai sorpassato. Dà l'impressione di un romanzo scritto diversi anni fa. C'è troppa (ripetuta) polemica sulle faccende domestiche, pulire, vestirsi, fare la maglia, ecc. sembra che il problema principale sia questo. Oggi suona come un femminismo di piccolo cabottaggio. I problemi maschili sono ben maggiori: il mondo maschile, la cultura al maschile, le concezioni maschiliste nei rapporti tra gli adolescenti, i modelli culturali maschilisti che oggi vengono offerti... Insomma si ha l'impressione che sia un femminismo delle piccole cose e della piccola età, quasi l'esemplificazione voluta dal libro della Belotti...²⁸.

Roberto Denti, fondatore con Gianna Viali della prima Libreria per Ragazzi a Milano, dopo aver letto ed apprezzato il libro lo ha, di sua iniziativa, proposto ad una conoscente che, per un breve periodo, aveva ricoperto il ruolo di direttrice editoriale a La Sorgente.

Costei, di cui non ricordo il nome, lo accettò e mise in lavorazione senza farlo leggere al suo principale, proprietario della casa editrice, tale Vignati, che se ne sarebbe spaventato più di Argilli, ma per opposti motivi. Vignati aveva stima della sua collaboratrice e di Denti, sulla cui parola accettò che il libro andasse avanti, sempre senza leggerlo. Appena uscito il libro partecipò – sempre per iniziativa di Denti – al Premio Monza, bandito dalla Biblioteca dei Ciechi di quella città, e risultò tra i cinque finalisti. E solo durante il dibattito tra i ragazzini della giuria Vignati si rese conto dell'argomento che trattava, tanto che quando venne il mio turno di andare a 'difenderlo', mi 'proibì' perentoriamente di pronunciare la parola 'femminismo' (ovviamente non obbedii)²⁹.

Il romanzo racconta la storia di Mo, creatura extraterrestre, che proviene dal pianeta Deneb e decide di trascorre un periodo sulla terra, in una famiglia medio-borghese senza figli. Nel suo mondo, dove la vita media

²⁸ Mirca Casella, *Le voci segrete. Itinerari di iniziazione al femminile nell'opera di Bianca Pitzorno*, Milano, Mondadori, 2006, p. 78.

²⁹ Testo di un'intervista fatta personalmente in data 11 gennaio 2015.

dura il triplo rispetto alla nostra, il sesso si distingue a cinquant'anni, quando possono decidere di formare una famiglia. Sono, perciò, tutti uguali fino a quell'età e ricevono tutti la stessa educazione, senza nessuna differenza di genere. Mo ha circa 29 anni denebiani, quindi 9/10 terrestri e deve restare con la nuova famiglia per circa 10 anni.

Incontrando i genitori di Mo, la famiglia che lo accoglie, pone la faticosa domanda: è maschio o femmina? Lo dovevano assolutamente sapere. La mamma di Mo risponde che non se l'erano mai chiesto e che per loro non era importante, ma per soddisfare la curiosità dei terrestri, e per rassicurarli su un problema che ritengono fondamentale, acconsente ad un complicato esame del sangue.

Intanto, però, Mo viene accolto come un maschio e quando tira fuori la sua bambola di pelliccia dal bagaglio, e non capisce perché sia un gioco da femmine, la signora Olivieri gli risponde spazientita: "Ma perché le bambine da grandi avranno dei bambini da curare e i maschi no. Giocando con le bambole le bambine si allenano..."³⁰.

Nel giardino di casa viene alle mani con due ragazzini, un maschietto e una femmina ed è subito redarguito pesantemente perché... "le bambine non si devono picchiare"³¹ e, siccome comincia a piagnucolare, arriva il fatidico "Su, su, non piangere! Non fare la bambina adesso!"³².

Mo, sempre più perplesso, assiste a scene che sul suo pianeta non ha mai visto: mentre le donne fanno i mestieri di casa, i mariti siedono guardando il televisore, o leggendo il giornale, con i piedi poggiati su uno sgabello. Allora domanda il perché:

- Stanno male? [...]
- No, perché?
- Come mai non aiutano anche loro a mettere in ordine?
- Perché quello è un lavoro da donna: E poi loro hanno già lavorato tutto il giorno.
- E le signore non hanno lavorato tutto il giorno?
- No. Loro non lavorano. Sono casalinghe, cioè stanno a casa a far niente [...]

³⁰ Bianca Pitzorno, *Extraterrestre alla pari*, Torino, Einaudi, 2014, p. 23.

³¹ Ivi, p. 29.

³² Ivi, p. 30.

²⁹ Ivi, p. 32.

- E a casa non lavorano? [...]
- Forse...Un po'...Ma perché ci pigliano gusto. Cosa vuoi che ci importi a noi dei pavimenti lucidi e del bucato bianchissimo!³³.

Situazioni sempre più assurde e ipocrisie legate al genere, si presentano agli occhi del nostro protagonista ermafrodita, che è via via più meravigliato dalle risposte e dalle spiegazioni che riceve. A proposito di un travestimento da maschio della cugina Anna, e da femmina del fidanzato della cugina, e del dissenso generale circa quest'ultimo, l'idiozia del commento è eclatante:

Non c'è niente di male che una bambina o una ragazza ogni tanto desideri di travestirsi da uomo. Le sembra di essere più forte, più decisa, e poi è un gioco...Ma un maschio che desidera travestirsi da donna non è normale. È degradante...Ognuno dovrebbe desiderare di sembrare meglio di quello che è, non di peggiorare.

Intanto, impossibilitati ad avere l'esito dall'esame del sangue di Mo per scoprire il suo sesso, per l'assenza dell'unico dottore in grado di farlo, i genitori terrestri non si arrendono e, dopo una esilarante seduta con test psicologici dal dott. Dotto, il risultato sarà questo:

SEBBENE AFFETTO DA PERICOLOSA SENSIBILITÀ, DA ECCESSIVO SPIRITO DI COLLABORAZIONE, DA INCONSUETE DISPONIBILITÀ AFFETTIVE E DA UNA STRANA INTUIZIONE, PER LO SPIRITO DI INIZIATIVA, LA CHIAREZZA LOGICA, LA FORZA MORALE, LA AGGRESSIVITÀ, LA FANTASIA CREATRICE, L'ORIGINALITÀ, L'INDIPENDENZA L'INTOLLERANZA DI SCHEMI PRECOSTITUITI, IL SENSO ESTETICO SVILUPPATO, LA FIEREZZA D'ANIMO, IL PAZIENTE ESAMINATO DEBBESI CONSIDERARE APPARTENENTE AL SESSO MASCHILE³⁴.

Mo diventa, quindi, uomo a tutti gli effetti, la sua bambola viene regalata alla cuginetta, perché non può giocare con le puppe "come una femminuccia?" e tutti pretendono che si comporti solo da maschio, deridendolo quando cercherà di tenere pulita la casa perché la mamma è

³³30 Ivi, p. 74.

³⁴ Ivi, p. 86.

in ospedale, o preoccupandosi seriamente quando, addirittura!, creerà un golfino per il fratellino terrestre in arrivo. Dubbi, ancora, quando, costretto per un incidente nella abitazione al mare, con il papà e gli altri bambini, metterà tutti in riga, con un'organizzazione perfetta della casa. Il dottor Gil, studioso di Deneb, l'unico che lo capisce, cerca di rincuorarlo spiegandogli la reazione dei terrestri, con un ragionamento che non fa una grinza:

Vedi Mo, sulla terra ci sono dei lavori che sono considerati "femminili". Specialmente quelli destinati al benessere fisico della gente: l'alimentazione, la pulizia della casa, la confezione e la conservazione degli abiti... Tutti ne hanno bisogno, ma chi li compie, "serve" chi ne usa. Perciò gli uomini, intendo i maschi terrestri, li considerano troppo umili e non li fanno volentieri, non dico per gli altri, ma neppure per se stessi³⁵.

E subito dopo il lampo di genio di Bianca Pitzorno, quando il dott. Gil realizza una similitudine grottesca e assurda:

Anticamente c'erano anche dei lavori che venivano considerati esclusivamente "maschili". Oggi i maschi terrestri permettono anche alle donne di fare questi lavori, almeno in teoria. [...] Infatti se fare un lavoro "femminile" degrada un uomo, fare un lavoro "maschile" nobilita una donna.

[...] ogni padrone è molto fiero se il suo cane impara a parlare, scrivere e fare calcoli, ma nessun cane e nessun padrone sarebbero contenti se un essere umano se ne andasse in giro abbaiando e camminando a quattro zampe...

Il lavoro a maglia è un lavoro "femminile", [...] ai loro occhi, ti sei degradato: potevi parlare, e ti sei messo ad abbaiare³⁶.

Colpo di scena quando, dopo tre anni, pervengono i risultati delle analisi del sangue ed emerge che Mo è femmina! Con grande sorpresa e molta rabbia, la denebiana vede la sua vita cambiare in maniera radicale: tutto quello che prima era normale perché creduta maschio, fare parte di una banda, entrare ed uscire quando ne aveva voglia, persino le sue

³⁵ Ivi, p. 110.

³⁶ Ivi, p. 111.

letture, cambiano. La nonna terrestre le regala una serie di romanzi rosa, lacrimosi e sdolcinati e deve abbandonare i suoi libri di avventura perché “con quelle letture la bambina si esalta e perde di vista quella che dovrà essere la sua missione nella famiglia. Dico la sua missione normale, quotidiana, quando sarà grande...”³⁷.

Mo è notevolmente stanca e sfiduciata, non si sente se stessa, non si trova a suo agio stretta nelle regole prima maschili e poi femminili. Lei è MO, con i suoi desideri, le sue passioni, le sue curiosità, i suoi sentimenti... è tutto questo per la denebiana non ha sesso, non può essere ingabbiato negli stereotipi terrestri!

Scopre che può tornare indietro, sul suo Pianeta, prima dei dieci anni stabiliti e decide di andar via, di rientrare a Deneb, dove sarà MO e basta. E non parte da sola: porta con sé la cugina Caterina, imprigionata come tutte le bambine dai consigli, dai divieti e dai pregiudizi familiari e la sua amica Maria, che vuole crescere libera da ogni obbligo, a partire dall'imposizione di vestirsi con abiti femminili. La sorella scienziata della madre terrestre di Mo, Anna, che ha rinunciato alla sua carriera di astronoma per le pressioni familiari, le affida la sua bambina, la piccola Stella, affinché possa avere un futuro libero, non rinunci mai ai propri sogni e potenzi le sue qualità nel migliore dei modi.

La vera vincitrice di tutto il libro è però Cecilia, la cuginetta più piccola e la sua battaglia di emancipazione: lei non partirà, lei fa già quello che vuole, lei se ne infischia della gonna quando vuole arrampicarsi sugli alberi. Cecilia rappresenta la speranza che le bambine, ma anche i bambini, possano un giorno vivere senza essere stretti nella morsa delle consuetudini della società.

Illuminante la considerazione di Bianca Pitzorno alle critiche di Marcello Argilli che non era d'accordo sulla pubblicazione del testo:

Mi viene da sorridere pensando che invece ancora oggi, [...] i 'piccoli' problemi sono ancora lì a dannare la vita delle donne e delle ragazzine; che l'educazione diversa è ancora, da certe persone, 'richiesta e pretesa' come l'unica valida [...]. Quando visito un negozio di abbigliamento dove il rosa impera nei vestiti per le bambine; quando i modelli femminili offerti dalla televisione non

³⁷ Ivi, p. 184.

sono più 'vallette', ma 'veline', quando non addirittura 'escort'... Mi viene da sorridere e mi chiedo ancora in che mondo vivesse Marcello Argilli, in che mondo continuiamo a vivere³⁸.

Susanna Barsotti definisce il femminismo di Bianca Pitzorno "individualista ed appartato? profondamente legato alla personale esperienza infantile³⁹ e mai riversato nell'adesione a gruppi e movimenti⁴⁰.

A tal proposito è estremamente interessante la sua riflessione attuale, su un testo, è bene ricordarlo ancora una volta, datato 1979:

Comunque io non avevo scritto il mio libro per suscitare dibattiti, ma per raccontare una storia "esemplare?", suggeritami non tanto dalla situazione sociale generale, quanto dal mio disagio, dolore e rabbia personali di quando ero piccola.⁴¹

Oggi però, dopo tanti e tanti anni, se penso alla figura della zia Anna e la paragono a Samantha Cristoforetti⁴² – che ammiro moltissimo – non posso fare a meno di riflettere che di lei sappiamo che è nubile e senza figli, mentre dei suoi compagni maschi alla base spaziale questo non lo sappiamo. Se Samantha avesse avuto un marito e dei bambini, sarebbe potuto arrivare dove è arrivata?⁴³.

³⁸ *Come e perché l'ho scritto*, Sito ufficiale di Bianca Pitzorno, cit.

³⁹ Cfr. Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie*, Parma, Pratiche, 1995 (I ed.). La scrittrice ripercorre con tono colloquiale e confidenziale la propria infanzia "letteraria?", rimembrando letture personali e itinerari della memoria che l'hanno portata alla creazione dei suoi romanzi.

⁴⁰ Susanna Barsotti, *Le storie usate. Calvino, Rodari, Pitzorno: riflessioni pedagogiche e letterarie tra mitologia e fiaba*, op. cit., p. 153.

⁴¹ "[...] non potevo fare a meno di accorgermi che per il resto della famiglia i maschi erano molto più importanti. [...] i maschietti erano considerati forti, coraggiosi, intelligenti. [...] Ero furiosa d'essere considerata una pappamolla solo perché ero una femmina. E non solo pappamolla. Anche un po' scema". Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 73.

⁴² Samantha Cristoforetti (Milano, 26 aprile 1977) aviatrice, ingegnere e astronauta italiana, prima donna italiana negli equipaggi dell'Agenzia Spaziale Europea e prima donna italiana nello spazio.

⁴³ Testo di un'intervista fatta personalmente in data 11 gennaio 2015.

LER A HISTÓRIA COM A CATEGORIA DO GÊNERO: O DIÁRIO DE GRAZIA MANCINI

ANTONELLA CAGNOLATI

Università di Foggia

Palavras de papel: o relato da própria vida

“O manuscrito da minha vida”: com esta feliz expressão Sibilla Ale-ramo denomina o seu livro *Una Donna* para o qual transferiu toda si mesmo, dores e sofrimentos, quedas e desejo de renascimento. Estas palavras especificam bem a contrastada relação entre as mulheres e a escrita, uma relação muitíssimo heterogénea, na qual parece obrigatório procurar causalidade, percorrer incómodas origens, fazer notar bruscas acelerações.

Sem dúvida que a escrita feminina nos remete para o eco da voz das mulheres: todavia, é imprescindível adquirir a consciência de como não só seja necessário dominar melhor a complexa instrumentação indispensável à produção artística, como também ter a coragem de aventurar-se num universo percebido como uma construção declinada sobre paradigmas masculinos e, portanto, dificilmente acessível às mulheres¹.

Essa convicção alimenta de uma parte, a escolha relativa à tipologia dos géneros literários – mais frequentemente diários, memórias, autobiografias – de outra atesta-nos a relevante presença do *eu*, cujos indícios se

¹ Arslan A., *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana tra '800 e '900*, Guerini, Milano, 1998; Arru A., Chialant M.T., *Il racconto delle donne. Voci autobiografiche figurazioni*, Liguori, Napoli, 1990.

tornam evidentes também na narração de *outro* por si. É este o caso para muitas mulheres que são representadas nos ensaios que se seguem, onde a vontade de narrar-se transpõe o rígido confim da dor e faz com que a palavra se torne remissão, insubordinação, ou então um refúgio acolhedor no qual se esconder².

Nota-se, aliás, uma perspectiva diferente: a palavra transcrita para o papel ergue-se, frequentemente, com a pretensão de mudar o mundo, numa visão de revolta social, ou então, na dimensão mais íntima, sucede paralelamente à vontade de renascer, realizada fechando uma fase da própria existência e projectando uma diferente, antitética, através de uma rebelião aberta.

A complicada relação com a palavra manifesta-se como um acto necessário mas não suficiente: a finalidade a que nos propomos é ir para além das linhas, com o objectivo de analisar o *bíós* de quem narra e compreender o tortuoso *iter* que conduz à reconstrução das etapas basilares na complexa edificação de uma identidade: parece necessário, portanto, enfiar – permitam-me a metáfora – diversos óculos e que estes possam garantir-nos uma visão da biografia e da formação das mulheres como binómio inseparável, inevitável, se desejamos trazer à luz os delicados mecanismos através dos quais dispersos fragmentos – como peças indistintas de um mosaico – chegam a dar-nos contornos precisos e detalhados de um desenho invisível se é investigado sem uma pista de pesquisa científica e fidedigna.

A partir de minuciosas impressões acerca de factos banais a eventos históricos, as mulheres reproduziram fielmente nos seus escritos as ressonâncias psíquicas que esses fenómenos tinham no acervo da própria consciência: cada elemento quer de carácter público, quer de âmbito privado, era interiorizado e amplamente ponderado, tornado objecto de crítica ou de julgamento, no ardente desejo de construir um eu, de instituir modelos de comportamento que pudessem ser homologados relativamente aos códigos hegemónicos na cultura da época, ou, pelo contrário, para destruir certezas ancestrais e projectar-se sobre novos mundos em direcção a novas experiências inusitadas e aventurosas. Estas duas opções divergentes parecem frequentemente bem identificáveis na página: não

² Piccone Stella S., *In prima persona. Scrivere un diario*, il Mulino, Bologna, 2008.

obstante a discrição, a máscara com a qual se cobrem os próprios desejos, a linguagem, a tensão que se institui na narração desvendam-nos projectos identitários, em harmonia com o *Zeitgeist* dominante ou em evidente fractura com o todo o universo, e a escrita torna-se, em tal óptica, um admirável instrumento de emancipação. Parece necessário observar como a escrita chega, frequentemente, somente ao fim de um tortuoso percurso com o intuito de dar-se a conhecer, de comunicar a outras mulheres qual seja o investimento de energias, o sonho, a ideia projectual da qual se partiu. Noutras ocasiões, quando o desejo de *reconhecer-se* fez explodir as categorias ancestrais, a palavra sobre o papel acompanha, simplifica e esclarece a complexidade dos impulsos aos quais a incessante actividade da construção identitária submete o *eu*.

A evidência dos testemunhos conduz-nos a sublinhar enfaticamente o quanto seja cansativa a experiência de superação dos limites. Mas de que limites se trata? Quais barreiras se intrometem ao livre desdobramento do eu? *In primis* devemos pôr em relevo a dificuldade inerente à condição de género: ser mulher entre os finais do século XIX e o início do século XX, significa debater-se entre o apelo às certezas fornecidas por categorias cristalizadas – submissão, humildade, silêncio, abnegação, dedicação total – advertindo todavia, se bem que de uma maneira ainda indistinta, as persuasivas sirenes do sufragismo e do emancipacionismo, e assistir com incredulidade à extraordinária presença das mulheres no mundo do trabalho. Mas há mais: a exclusão, social primeiro e psicológica depois, gera um mal-estar existencial – nem sempre passivamente aceite – ao qual se pode responder de maneira diversa, quer com o silêncio, quer com a fuga³.

Na base da narração do *eu* encontramos a necessidade imperiosa e universal de comunicar a própria memória, de compreender o rumo – ou as contradições – da própria aventura existencial, talvez, de deixar uma perdurante marca de si para além dos constritivos limites do tempo. Bem sabemos que esta necessidade alimenta, desde a noite dos tempos, a psicologia dos sujeitos, manifestando-se no duplo trilho relativo à edificação oral e escrita da cultura (no sentido antropológico), e na meta-histórica

³ Leonelli S., *Molteplicità. L'identità personale tra narrazione e costruzione*, Clueb, Bologna, 2003.

tradição narrativa: portanto, um género-chave que se vai potenciando no século XVIII com a propagação do *eu*, verdadeira matriz da dimensão autobiográfica, que flui sempre mais frequentemente no reconhecimento narcisístico aprovado pela nova visão laica do mundo, um universo aberto à auto-satisfação burguesa que hipostasia um tipo humano, masculino, branco, adulto. Mesmo no século XVIII, terra de uma revolução que assola os paradigmas pelos quais se regia *l'Ancien Regime*, a autobiografia coloca-se no centro da aventura literária e evidencia uma mudança histórica do sujeito com o mundo e com o seu lugar na sociedade. O impulso para a liberdade – seja essa colorida pelo individualismo ou exaltada pela política – muda o foco para uma muito precisa e crucial finalidade: a formação do indivíduo singular que vê abrirem-se diante de si espaços ilimitados para a sua auto-realização.

Sob o perfil narrativo, o sujeito considera-se em construção, enovela os fios da memória para procurar conexões e decodificar complexidade fenomenológica que vão, cada vez mais, sublinhando um percurso tortuoso, articulado e denso de vivências dolorosas, nem sempre suficientemente exorcizadas e removidas. No conduzir essa difícil recomposição, o *eu* parece oscilar de sujeito a personagem, colocando-se numa metamorfose que visa remodelar factos e acontecimentos numa espécie de grade apriorística na qual as categorias psicológicas alimentam a elaboração do novo *eu*.

Superada a fase romântica que vê o sujeito empenhado na luta antagonista contra a sociedade que não o compreende e contra a castradora moral burguesa que não permite o livre desprendimento das suas pulsões, o século XX consolida o vínculo entre o *eu* e a sua expressão autobiográfica até torná-lo um fundamento do imaginário colectivo que transborda na comunicação e na produção editorial. As histórias de vida vão-se requalificando numa dimensão mais íntima e menos estatutária: o herói não é o centro da narração mas figuras menos importantes, mais marginais começam a fazer parte do campo literário, narrando sobre si, sobre factos privados e pormenores da existência, restituindo voz e cor a personagens de quem nunca teríamos ouvido falar.

Esta aproximação à vida conduz-nos a uma extraordinária mudança de paradigma no momento em que vamos investigar as existências narradas pelo universo feminino. Trata-se de atribuir a dignidade da cidadania a

factos e acontecimentos deduzidos de praxes quotidianas que por tradição eram relegadas à esfera privada da domesticidade, aos gestos silenciosos, à intimidade das escolhas e das decisões. Na compreensão plena do valor ético de tal mudança, devemos sublinhar com ênfase a vontade das mulheres de se tornarem sujeitos activos ainda que através do cansativo uso das palavras, com toda a sua força disruptiva. Bem sabemos, de facto, o quão difícil tenha sido, no início do século XX, dar voz àquele silêncio milenário para o qual a sociedade patriarcal tinha relegado os pensamentos, as emoções, os sentimentos das mulheres. Na base de tal dilacerante escolha está a diacrónica dicotomia entre a esfera pública – pensada e construída sobre cânones masculinos, sobre o *logos*, sobre a retórica e sobre a arte oratória – e o mundo privado, construído como um recinto, fechado e impenetrável aos olhares externos e pensado como uma espécie de prisão. Os limites não se podem atravessar se não com grandes sofrimentos e dilacerantes desafios que põem em grave perigo a virtude feminina, a boa fama que deve ser difusa sobre a moralidade de uma mulher. E todavia, no decorrer dos séculos, tais limites tornaram-se imateriais, codificados em normas não escritas que penetraram no profundo da consciência colectiva, criando barreiras invisíveis, extremamente perigosas de superar.

Atravessar os limites: a experiência da escrita

Durante o século XX, as mulheres, de princípio em número exíguo, depois sempre em maior número, fizeram o assalto às muralhas (verdadeiras e/ou virtuais) para sair dos limites e mostrarem-se como cidadãos com plenos direitos: esta batalha é rigorosamente narrada nas autobiografias que neste sentido se tornam uma descida ao inconsciente para motivar, definir as escolhas e compreender as causalidades mais escondidas. O ponto de chegada à forma escrita permite, então, à narração de articular-se sobre trilhos mais complexos, que se valem de variações, referências, desvios dos projectos existenciais, e que se vão remodelando quer seja sobre experiências colectivas quer por acontecimentos pessoais, ligados a espaços e tempos certos nos quais o *eu* encontrou a sua legitimação.

Devemos, todavia, especificar entretanto a perigosa contraditoriedade que põe a autora em equilíbrio entre a esfera privada, tradicionalmente reservada às mulheres enquanto *sexo fraco* submetidas à tutela do homem, pai ou marido que seja, e a esfera pública na qual entra o novo e inusitado papel de “escritora”. O compromisso entre estes dois âmbitos distintos é na realidade alcançado, não sem fortes inquietações e ansiosas pesquisas de instâncias justificadoras, através da aquisição de uma nova consciência do papel que foram gradualmente assumindo.

À esfera “pública”, como sabemos, pertence, por antigo costume, a actividade literária: embora mulheres muito cultas tenham escrito no passado as suas devoções, os diários ou os livros de memórias, a fruição desses textos foi intencionalmente revolta ao privado, no restrito círculo da própria família, sem que nunca fosse pressuposto um acesso mais vasto para um potencial auditório externo. A autobiografia, com aquele seu dedicar-se ao interior da consciência e tender para o esforço de recuperar os “vazios de memória”, qualifica-se como um instrumento de autoconhecimento e de abertura da esfera privada para o exterior: nesta escolha conseguimos encontrar o desafio, a coragem, por vezes o descaramento de se pôr em jogo, de narrar-se – embora com evidentes operações censórias – para construir uma imagem, um retrato que desafie o tempo e estale a máscara que frequentemente esconde o verdadeiro *eu*.

A subjectividade feminina tem maneira de se exprimir quando se rasga o véu do silêncio e da cumplicidade tácita que circunda a própria vivência, recompondo-a através de um horizonte de sentido: a construção do *eu* impõe, então, um olhar diferente que ilumina, inicialmente com luz desfocada, depois com nitidez sempre mais clara, *outras histórias* circunscritas num universo simbólico divergente em relação à tradicional rejeição no anulamento da esfera privada. Para se reconhecerem como sujeitos capazes de trazer para o espaço literário os factos biográficos, as mulheres tiveram de apoderar-se de um léxico, conquistá-lo plenamente e recompô-lo sob um horizonte de género que desse legitimação à narração das suas experiências, atribuisse sentido à sua vivência, interiorizando e relendo com uma óptica divergente os acontecimentos históricos para narrá-los e

compreendê-los de novo através de categorias não meramente construídas partir do masculino⁴.

A vida das mulheres move-se neste espaço complexo, no qual convivem desejos de realização pessoal, responsabilidade familiar e empenhos sociais, ao lado de modelos educativos tradicionais e novos projectos para o futuro. Agir neste contexto não é nem simples nem fácil, tanto que frequentemente as estratégias seguidas pelas mulheres representam aquilo que se definem por preferências forçadas, isto é, mais do que escolhas são, na verdade, pesadas e sofridas renúncias. Ou seja, quando as regras sociais são percebidas com modalidade e tempos exclusivamente masculinos, as mulheres resignam-se às desigualdades sociais. A conquista é dolorosa: as consequências são o exílio, geográfico e psicológico, a sensação perene de escandalosa diversidade, a profunda vontade de se destruir.

As memórias de uma rapariga

A fonte da qual tratarei é um diário escrito por Grazia Pierantoni Mancini⁵, um ponderado e rico jornal de vicissitudes a si sucedidas, à sua família e à Itália ainda por construir mas já desejada e fortemente real no imaginário do tempo, com um título muitíssimo apropriado: *Impressioni e Ricordi (1856-1864)*⁶. Antes de nos aventurarmos na análise minuciosa de tal preciosa testemunha é preciso restituir a Grazia o seu perfil por com-

⁴ Cfr. Ulivieri S., Biemmi I. (Dir.), *Storie di donne. Autobiografia al femminile e narrazione identitaria*, Guerini, Milano, 2011.

⁵ Para o perfil de Grazia Pierantoni Mancini veja-se Bandini Buti M., "Mancini Pierantoni Grazia", in *Enciclopedia biografica e bibliografica "Italiana"*, serie 6, *Poetesse e scrittrici*, vol. I: Ab-Ma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, Roma, 1941, pp. 371-372; Cagnolati A., "Grazia Pierantoni Mancini: la formazione di una giovinetta tra milieu familiare e sensibilità di genere", in *Biografia e formazione. Il vissuto delle donne*, Simplicissimus Book Farm, Milano, 2012, pp. 15-32; "Mancini Grazia" editado por Laura Guidi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, vol. 68, pp. 510-513.

⁶ *Impressioni e Ricordi (1856-1864)* é publicado inicialmente em fascículos na *Nuova Antologia* com o subtítulo de *Giornale di una giovanetta*, de Fevereiro a Agosto 1907, depois em 1908 teve três edições do editor Cogliati di Milano (em 16°, num total de 386 páginas). Mais recentemente, o livro foi reimpresso e editado por Anna Santoro na série *Scrittrici Italiane* para L'Araba Felice, Napoli, 2005 (num total de 207 páginas). Para a elaboração do presente ensaio utilizou-se o volume editado por Anna Santoro.

pleto, colocando-a no seu contexto familiar e social, dando consistência às figuras que aparecerão em cena no seu diário, umas vezes como actores de primeiro plano, outras como figuras sem brilho, noutros casos como massa indistinta sobre o palco cénico de acontecimentos muito maiores. Nascida numa família na qual se misturavam perfeitamente a devoção pela pátria, a paixão política pela causa do *Risorgimento* e o amor pela cultura, Grazia soube conservar tais elementos e cresceu com os estímulos dos encontros, das amizades e das relações que se cultivavam na sua casa.

A família de origem ocupou sempre um lugar privilegiado no coração de Grazia: admiração sem limites pelo pai Pasquale Stanislao pelo sacrifício constante no seu trabalho com a finalidade de manter uma prole numerosa e a generosidade – frequentemente evidenciadas nas páginas do diário – no sustentar o “vasto grupo de exilados” do qual se sentia chefe na acolhedora Turim⁷; afecto maduro e dedicação pela mãe Laura Beatrice Oliva, poetisa e musa do *Risorgimento*. De ambos Grazia aprendeu o valor do empenho, a necessidade de ajudar o próximo carenciado, a força das ideias e das palavras para mudar as feiuras da sociedade, o culto dos sentimentos. *Impressioni e Ricordi* aloja-se imediatamente na fantasia do leitor como um texto de admirável riqueza para uma pluralidade de motivações: para uma espontânea adesão a uma tipologia literária muito difundida na escrita feminista, ou seja, o diário; para a extraordinária cronologia dos eventos narrados, que cobrem anos cheios de acontecimentos para a edificação da nação itálica; por fim, para a exploração do *eu* e para a construção da identidade de uma adolescente em luta com a complexa homologação na comparação de modelos pesquisados e fortemente analisados no contexto familiar e social no qual ela se encontra a crescer⁸.

Deveríamos, todavia, perguntar-nos que género de texto é *Impressioni e Ricordi*: podemos incluí-lo na categoria do “diário”, escrita tão frequente na época, só aparentemente inócua e, portanto, “autorizada” para uma rapariga? Ou coloca-se a meio caminho entre uma visão intimista de

⁷ Sobre Pasquale Stanislao Mancini veja-se a ficha in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, vol. 68, pp. 537-547.

⁸ D'Antuono E., “*Impressioni e Ricordi*” *Memorie di un'esule napoletana*, in A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, ETS, Firenze, 2008, pp. 367-373.

factos e a interposição de um *bios* relegado para a esfera psíquica, teórica, muito mais que fisiológica? A resposta não é simples, em particular pela pluralidade de abordagens e de estratégias que a autora põe em campo na escrita: assim, o texto desenvolve como um complexo relato conduzido sobre mais níveis narrativos, nos quais o ponto de vista – como correctamente sublinha na introdução Anna Santoro – se torna uma “própria leitura do mundo”, olhar que observa, investiga, segundo uma consciência feminina que quer ser fortemente julgadora em relação àquilo que vem descrevendo.

Parece óbvio, portanto, que não se trate de uma mera autobiografia, e muito menos podemos atribuir a fácil etiqueta de “recordações”: é muito mais apropriada a expressão *journal intime*, enfatizando a estratégia narrativa conduzida sobre planos diversos que vêm a encontrar-se e a legitimar-se segundo a vontade de escolha na autora, a qual aponta a pôr em evidência alguns factos públicos que mais a afectam, para intercalá-los com vivências pessoais tal como colocar-se sobre uma esfera estritamente privada. Aquilo que torna o texto interessante consiste precisamente na fluida passagem entre estes dois planos e sobre a alternância público/privado que é gerida com sábia mestria até encontrar admiráveis pontos de convergência entre um e outro⁹.

Outra questão de considerável importância tem a ver com a selecção dos materiais oferecidos aos leitores: não somos capazes de assegurar se Grazia Mancini tenha efectuado, *a posteriori*, uma escolha reflectida por entre as páginas do seu “caderno”, ou se a publicação esteja completa, sem censura ou omissões. Sem dúvida que seria relevante verificar se existe um esboço, um manuscrito no qual se pudessem encontrar outras narrativas expungidas, antes de confiar o livro às editoras: isto significaria uma consistente intervenção apontada a enfatizar uma construção intencional do narrador com o fim de edificar um sujeito identitário *ex post*, uma espécie de modelo construído sobre a base de alguns precisos valores éticos e civis (dedicação, amor à pátria, admiração pelos pais)¹⁰.

⁹ Lejeune Ph., *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna, 1986; Lejeune Ph., *Le je des jeunes filles*, in “Poétique”, 94, avril 1993, pp. 229-251.

¹⁰ Santoro A., *Narrativa di fine Ottocento. Le scrittrici e il pubblico*, “Italiana” IV, 1992, pp. 103-126.

Grazia leva a observar com maior capacidade analítica o mundo que a rodeia, não só à procura de exemplos para a sua formação, de futura mulher, com tarefas e deveres, bem como de episódios a partir dos quais aprende praxes quotidianas às quais se conformar. O seu escutar atento leva-a a delinear admiráveis esboços e argutos retratos sobre os quais sempre – é fundamental sublinhá-lo – intervém a luz da lógica raciocinante que coloca cada vivência sob um mais vasto quadro social, na tentativa de formular observações, ou, mais frequentemente, fazer surgir do fundo do coração um indignado protesto pelas condições nas quais as mulheres vivem e pela subordinação na qual a sociedade as aprisiona.

O olhar de género

Grazia não cede à tentação de retratar exclusivamente figuras femininas que pertençam à sua classe privilegiada, pelo contrário: no diário reúne, em vez disso, desenhos sagazes de mulheres do povo, cujo sofrimento lhes parece inaudito, de esposas, de companheiras de heróis, cuja abnegação e fidelidade à causa lhes confere uma aura de elevados sentimentos pela devoção à causa itálica, de populares que se destroem pelo trabalho excessivo e que frequentemente se tornam vítimas da violência – física e psicológica – a elas infligida pelo universo masculino.

Grazia narra e descreve, mas o seu olhar torna-se cortante quando se detêm nas injustiças que atingem as mulheres. Os exemplos são numerosos. Em ocasião de férias, a sumptuosa habitação que é alugada pela família Mancini emana uma atmosfera de abandono repentino e uma certa melancólica negligência: Grazia conta-nos que a senhora da casa tinha traído o marido e tinha sido expulsa da bela casa, de um modo repentino. Com tons românticos a autora demora-se nas descrições dos ambientes e quase lhe parece ver o “fantasma do infeliz” a errar pelas avenidas do jardim: imediatamente intervém uma acção de revolta ditada pela cortante vontade de compreender os mecanismos recônditos que determinam sentenças tão ferozes, um desejo de não se resignar aos estereótipos e aos preconceitos que nos faz aparecer a sua sensibilidade decididamente moderna para a época.

Aquela mulher foi verdadeiramente culpada? Não existem desculpas ou atenuantes para ela? Certamente tinha um cúmplice, mas ele não tem de prestar contas à sociedade... Creio ter havido um duelo no qual foi vencedor: isso talvez lhe empreste uma auréola aos olhos do mundo. Não conheço bem a história, porque antes de mim falasse sobre isso em termos velados, mas, se não percebi mal, ele está perto de se casar com uma menina inconsciente do seu romance. Assim, a mulher deve apenas ser punida: esta é a justiça humana, que não pode ser a divina! ¹¹

Histórias de marginalidade e abandono estão muito presentes no diário, em cujas páginas se capta facilmente um desencanto em relação à possibilidade de modificar condições ancestrais de pobreza e exclusão. Emblemática a esse respeito é a história de Clelia, a “cabeleireira” que frequenta a casa dos Mancini em Turim: o marido “há algum tempo sem trabalho, frequentemente preguiçoso e viciado em tabernas”, corre a alistar-se, deixando-a sozinha com um menino de apenas seis anos. Clelia traz sobre si os sinais de uma doença que, um pouco mais tarde, no espaço de apenas três meses, a conduzirá ao túmulo, não antes de ter feito Grazia jurar que tomaria conta do seu pequeno Errico, algo que pontualmente sucederá, mostrando um espírito filantrópico que se vai, cada vez mais, edificando em contacto com a dor e o sofrimento e que fará parte integrante do carácter de Grazia em adulta.

Outro apontamento digno de nota: em Agosto de 1863, a fiel criada dos Mancini, a boa e simples Maria, morre entre sofrimentos atrozes e Grazia regista fielmente o sucedido, procurando uma justificação para um gesto tão louco do qual, em voz baixa, se fala dentro de casa. Descobre-se grávida, motivada pelo sentimento de remorso e pela vergonha, Maria ingeriu veneno para se suicidar e fazer desaparecer, assim, “os sinais de culpa”. Grazia compreende, indigna-se e escreve um angustiado lamento:

Infeliz Maria! Certamente foste mais descuidada que malvada e pagaste com a vida a culpa do teu sedutor! Mais uma vez reflito com amargura acerca da desigualdade do destino entre o homem e a mulher! Não surgirá um vingador para esta, ou não saberá ela própria, com a força de espírito, o estudo, com a demonstração

¹¹ *Impressioni e Ricordi* (1856-1864), p. 27.

incessante do seu renascimento social, tornar-se digna de leis mais justas e humanas?¹²

Se a fúria contra a evidente injustiça, dita páginas de grande inspiração, apesar de não se canalizar num estéril niilismo, outro tanto interessante são os modelos de mulheres que Grazia tem esperança que possam proliferar na nova Itália pós-unitária. Quais são as peças do mosaico identitário no qual Grazia amaria ver-se reflectida? Em primeiro lugar, a educação, termo que abrange tudo ao qual se associam a cortesia, as boas maneiras, não desprovidas da preocupação para com quem sofre e tem necessidade: portanto, a lealdade ao marido e o amor pelos filhos, o patriotismo: por fim, o saber fruir da cultura, seja essa construída por bons livros, pela música sublime, pelo teatro.

Capaz de ler a realidade com um olhar de género, convencida que apenas um esforço constante e activo poderá mudar costumes arcaicos, com um amargurado apelo, Grazia confia às mulheres o resgate da nação, fazendo-as novas protagonistas de uma inevitável palingenesia moral.

Mulheres italianas, uni-vos e acorrei! Que bela é a liberdade política, grande a ideia da unidade da Pátria: mas servem estas nobres coisas, se têm o poder de mudar o destino destes povos humilhados há séculos pela tirânia e pela escravatura?¹³

Profetisa lúcida de uma visão social laica e progressista, na qual as mulheres teriam desenvolvido um papel central, Grazia aparece-nos, deste moto, como uma figura nova, símbolo de uma geração diferente que pouco depois faria educação, empenho no associacionismo e no trabalho as potentes alavancas para arrombar os poderosos batentes do preconceito misógino e entrar a passo rápido e seguro no século XX.

¹² *Impressioni e Ricordi* (1856-1864), p. 178.

¹³ *Impressioni e Ricordi* (1856-1864), p. 127.

“GIOVANI SCRITTRICI” ITALIANE CLASSE '70: ISABELLA SANTACROCE E SIMONA VINCI: TEMI, VOCI, POETICHE

Barbara Kornacka

Dipartimento di Lingue e Lettere Romanze¹¹ Università Adam
Mickiewicz di Poznań, Polonia

Negli anni novanta, a seguito dell'attività pubblicistica e letteraria di Pier Vittorio Tondelli nonché come frutto immediato degli incontri intitolati *Ricerzare. Laboratorio di nuove scritture* organizzati a Reggio Emilia a partire del 1993 emergono spontaneo sulla scena letteraria in Italia alcuni nomi, divenuti poi casi letterari di grande successo, sia di pubblico sia di critica. Tra i *Narrative Invaders*¹ o i tondelliani² vi si trovano anche Isabella Santacroce e Simona Vinci, entrambe scrittrici classe settanta. Il condiviso tempo e luogo d'esordio³ come pure la coincidenza anagrafica costituiscono un sufficiente motivo per rendere fondato un loro confronto,

¹ Nel 2000 esce un'antologia dei racconti presentati durante gli incontri di *Ricerzare: Narrative Invaders. Sette anni di "Ricerzare"1993-1999*, Torino, Testo & Immagine, Controsegni n. 10, 2000.

² Agli scrittori in questione vengono attribuite numerose etichette: gli scrittori d'eccesso, i neo-neoavanguardisti, i giovani scrittori. Cfr. Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007. Renato Barilli, *E' arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neoavanguardia* Torino, Testo & Immagine, 2000.

³ In quanto romanzieri le scrittrici esordiscono nel 1995 Isabella Santacroce e nel 1997 Simona Vinci.

allo scopo di cercare ulteriori analogie o convergenze nella loro scrittura. Da tali premesse partono le considerazioni che seguono e si articolano in due questioni rappresentative, all'avviso di chi scrive, per la narrativa di entrambe le autrici⁴. In primo luogo, si penserà alle condizioni e ai ruoli della femminilità che sono per loro temi costanti, in secondo, al motivo del corpo come oggetto della letteratura e come strumento dell'espressione del significato anche nella letteratura. Sia l'autoritratto femminile sia il corpo sono poi tappe quasi obbligatorie della letteratura femminile contemporanea per cui il punto interrogativo sarà posto presso la questione delle specificità e dei modi di interpretazione di tali questioni da parte delle due "giovani scrittrici" italiane.

Ritratti della femminilità

In un'intervista fatta a Simona Vinci troviamo la seguente introduzione alla sua scrittura:

Le donne riempiono ogni pagina delle sue opere con la loro prepotente carnalità e con le loro solitudini da cui mai riescono veramente a evadere, neppure nei rapporti affettivi più intensi, solitudini che inducono a scelte che non sono tali, ma ripieghi amari, donne adescatrici di uomini, donne randagie in cerca di passioni assolute, donne incomplete, disilluse, incapaci, crudeli con sé stesse, madri assenti, figlie curiose, capricciose, precoci, audaci; le donne insieme ai bambini: bambini di cui si sa poco e niente, ribelli, feroci, indifesi, affascinati dal sesso, dalle favole;⁵

Alla narrativa santacroceana, invece, lasciamo che ci introducano le parole di Elisabetta Mondello che scrive, "tutti i suoi romanzi, a ben vedere, sono "dalla parte di lei", anche se [Santacroce] porta sulle pagine eroine che sbeffeggiano il canone, iperconsumiste ossessive che infrangono

⁴ Simona Vinci viene spesso rievocata nella monografia dedicata a Isabella Santacroce da Stefania Lucamante. Cfr. Stefania Lucamante, *Isabella Santacroce*, Fiesole, Cadmo, 2002, p. 38 e 40.

⁵ Elvira Grassi, *Simona Vinci. Dell'anima non si sa niente*, 9 marzo 2009, p. 1; (versione elettronica, consultata il 3 febbraio 2015 in http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_vinci.pdf)

le regole, patetiche sballate che si agitano in una realtà squallida in cui si annientano"⁶.

La condizioni della femminilità in tutte le età e i ruoli della donna sono dunque temi che pervadono l'opera di entrambe: essere bambina, fanciulla, adolescente e donna, figlia, madre, moglie, amica e amante sono ruoli e fasi dello sviluppo fisico, mentale e identitario che trovano il loro riscontro sulle pagine delle scrittrici cui ci accostiamo. Nelle seguenti analisi, rincorreremo l'immagine della femminilità rappresentata limitatamente, per motivi di spazio e tempo, dapprima dalla fase infantile e adolescenziale e in seguito da quella materna.

Un acuto interesse e sensibilità di Simona Vinci per i temi dell'infanzia verificatosi nel romanzo d'esordio *Dei bambini non si sa niente*⁷ uscito nel 1997 si afferma in seguito in altri testi della scrittrice, quali *Fuga con la bambina*, *Il viaggio con le scarpe rosse*, *Agosto nero*, racconti contenuti nella raccolta *In tutti i sensi come l'amore*⁸, pubblicata due anni più tardi⁹, nei romanzi *Come prima delle madri*¹⁰ e *Brothers and sisters* usciti rispettivamente nel 2003 e nel 2004, nonché nei libri destinati al pubblico infantile e adolescente come *Corri Matilda*¹¹, *Matilda City*¹² e *Scheletrina – Ciccibomba*¹³ (2012). Tuttavia, è il romanzo d'esordio, *Dei bambini non si sa niente*¹⁴, a preservare tuttora una forte potenzialità di destare emozioni, anche contrastanti, e di suscitare riflessioni. Il tema

⁶ Elisabetta Mondello, recensione al libro di Isabella Santacroce, "La famiglia, una prigione d'amore e d'odio", *Liberazione*, 19.02.2006. P. VI.

⁷ Simona Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, Torino, Einaudi, 2009.

⁸ Eadem, *In tutti i sensi come l'amore*, Torino, Einaudi, 1999.

⁹ Nella citata intervista Vinci spiega che i racconti pubblicati successivamente come raccolta *In tutti i sensi come l'amore* sono stati scritti contemporaneamente al primo romanzo che inizialmente era un racconto e doveva fare parte della raccolta. Cfr. Grassi Elvira, op. cit. p. 3.

¹⁰ Simona Vinci, *Come prima delle madri*, Torino, Einaudi, 2003.

¹¹ Eadem, *Corri Matilda*, s.l., EL, 1998.

¹² Eadem, *Matilda City*, s.l., EL, 1998.

¹³ Eadem, *Scheletrina – Ciccibomba*, s.l., Salani, 2012.

¹⁴ Il romanzo suscitò molte polemiche e scandali in Italia, e invece ebbe un'accoglienza molto positiva in Francia e in Inghilterra. Cfr. Cormac Ó Cuilleanáin, "Simona Vinci: Childhood as a global experience", in Roberto Bertoni (dir.), *Narrativa italiana recente / Recent Italian Fiction*, Torino, Trauben Edizioni, 2005, pp. 161-177.

portante del romanzo è la sessualità infantile¹⁵ ovvero la scoperta del sesso da parte di quattro bambini di dieci anni (Martina, Luca, Matteo e Greta) coinvolti nelle vicende a tragico fine dal quindicenne Mirco. La voce narrante, esterna e onnisciente, talvolta, attraverso il discorso indiretto libero, lascia parlare una delle bambine, Martina, il cui sguardo, corpo e mente costituiscono per il lettore il filtro d'accesso alle esperienze raccontate. È la sua percezione infantile e al contempo femminile, a dominare nella narrazione: Martina racconta la sua sessualità in modo del tutto sincero, diretto, disinibito, aperto, si direbbe innocente, parlando dei primi impulsi sessuali al tatto di quel "posto segreto"¹⁶, delle prime sensazioni erotiche e infine del primo rapporto sessuale percepito come: "uno strappo prolungato e qualcosa di morbido ma tenace che si rimesitava dentro di lei. Questo era l'amore, allora. Pesci morti e uno strappo doloroso"¹⁷. Martina narra in modo privo di pregiudizi, senza una rete di nozioni e categorie imposte dalla cultura. L'eroticismo e la sessualità sono nient'altro che un insieme di sensazioni tattili, olfattive, gustative che vengono accolte con grande curiosità infantile e catalogate da Martina come tutte le altre manifestazioni del mondo, con un frequente ricorso al modesto archivio di informazioni già possedute. "Il sudore sapeva di succo di limone salato, oppure di sugo di prugne mature, appiccicoso. L'odore era di animaletto, come il pelo dei cani bagnati o dei gatti a pelo lungo"¹⁸. È sintomatico che l'odore o il sapore del corpo altrui durante un gioco erotico è confrontato da Martina con il cibo e con gli animaletti domestici, e cioè con le cose più vicine all'esperienza infantile che rinviano alla sicurezza e alla tenerezza della casa. Il contrasto che si crea tra le esperienze normalmente appartenenti al mondo degli adulti, erotiche o sadiche, e il modo di percepirle e di raccontarle da parte della bambina evidenzia l'aspetto patologico della situazione. Tuttavia, per la bambina, la sessualità appena scoperta è un'esperienza neutra dal punto di vista morale, è invece significativa da quello epistemologico. Il male che a un

¹⁵ Tuttavia non di quella rimossa di cui parlò Freud, bensì della sessualità consapevole ed empirica. Cfr. Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, s.l., BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2010, pp. 247-248.

¹⁶ Simona Vinci, *Dei bambini...*, op. cit., p. 52.

¹⁷ Ibid., p. 86.

¹⁸ Ibid., p. 66.

certo punto si inserisce e conduce alla tragedia finale non origina dalla precoce e innaturale conoscenza carnale da parte dei bambini, bensì arriva da fuori, dagli adulti, due misteriosi sconosciuti, che manipolano la curiosità infantile e strumentalizzando gli atti dei bambini, li sfruttano a fini pedofili.

Nella narrativa di Isabella Santacroce invece, le figure delle bambine mancano del tutto perché, come constata Stefania Lucamante: "nei romanzi della scrittrice si raccontano storie che riguardano la fase di transizione dall'infanzia all'età adulta (che i suoi personaggi, almeno sino ad oggi, non sembrano raggiungere mai)"¹⁹. Le sue protagoniste, e dal punto di vista narrativo spesso le voci narranti, sono sempre adolescenti o giovanissime donne più vicine alla ribellione adolescenziale che alla fase adulta. Tuttavia sarebbe molto riduttivo affibbiare alle figure femminili santacrociane l'etichetta della cosiddetta *bad girl*²⁰ che si realizza soltanto attraverso l'infrazione delle leggi e delle regole sociali, attraverso la giovanilistica contestazione delle autorità e l'espansione del proprio desiderio sessuale. Se Starlet del romanzo d'esordio *Fluo*²¹ uscito nel 1995 potrebbe ancora in gran parte rispondere a questa scontata visione dell'adolescente scatenata, scappata di casa e pronta a negare tutto e tutti, certamente non lo si può dire delle altre protagoniste della scrittrice. Che sia Damon e Davi di *Luminal*²², romanzo del 1998, Misty di *Destroy*²³, pubblicato nel 1996, l'anonima figlia di *Zoo*²⁴ (2006), Desdemona, Cassandra e Animona del romanzo *V.M.18*²⁵, Lulù Delacroix

¹⁹ Stefania Lucamante, op. cit., p. 31.

²⁰ Cfr. Ibid. p. 34; Giorgio Adalgisa, "'Bad Girls' in the 1970s and 1990s: Female Desire and Experimentalism in Italian Women's Writing", in Monica Jansen e Paula Jordão (dir.), *The Value of Literature in and after the Seventies. The Case of Italy and Portugal*, Utrecht, Igitur, 2006, p. 729-45 (versione elettronica, consultata il 03 febbraio 2015, in <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000005/>).

²¹ Isabella Santacroce, *Fluo. Storie di giovani a Riccione*, Milano, Feltrinelli, 2008.

²² Eadem, *Luminal*, Milano, Feltrinelli, 2008.

²³ Eadem, *Destroy*, Milano, Feltrinelli, 2006.

²⁴ Eadem, *Zoo*, Roma, Fazi Editore, 2006.

²⁵ Eadem, *V.M. 18*, Roma, Fazi Editore, 2007.

dell'omonimo libro²⁶ o le gemelle Albertina e Annetta²⁷ di *Amorino*²⁸, numerose protagoniste di Santacroce hanno una sfumatura ben diversa che le accomuna e le avvicina, piuttosto che alla tipologia della semplice cattiva ragazza, all'immagine simbolica²⁹ – presente nella cultura occidentale da molto tempo – della fanciulla fatale, della *fille fatale*. È una fanciulla vorace, apparentemente innocua ma pericolosa³⁰, una ninfetta³¹ dalla bellezza ambivalente: attraente, sensuale e intrigante, ma al contempo pernicioso³². L'esempio più classico nella letteratura novecentesca della ninfetta-fanciulla fatale è *Lolita* dell'omonimo romanzo di Nabokov³³. Le ragazzine dei romanzi di Santacroce sono, all'avviso di chi scrive, varianti di questa femminilità non ancora sbocciata, incompleta, talvolta bizzarra e intrigante. Si pensa non solo all'aspetto esteriore, veramente sgargiante, delle ragazze santacrociate. L'ambiguità della femminilità adolescenziale delle sue fanciulle si fa ancora più evidente nella loro principale caratteristica di prede-predatrici, ovvero di apparenti e innocue vittime delle madri, dei padri o degli altri, fanciulle che, in realtà, dispongono di poteri

²⁶ Eadem, *Lulù Delacroix*, Milano, Rizzoli, 2010.

²⁷ Le due protagoniste adolescenti che si sottraggono alla classificazione di fanciulle fatali sono Virginia e Elena del romanzo *Lovers* uscito nel 2001: Isabella Santacroce, *Lovers*, Milano, Mondadori, 2009.

²⁸ Isabella Santacroce, *Amorino*, Milano, Bompiani, 2012.

²⁹ Nel senso attribuito a questo termine da Gilbert Durand che vede l'immagine simbolica come una forma più basilare del pensiero, uno strumento della conoscenza di ciò che resta inaccessibile al pensiero astratto; cfr. Gilbert Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, Varsavia, PWN, 1986; Cezary Rowiński, "Gilbert Durand i jego 'wyobrażenia symboliczne'", in Gilbert Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, Varsavia, PWN, 1989, p.7.

³⁰ Che coincide solo in parte con la più recente e abbastanza semplificante figura della cosiddetta *bad girl*.

³¹ La parola ninfa rinvia anche allo stadio di ninfa ovvero l'ultimo stadio della metamorfosi larvale prima della forma adulta.

³² La metamorfosi del motivo di fanciulla fatale, *fille fatale*, nell'immaginazione simbolica del XX secolo viene di recente analizzata dalla studiosa polacca, Katarzyna Przytńska-Urbanowicz: cfr. Katarzyna Przytńska-Urbanowicz, *Pupilla. Metamorfozy figury drapieżnej dziewczynki w wyobraźnie symbolicznej XX wieku*, Danzica, stowo/obraz terytoria, 2014.

³³ Il primo libro tradotto in russo da Nabokov è *Alice nel paese delle meraviglie*, che – cosa che forse spiega il ricorso allo stesso immaginario simbolico – è un libro significante per Santacroce. Cfr.: "Si potrebbe quasi dire che ciascuno dei suoi libri costituisce un altro ipertesto-hyperlink del testo di Lewis Carroll", Stefania Lucamante, op. cit., p. 44.

segreti di distruzione. Se la protagonista del romanzo d'esordio, Starlet, passa il suo tempo a provocare l'italiano borghese e a divertirsi, compiendo solo piccoli reati che rientrano ancora nell'immagine della ribellione adolescenziale, "le sue sorelle" degli ulteriori romanzi operano per una vera distruzione delle loro prede, procedendo con la violenza carnale, gli stupri, le pratiche sessuali perverse, le patologie sessuali, per finire con l'incesto con la madre e il matricidio.

Quest'ultimo fenomeno, infatti, chiama in causa il terzo autoritratto della femminilità, rintracciabile nella prosa di entrambe le scrittrici e molto importante per tutta la scrittura delle donne, ovvero alla maternità. Si pensa oltretutto ai romanzi *Fluo* e *Zoo* di Isabella Santacroce e al romanzo *Come prima delle madri* di Simona Vinci, anche se quest'ultima introduce alcuni abbozzi della figura materna nei racconti della raccolta *In tutti i sensi come l'amore* (*Agosto nero, In viaggio con le scarpe rosse*). Sia nella narrativa santacrociana sia in quella vinciana colpisce e sorprende un'accentuata negatività della figura materna. La genitrice vi appare come una persona abominevole e degna di disprezzo e non soltanto perché nell'economia romanzesca risulta oggetto di odio da parte delle figlie o di un figlio adolescenti, ma, anche nel giudizio esterno e indipendente. A prescindere dal filtro della percezione adolescenziale (cruciale per l'interpretazione del rapporto madre-figlia, madre-figlio), il lettore ricava da questi libri un'immagine alquanto negativa della madre.

Nel citato romanzo d'esordio della Santacroce *Fluo*, appare la figura della madre di Starlet, una persona egocentrica, superficiale e vanitosa, delusa della propria vita e assente nella vita della figlia: "Mia madre non si è fatta viva. Forse è finita. Si sarà data a turchi e orgeschi bagni cercando di dimenticare il suo schifo di vita."³⁴ – si dice Starlet. Se comunque questa immagine della madre rientra ancora nella visione abbastanza stereotipata di un rapporto conflittuale tra generazioni, laddove l'eccessiva contestazione e il rifiuto della madre fanno parte del gioco, così come quell'amore-odio che trapela dalla frase: "Vorrei tanto che mia madre fosse qui."³⁵ pensata da Starlet il giorno del suo compleanno, non si può più dire lo stesso dei due altri romanzi precedentemente rievocati.

³⁴ Isabella Santacroce, *Fluo...*, op. cit. p. 77.

³⁵ *Ibid.*, p. 89.

Il ritratto frantumato della madre nel romanzo *Come prima delle madri* di Simona Vinci è un puzzle che si sta ricomponendo durante la lettura da numerosi pezzi sparsi lungo tutto il testo. Ne emerge, da un lato, la figura di una donna opportunistica, avida, capace di compiere omicidi, tra cui anche un infanticidio, disposta ai più bassi compromessi, corrotta, dipendente della droga, traditrice e collaboratrice dei fascisti, fredda, noncurante e indifferente, affettivamente assente nei confronti del figlio Pietro. Dall'altro, invece, un'immagine di una donna persa nel mondo maschile, una donna che, scappata da casa e dalla povertà per seguire un uomo più grande e più ricco, attratta dalle speranze di una vita migliore, diventa una materia plastica nelle mani maschili che la formano e manipolano a loro piacimento, una donna distrutta dall'uomo e dalla propria debolezza che si nasconde nella droga e nell'alcol. La tragicità di questa figura, vista come la sconfitta di una donna e l'annientamento dell'ethos materno si attuano alla chiusura del romanzo. Pietro, suo figlio (che nel frattempo cresce e diventa adolescente) scopre, cucendo insieme vari fili di informazioni trapelate, le atroci verità sulla madre: l'omicidio del padre, le torture e l'omicidio dell'amata sorellastra e il tradimento di una sua serva che muore uccisa dai fascisti. Il ragazzo fugge da casa e intraprendendo un rischioso viaggio giunge al nascondiglio dei partigiani cui indica sua madre come una collaboratrice e traditrice che va eliminata. Condannandola a morte il ragazzo compie indirettamente un matricidio. La definitiva distruzione della donna e della madre si operano per le mani di un figlio maschio.

Con un ritratto materno altrettanto negativo abbiamo a che fare, anche se più subdolamente, nel secondo romanzo prima menzionato di Santacroce. Nel libro intitolato *Zoo* non ci sono nomi: i tre protagonisti senza identità personale sono ridotti ai ruoli sociali assegnatigli all'interno della famiglia e – in questa che si accosta così all'idea di uno zoo, all'idea di una gabbia – è alla madre che spetta la parte della dominatrice, femmina alfa cui sono subordinati gli altri membri del gregge, il padre e la figlia. Esercitando con prepotenza e aggressività una violenza psicologica – umiliazione, disprezzo, discreditazione, indifferenza, ricatti – la madre tiene sotto controllo e manipola il marito e la figlia, legati tra loro da un affetto eccessivo. A ciò si aggiunge una pirandelliana duplicità della genitrice che sa recitare alla perfezione, al di fuori della gabbia fami-

gliare, il ruolo di una donna perfetta, realizzata e desiderabile nonché quello di una madre premurosa. La storia dell'odio-amore malato prende una tragica svolta finale, quando, dopo la morte del padre e a seguito di una caduta dalle scale, provocata dalla madre, la ragazza si rompe la schiena e rimane immobilizzata per sempre. Imprigionata ora non solo nella gabbia familiare, ma anche nel proprio corpo, escogita un piano di perfido riscatto e di una liberazione, se non più quella corporea, fisica, almeno quella personale, psicologica e identitaria. D'ora in poi sarà lei a manipolare, ricattare e imprigionare la madre. Agata Araszkiewicz, una studiosa polacca, commentando la filosofia di Luce Irigaray, scrive che la relazione madre-figlia soggiace alle regole di un'intima estasi e di un aperto odio e per questo difficilmente si lascia articolare³⁶. Ci è riuscita Santacroce: "nella precisione chirurgica con cui descrive il groviglio emozionale che riempie e deborda dalle pagine"³⁷. Il rapporto tra le protagoniste sembra essere un'illustrazione, nella versione drastica e trasgressiva, della tortuosa relazione madre-figlia espressa da Luce Irigaray per la prima volta nel testo *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*³⁸. Sempre in chiave psicoanalitica, la separazione della figlia dalla madre è molto più drammatica rispetto a quella del figlio, perché per vivere se stessa la figlia deve "uccidere la madre", avendone sempre bisogno e sentendola dentro se stessa. A questo proposito, diamo un'altra volta la parola ad Agata Araszkiewicz che scrive che il senso di questo legame imprigionante della figlia con la madre consiste nel desiderio contraddittorio di continuare a esserci dentro e nello stesso tempo nella necessità di sconfiggerlo³⁹. Nell'immaginario trasgressivo della Santacroce questo meccanismo contraddittorio e l'irrisolvibile tensione si realizzano attraverso un duplice matricidio: per prima nella dimensione simbolica, attraverso un atto d'amore incestuoso cui la figlia costringe la madre e poi in quella reale, carnale, quando la figlia soffoca la madre con un cuscino.

³⁶ Agata Araszkiewicz, "Czarny ład czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luc Irigaray", in Magdalena Hornung et al. (dir.), *Ciata, płec, literatura*, Varsavia, Wiedza Powszechna, 2001, p. 685.

³⁷ Elisabetta Mondello, "La famiglia ...", op. cit.

³⁸ Luce Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, s.l., Éditions de Minuit, 1979.

³⁹ Agata Araszkiewicz, op. cit., p. 686.

Il corpo

Quell'atroce scena del matricidio, al contempo reale e simbolico, e quindi coinvolgente il corpo nella totalità delle sue valenze, sposta il nostro interesse verso la corporeità come seconda caratteristica rintracciabile nelle opere dalle scrittrici analizzate. Infatti – ricordiamo le parole di Julia Kristeva – il corpo si trova sempre sul confine tra biologia e rappresentazione⁴⁰: da un lato è un testo, un sistema di segni condizionato storicamente, istituzionalmente, politicamente ed epistemologicamente e dall'altro il corpo è carne che, nella sua ovvietà, sembra trasparire dietro i significati simbolici. Tra carne e testo, tra biologia e rappresentazione, tra costituzione fisica e la semantica del corpo si stende la verità, difficile da afferrare l'area dei sensi.

Entrambe le scrittrici giocano su questa ambivalenza del corpo, da un lato segnando la sua presenza testuale nella dimensione carnale, fisica, e, dall'altro, attribuendogli oppure evidenziandovi i significati che lo ricollocano all'interno del sistema simbolico di segni quale è la cultura. La scrittura della Santacroce è perfino dominata dall'"ossessione della corporeità", come sostiene Mario Barenghi⁴¹ e, invece, nella succitata intervista, è la stessa Simona Vinci ad ammettere: "Il corpo, in effetti, è il filo rosso che lega in certo modo tutte le cose che ho scritto"⁴². In entrambe le scrittrici, il corpo costituisce il tema, il mezzo di narrazione, lo strumento di espressione e di contatto con il mondo. Nella narrativa di entrambe le scrittrici, il corpo diventa materia della lingua e, talvolta, tende perfino a sostituire la lingua perché, come proclama la protagonista del racconto della Vinci *Il cortile*: "le parole portano via, trasportano, cambiano la percezione delle cose. Lo sapevo già da quando ero bambina e non volevo assolutamente imparare a leggere, né a scrivere"⁴³. Il citato racconto è una specie di manifesto della corporeità, della superiorità del contatto puramente corporeo, sensuale e semiotico con il mondo, oltre all'egemonia del *logos*. Leggiamo: "le parole rubano l'anima. La buttano

⁴⁰ Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p. 54.

⁴¹ Mario Barenghi, *Oltre il Novecento*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, p. 37.

⁴² Elvira Grassi, op. cit., p. 3

⁴³ Simona Vinci, *In tutti i sensi...*, p. 26.

fuori, nel vento e nella confusione, poi la distruggono"⁴⁴, invece "il corpo ricorda le cose – l'amore, le persone, il tempo – meglio dell'anima"⁴⁵.

Ciò che accomuna entrambe le scrittrici nell'approccio alla corporeità è l'indagare sul rapporto tra corpo e amore, inteso, quest'ultimo, come ogni tipo di affetto, di legame sentimentale o come desiderio sessuale. Nella narrativa della Vinci questo connubio si realizza all'insegna dell'esplorazione dei territori del patologico. Il nucleo di queste perلustrazioni, lo troviamo già nella raccolta *In tutti i sensi come l'amore*, dove vengono condensati tutti i motivi o temi, continuati e sviluppati in seguito in altri testi: *Come prima delle madri*, *Brother and sister*⁴⁶, *Strada Provinciale Tre*⁴⁷, *Stanza 411*⁴⁸. Tra amore e corpo vi è sempre una patologia che crea un indissolubile legame, collocandosi in tre diversi modi all'interno di questo nesso. In primo luogo la patologia si configura come un terzo elemento che accompagna una relazione amorosa di una coppia o costituisce una condizione inevitabile e necessaria della sua esistenza. Con ciò abbiamo a che fare nel racconto *Fotografie*, dove il marito si rende conto che il suo nanismo ha smesso di essere trasparente per la moglie, o nel racconto *Da solo*, dove la trasgressione del buon senso e del divieto legale per le persone sieropositive di avere rapporti sessuali⁴⁹ appare come primo e indispensabile elemento dell'esaltazione amorosa⁵⁰ molto simile alla trasgressione della legge che impose odio tra i Capuleti e i Montecchi, nella famosa storia shakespeariana. In secondo luogo, sono le stesse relazioni d'amore a produrre patologie. Tale è il caso, ad esempio, della protagonista del racconto *Agosto nero*⁵¹ così profondamente depressa nella sua solitudine materna da fantasticare sulla morte della

⁴⁴ Ibid., p. 27.

⁴⁵ Ibid., p. 31.

⁴⁶ Eadem, *Brother and sister*, Torino, Einaudi Stile libero, 2004.

⁴⁷ Eadem, *Strada Provinciale Tre*, Torino, Einaudi Stile libero Big, 2007.

⁴⁸ Eadem, *Stanza 411*, Torino, Einaudi stile libero, 2006.

⁴⁹ Cfr. Anna Maria Luzi et alii (dir.), *La normativa italiana in materia di HIV, AIDS e Infezioni Sessualmente Trasmesse. Rapporti ISTISAN*, s.n., Roma, 2012, p. 39 (versione elettronica consultata il 24 aprile 2016 in <http://www.iss.it/binary/publ/cont/dodici8web.pdf>)

⁵⁰ Kristeva, op. cit., p. 264-266.

⁵¹ Immediata appare l'associazione con lo studio sulla melanconia e depressione di J. Kristeva intitolato appunto *Le soleil noir*.

piccola figlia, o della protagonista de *La donna della scogliera* per la quale la relazione con il padre, disturbata a seguito di un avvenimento in infanzia, si trasforma dapprima in odio per il genitore, per poi prendere forma in comportamenti bulimici e depressione. Tale è anche il caso della protagonista del racconto *Notturmo* la quale, finita male una relazione d'amore, cade nella trappola della dipendenza sessuale. Si può anche citare la protagonista del racconto *Cose*, che, abbandonata da un uomo che le ha lasciato le sue cose in casa, si lascia trascinare dal feticismo tattile che la uccide. Infine, in terzo luogo, la patologia e l'amore diventano tutt'uno, si fondono. Si tratterà della passione malata che si avvicina pericolosamente alla morte, accostando in modo trasgressivo Eros e Thanatos. Ciò avviene nella storia del protagonista del racconto *Carne*, il quale si reca puntualmente al cimitero per fotografare i cadaveri delle donne morte, sentendosi attratto e sessualmente eccitato dalla loro bellezza⁵². Eros ha bisogno di Thanatos anche nella storia intitolata *Due*, dove i protagonisti instaurano una relazione sado-masochistica, in cui l'unico elemento consolidante è il dolore e la prossimità di una possibile morte. A una passione che porta segni patologici Simona Vinci accenna anche nel racconto *Fuga con la bambina*: Cris, un adolescente si lascia eccitare da una bambina. L'inconsapevole e spontaneo esperimento termina con il vomito: l'espulsione di ciò che è abietto il cui significato simbolico è quello del male⁵³. Simona Vinci con grande sensibilità e abilità mostra il multilaterale rapporto dell'amore e dalla patologia nonché l'inseparabilità di questo rapporto dalla natura umana.

Invece Isabella Santacroce, nell'indagare sulla relazione tra corpo e amore "decostruisce la "norma" in cui viene compreso il desiderio femminile", come lo definisce Stefania Lucamante⁵⁴. Le protagoniste della scrittrice non si configurano più come corpi-oggetto del desiderio altrui, solitamente del maschio, ma rivendicano il diritto di essere loro stesse corpi-soggetto del desiderio. La libertà nell'esprimere e nel soddisfare le propulsioni amorose dalle protagoniste santacrociate sembra non avere

⁵² Il corpo morto apparve già nell'arte barocca: si veda *Adone* di Poussin o *La morte della vergine* di Caravaggio.

⁵³ Julia Kristeva, *Potêga obrzydzenia. Esej o wstrêcie*, (titolo originale *Pouvoir de l'horreur*), Cracovia, Eidos Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, p. 22.

⁵⁴ Stefania Lucamante, op. cit., p 31.

confini e di progredire verso i territori del deviato o del trasgressivo e qualche volta del pornografico, andando nello stesso tempo verso la poetica di un delirio fantasticato, dove il corpo femminile, luccicante di lattice nero, estremamente magro e imbottito di sostanze stupefacenti è più postumano⁵⁵ che umano. Questo accrescere della dimensione libertina che vede il desiderio femminile andare sempre più oltre il normale, socialmente, esteticamente o moralmente accettabile (si pensi ai casi della zoofilia nel romanzo *V.M18*) si osserva da romanzo in romanzo. Una specie di parentesi in questa evoluzione della trasgressione è il testo *Lovers*, dove il desiderio femminile si libera non solo dalla posizione controllata e soggetta al maschile e al patriarcale, ma anche dal vincolo che lo legava sempre al corpo e al genere culturale⁵⁶, avendo una delle protagoniste scoperto la propria omosessualità.

La corporeità nella scrittura della Santacroce si manifesta anche – cosa cui non si può non accennare – nella lingua stessa, nelle parole che “si trasformano in idioletto carnale, mortifero, abissale istante di sconvolgente infelicità”⁵⁷. Elisabetta Mondello scrive a tale proposito che nella scrittura della Santacroce: “il corpo diventa la voce della narrazione”⁵⁸. Infatti, il lessico usato dalla scrittrice riporta sempre alla carne, ai processi vitali del corpo umano, a ciò che è femminile nel percepire. È inoltre molto emotivo, elementare, semiotico nel senso kristeviano, presentandosi talvolta come un groviglio di parole, accumulate caoticamente. Essendo indubbiamente un campioncino dell'*écriture féminine*, il linguaggio della Santacroce ha una certa poeticità che nasce dalla violazione dei processi di produrre significati, dall'allentamento delle strutture della comunicazione letteraria. La scrittrice scende sotto la superficie della simbolicità della lingua (sintassi e denotazione) per giungere a ciò che è pre-simbolico, semiotico, non dominato dalla logica e dall'ordine.

⁵⁵ Cfr. Jack Halberstam, Ira Livingston (dir.), *Posthuman bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

⁵⁶ Il detto vincolo fu spiegato, tra l'altro da Judith Butler. Cfr. Judith Butler, *Uwiktani w pteć* (titolo originale *Gender Trouble*), Varsavia, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

⁵⁷ Stefania Lucamante, op. cit., p. 43.

⁵⁸ Elisabetta Mondello, *In principio...*, op. cit., p. 109.

Conclusione

Simona Vinci e Isabella Santacroce, due scrittrici italiane nate nella primavera del '70, ritraggono un'immagine del femminile che solo apparentemente non si distacca dal consueto e dal tipico nel rappresentare la donna nella letteratura (vi sono infanzia, adolescenza e maturazione, ruolo della madre, rapporto madre-figlia). Entrambe le narratrici, in realtà, ribaltando le prospettive, decostruiscono in modo trasgressivo il modello della femminilità contemporanea: bambine che raccontano delle esperienze sessuali, fanciulle falsamente innocue, madri infanticide e figlie matricide. La trasgressione avvicina le scrittrici coetanee anche nel rappresentare la corporeità: patologie e deviazioni dalla Vinci, libero desiderio femminile e libertinismo morale dalla Santacroce. Entrambe violano i tabù del letterario e del socialmente accettabile. Pare sintomatico che le due scrittrici coetanee, dal curriculum letterario sincronizzato, presentino punti di vista simili e poetiche ravvicinate, cosa che suggerisce che si tratti di una impronta lasciata dalla cultura circostante e dal pensiero filosofico, essendo la letteratura, per dirla con Umberto Eco, una metafora epistemologica della propria epoca⁵⁹. Infatti, ambedue i meccanismi adoperati dalle scrittrici – la decostruzione e la trasgressione – rispecchiano un fenomeno più ampio in corso nella cultura odierna, quello della crisi dell'egemonia del logocentrismo e dell'androcentrismo.

⁵⁹ Umberto Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, (titolo originale *Opera aperta*), Varsavia, Czytelnik, 1994, p. 43.

ANTES DE MAIS, UMA HISTÓRIA: A PRESENÇA ITALIANA FEMININA NO *Almanaque de Lembranças* (1851-1932)

JULIANA CRISTINA BONILHA

Pós-doutoranda (CAPES) – CICS.NOVA – Centro Interdisciplinar
de Ciências Sociais FCSH/UNL – Portugal
CLEPUL — Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e
Europeias FL/UL– Portugal

ISABEL LOUSADA

CICS.NOVA — Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais
FCSH/UNL – Portugal
CLEPUL — Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e
Europeias FL/UL– Portugal

Introdução

O Almanaque com efeito é o livro disciplinar que coloca os marcos, traça as linhas, dentro das quais circula, em ordem, toda a nossa vida social¹.

O trecho acima, escrito por Eça de Queirós, faz parte do prefácio ao *Almanach Encyclopedico para 1896*, que foi há pouco tempo recuperado

¹ Eça de Queirós, *Almanaques*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002.

por Carlos Reis e Irene Fialho em *Almanaques: Eça de Queirós*. Citá-lo neste estudo significa demonstrar que por entre os eruditos e críticos do século XIX e XX os almanaques tinham o seu prestígio e lugar de destaque.

Através do pequeno excerto, e de muitas outras passagens de seu manuscrito, cautelosamente transcrito pelos autores acima mencionados, Eça convida-nos à reflexão sobre a origem e função dos almanaques, num texto que sintetiza historicamente os diferentes empregos do termo em sociedades distintas com seu típico recurso estético: a ironia.

Mas o fato é que, folhear os almanaques, sempre acarreta a sensação de que existe dentro deles mais do que *marcos* ou *linhas*, antes e verdadeiramente toda uma *vida social*, detalhadamente registada.

Aparentemente um pequeno livrinho, se considerarmos as suas dimensões, 9,5 centímetros de largura por 14 de altura, o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* enquadra-se no perfil descrito por Eça no excerto acima transcrito. Se, avaliado pela capa, emana a impressão de contemplar uma obra sintética, ao passo que avançando para a leitura dos textos, se nota quer a sua variedade textual quer a sua complexidade. Para além das esperadas características de um almanaque, o *Almanaque de Lembranças* apresenta e introduz os seus leitores num universo de informações de caráter social e literário, ultrapassando, dessa forma as definições constantemente encontradas em dicionários ou textos críticos. A ilustrá-lo atente-se na seguinte definição:

Podemos considerar o almanaque como uma publicação de periodicidade (quase sempre) anual com variável número de páginas – que pode ir desde as dezasseis, habituais nos folhetos de cordel, até mesmo abranger algumas centenas –, a qual poderá caracterizar-se por:

Quanto aos seus objetivos, ser obra prática de fácil e permanente consulta;

Quanto à sua estrutura, apresentar-se muito variada, embora as diferentes matérias se organizem por referência a uma tábua cronológica ou calendário, em que se fazem anotações religiosas (festas, santos), se indicam as principais feiras e arraiais, se registram as fases da lua;

Quanto à natureza dos conhecimentos que veicula, abranger desde os dados astronómicos e meteorológicos, efemérides, ou ainda curi-

osidades, conselhos práticos, mezinhas, pequenas notas sobre acontecimentos, fenómenos ou personagens, até a notas astrológicas (sobretudo o “juízo do ano”, horóscopos), anedotas, adivinhas, provérbios, quadras e mesmo algumas poesias².

Oferecida por Manuel Viegas Guerreiro e J. David Pinto Correia, inscrita no texto *Almanaques ou a Sabedoria e as Tarefas do Tempo* objetiva o que se pode, em seu entender, considerar um almanaque: *uma publicação (quase sempre) anual com variável número de páginas, obedecendo a uma dada classificação de acordo com seu conteúdo, isto é, em relação aos objetivos, à estrutura e à natureza dos conhecimentos que veicula.*

Considerando-se a classificação em apreço, de fato, o *Almanaque de Lembranças* consiste numa obra prática, com estrutura variada e composta por conteúdos bastante diversos.

Se ao longo das suas páginas podem ser lidos textos que vão de um simples calendário, passando por charadas e adivinhas, simultaneamente nos são oferecidos outros, com conteúdo literário, como poemas, contos, traduções, entre outros.

Um tipo textual que aparece muitas vezes nos almanaques como o que vimos estudando, também da mesma época, o *Almanaque das Senhoras* (1871-1928) é a biografia. Tanto no *Almanaque das Lembranças*, dirigido por Alexandre Magno de Castilho, como no *Almanaque das Senhoras*, criado por Guiomar Delfina Torresão são comuns as apresentações de personalidades renomadas tanto na literatura quanto nas artes.

Inúmeros eram, portanto, os colaboradores, mas, sobretudo, as colaboradoras do *Almanaque*. A representatividade feminina nos volumes pode ser atualmente acessada na obra *As senhoras do Almanaque. Catálogo da Produção de Autoria Feminina: Almanaque de Lembranças, Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro, Novo Almanaque de Lembranças* (2015)³,

² J. David Pinto Correia e Manuel Viegas Guerreiro, “Almanaques ou a Sabedoria e as Tarefas do Tempo”, in *Revista ICALP*, vol. 6, agos.-dez. 1986, pp. 43-52.

³ Vania Chaves, Isabel Lousada e Carlos Abreu (Dir.), *As Senhoras do Almanaque: Catálogo da Produção de Autoria Feminina: Almanaque de Lembranças, Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro, Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal/CLEPUL, 2015. Ver também: Carla Francisco e Isabel Lousada, “Elenco das ‘Senhoras’ do *Almanaque de Lembranças* (1851-1932)”, in Isabel Lousada e Vania Chaves (dir.), *As mulheres e a imprensa periódica*, vol. 2, [Lisboa],

cautelosamente processado e executado por investigadoras do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, e também na obra *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (2014).

Das autoras e personalidades que assinalam a sua presença nos *Almanaques*, considerando-se a questão de gênero e literatura, selecionam-se, para este estudo, de entre as portuguesas, Amélia Janny e Mária Amália Vaz de Carvalho. Como se pretende evidenciar a participação, evocação ou colaboração no periódico, sobretudo de personalidades italianas, destacamos as duas autoras que evocam, respectivamente, Celestina di Paladini e Vittoria Colonna. Será também alvo do nosso interesse a participação de Tina di Lorenzo no referido anuário.

Estreitando laços: a presença italiana em Lisboa

A presença italiana em Portugal, sobretudo em Lisboa é evidente, seja no que concerne às artes e literatura, seja no que se refere aos monumentos construídos para atender aos imigrantes italianos.

Uma dessas sólidas construções é a Igreja de Loreto, conhecida também como “Igreja dos Italianos”, cuja imponência pode ser verificada no centro histórico de Lisboa⁴.

Quando se fala em artes, torna-se sempre mais interessante vivenciá-las e procurar entender o seu contexto. Pouco ainda foi feito no sentido de recuperar as figuras femininas italianas que tiveram destaque em Portugal. Com a finalidade de recuperar a presença feminina nos teatros portugueses, antes de se falar nas artistas presentes no *Almanaque das Lembranças*, pode-se facilmente demonstrar que as *soirées* literárias e culturais em Lisboa já contavam com a participação de mulheres, não só portuguesas, mas também italianas. O Teatro São Luís, por exemplo, mantém algumas lápides em reconhecimento às artistas que lá mostraram seu

CLEPUL, 2014, pp. 79-81. (versão eletrónica, consultada a 9 de julho de 2015 em <http://pt.calameo.com/books/001827977b88bd814ba15>).

⁴ A obra de Sergio Filippi, *La Chiesa degli Italiani: Cinque secoli di prezenza italiana a Lisbona negli archivi della chiesa di Nostra Signora di Loreto*, Lisboa, Fábrica da Igreja Italiana de Nossa Senhora do Loreto, editada em 2013 é, para estes assuntos, referência obrigatória.

talento⁵.



Lápides no Teatro S. Luís: presença feminina italiana

Homenageada pelo Teatro São Luís, Italia Vitaliani (Turim, 1866 – Milão, 1938) foi atriz do cinema e representou em palcos portugueses. Eugénia Vasques, em estudo intitulado *Uma Peça de Goldoni nos Palcos Portugueses: de La Locandiera à Locandeira, de A Hospedeira à Estalajadeira, passando por Mirandolina I* (2009)⁶, apresenta-nos algumas recensões sobre essa intérprete, que em 1903 chega a Portugal para representar uma comédia goldoniana no Teatro da Trindade. Segundo a autora, Vitaliani consistia-se numa *bela e celebrada atriz, mas popular*.

Ainda em seu estudo, Vasques menciona a opinião do crítico Joaquim Madureira (Brás Buriti), em cujas *“Impressões de Teatro”* refere Italia

⁵ Cumpre agradecer a generosidade e profissionalismo com que as autoras deste estudo foram recebidas pelos colaboradores do Teatro e pelas preciosas informações aí recolhidas. Recomenda-se a consulta do Arquivo que está bem documentado.

⁶ Eugénia Vasques, *Uma Peça de Goldoni nos Palcos Portugueses: de La Locandiera à Locandeira, de A Hospedeira à Estalajadeira, passando por Mirandolina*, Lisboa, 2009. (versão eletrónica, consultada a 9 de julho de 2015 em http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3244/1/la_locandiera.pdf).

Vitaliani, “[n]a rendilhada joiazita do patriarca Goldoni, revelou-se uma outra Vitaliani, que nós ignorávamos e não pressentíamos, fazendo-nos sorrir, alegrando-nos, banhando-nos a alma com o perfume malicioso e brando, delicado e fino da sua graça infinita” (p. 152).

Na *Enciclopedia delle donne*, Maria Procino⁷ assinala: *Italia è brava a tal punto che nelle pagine della rivista “L’Arte drammatica” nel 1893, rappresenterà la “nuova scuola nel teatro drammatico” insieme a Anna Pedretti, Eleonora Duse, Lina Diligenti, Teresa Mariani, Irma ed Emma Gramatica, Virginia Reiter.*

Embora Italia Vitaliani não apareça no *Almanaque*, seu talento foi registado por Joaquim Madureira também em *Italia Vitaliani: Notas artísticas e biográficas*:

Tão grande como as maiores, tão perfeita como as mais completas, tão dominadora como as mais soberanas, a individualidade artística de Vitaliani – alma puríssima e immaculada de Artista n’um corpo nervoso, vibrátil e franzino de Mulher – embora nós a ignorássemos, embora nunca tivéssemos ouvido nomear, era, já então, dentro de seu paiz e por esse mundo fóra, na Alemanha e na Rússia, na Áustria e na Hungria, na America e na Hespanha, uma das mais originaes e complexas, das mais brilhantes e sugestivas comediantes, que, filhas da scena, beijadas ao nascer pelo fogo divino do gênio, vão, em estrelas errantes de um radioso horizonte de Arte, riscando no espírito cosmopolita das multidões as synteses eternas da Paixão e do Sentimento, da Amargura e da Dor, do Sofrimento e da Angustia⁸.

Neste texto se exalta o talento da mulher, mas o que se releva é o da profissional italiana. Reportando-nos ainda à mesma obra, outros autores procuram deixar marcada a admiração que nutrem pela atriz. Para citar só um, note-se o longo poema que lhe dedica Armando de Araújo:

A ti, Mulher, que de tão longe vens
E vais deixar em breve esta cidade!
Que foste recebida com desden
E vais partir envolta na saudade! [...]

⁷ Maria Procino, “Italia Vitaliani”, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/italia-vitaliani/> (consultado a 9 de julho de 2015).

⁸ Carlo Duse e Joaquim Madureira, *Notas artísticas e biográficas de Joaquim Madureira*, Lisboa, Ferreira & Oliveira, 1905, p. 7.

Ó Flôr exótica da Italia triste!
Que espalhas esse aroma tão mortal!
Minh'alma à tua partida em choro assiste...
– Adeus! E nunca esqueças... Portugal! (1905, p. 7)

E são, pois, inúmeros os textos poéticos e artigos referentes à atriz italiana. Assinados por Severo Portela, da Academia de Ciências de Portugal, por Gregório Fernandes, diretor da Imprensa Nacional de Lisboa, passando por Augusto de Castro, presidente do Conselho de Gerência do Teatro Nacional, documentam a presença italiana nos palcos lisboetas.



Italia Vitaliani em 1879

Ilustração da atriz italiana, na obra *Italia Vitaliani: Notas artísticas e biográficas* (p. 5)

A contribuição artística e literária italiana é assinalada no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1868, 1877, 1881 e 1908*, entre outros, inscrevendo em suas páginas, diversas passagens, textos poéticos e biografias. Num pequenino texto, sem assinatura, documenta-se que, especialmente o Teatro de S. Luís, que até então era designado por “Theatro D. Amelia”, recebe constantemente atores e atrizes consagrados mundialmente.

É raro o anno em que a empreza do theatro D. Amelia não proporciona ao publico de Lisboa ensejo de ver e apreciar algumas

das mais luminosas celebridades da arte dramática. Novelli, Sarah Bernhardt, Maria Guerrero, Coquelin, Antoine, Monet Sully, Sada Yacco e tantos outros artistas universalmente consagrados têm passado por aquelle palco colhendo mais alguns louros para a sua farta corôa de victorias e deixando apoz si, em todos os que os ouviram, a inolvidavel recordação que sempre deixam as mais puras e intensas emoções de arte. (*Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1908*, 1907, pp. 273-274).

Nesse mesmo texto, a relação entre a Itália e Portugal é testemunhada, através de um parecer crítico sobre outra grande personalidade italiana: Tina di Lorenzo (1872-1930).

Ultimamente, em março de 1907, coube a vez á grande actriz italiana Tina di Lorenzo, que foi recebida pelo nosso publico com o mais caloroso applauso. E como se a sua arte não bastasse para arrebatar as plateias, ainda tem mais, a notavel artista, o empolgante prestigio que dimana da sua grande formosura.

Na noute em que se realisou a sua recita de despedida, foi inaugurada no salão nobre do theatro a lapide commemorativa da passagem da grande actriz por aquelle palco, que já tantos artistas de universal renome têm illustrado. (*Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro para 1908*, 1907, p. 274).⁹

Corroborando a presença italiana nos palcos portugueses e assinando, portanto, a integração feminina com as artes, Américo Lopes de Oliveira, em seu *Dicionário de Mulheres Célebres*, sobre a atriz italiana, natural de Turim, resume: “filha de uma atriz conhecida por Colonella. Era formosa e possuía bela voz. Fez digressões pela Europa” (p. 732). Também em sua tímida descrição sobre Tina de Lorenzo, revela as obras pelas quais a intérprete se tornou conhecida: *A Dama das Camélias*, *Mirandolina*; *Dora*; *Leonor*.

⁹ Apesar de o texto do *Almanaque* informar a existência da lápide de Tina di Lorenzo, não foi possível acessá-la. Todavia o registo facultado pelo *Almanaque* documenta sua existência.



A atriz Tina di Lorenzo

No *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 40 (1991), Tina di Lorenzo possui uma biografia mais detalhada. Nela remete-se a uma passagem crítica do escritor italiano Annunzio Cervi sobre a atriz que enfatiza o teor de sua atuação:

Tina di Lorenzo, questa creatura così semplice e così bella, che ha la bocca semichiusa e casta della Polinnia antica, è, nelle espressioni del dolore ... potente e diversa come poche altre attrici già provate dalla vita. ...Ella è decorosa, sempre, nel senso più nobile e più estetico della parola latina¹⁰.

Além de recensões, rotineiramente, nos almanaques, incluíam-se poemas dedicados a personalidades de renome no meio artístico. O *Novo Almanaque de Lembranças*, para o ano de 1877 (sexto ano), inclui um poema, de Amélia Janny, dedicado à atriz italiana Celestina de Paladini, que abaixo se transcreve.

¹⁰ Cervi, "Tina di Lorenzo", in Annunzio Cervi, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, 1991, p. 24.

A Celestina de Paladini

Mulher, artista, criação prodígio!
da tua voz ás vibrações sonoras
minha alma passa do sorriso ás lágrimas,| se após o gozo resignada
choras!

Há nos teus olhos um poder magnetico,
do genio a força, da meiguice o encanto,| d'amor o fogo, da paixão
os impetos,| que nos inundam de pavor e espanto!

Agora virgem melindrosa e ingénua,
mais tarde esposa, que delira e ama,
depois sentindo do ciúme a vibora
entrar-te na alma, que o affecto inflamma;
Louca, travessa, cortezã, puríssima,| ou palpitante, – desvelada mãe

–

és sempre grande – Ó maravilha esplendida,
mysterio novo, que enlevar-me vem!

Airosa e leve qual visão phantastica,
ás vezes penso que, soltando as azas,
volves alegre às regiões altissimas,
onde da gloria no fulgor te abrazas!

Penso...mas logo as cambiantes magicas
do sentimento, que te agita o seio,
tornam gigante a graciosa sylphide,
poema enorme d'harmonias cheio!

Has de voltar á tua florea Italia,
berço das artes que te vio nascer,
tu, que tens na alma o resplendor da patria,
que te ha de ufana um capitolío erguer.
Levas brilhantes, esmeraldas, pérolas,| virentes c'rôas de eternal
matiz,

e, mais do que isso, no sacrario intimo,
grata lembrança d'um viver feliz.
Este rumor das ovações freneticas,
este anceiar, que as multidões domina,
trémulas vozes, que te acclamam férvidas;

quando radiante o teu olhar fascina;
Este concerto d'alegria e lagrimas,
esta homenagem de respeito unvida,
hão de seguir-te como a imagem cândida
d'um casto amor, que nos povôa a vida!
Olha este oceano irrequieto e vivido
de mocidade a palpitar! -Bem vês...
é grande e forte, e á tua voz dulcissima
vae brando e meigo soluçar-te aos pés!
E eu vou tambem, arrebatada, extatica,
juntar ás jóias dos triumphos teus,
- n'um beijo - as palmas d'um sentir vivíssimo
e a funda magua d'um saudoso Adeus!

Amelia Janny (Coimbra)

Conforme ressalta Américo Lopes de Oliveira (1981), Celestina de Paladini, natural de Luca, na Itália, destaca-se por ter organizado uma companhia teatral sob a sua responsabilidade. A atriz, como se refere, familiarizou-se rapidamente com o idioma português e chegou a atuar nos palcos de Lisboa e Porto usando a nossa língua; Paladini grangeara fama mundial, tendo representado até na América, era casada com Flavio Andò, cuja profissão era também ligada aos palcos, como ator. De acordo com a *Enciclopedia Italiana* (1929):

fu la più signorile attrice-madre del teatro italiano tra il 1890 e il 1910. Aveva doti di misura e d'eleganza per le quali la sua distinzione era proverbiale; e mai le figure di vecchie signore aristocratiche e tradizionali ebbero in Italia interprete che potesse apparire superiore a quest'elettissima attrice, che fu maestra di sfumature e di grazia¹¹.

Se Paladini se destaca numa leitura ainda que "à vol d'oiseau" do *Almanaque*, a sua importância transcende essa superficialidade pois permite revelar, outrossim, suas relações sociais, os círculos em que se movimentava, como interagia em outros meandros, ou ainda como era considerada

¹¹ O referido trecho, extraído da *Enciclopedia Italiana*, pode ser acessado no site de cultura italiana Treccani: http://www.treccani.it/enciclopedia/celestina-ando-paladini_%28Enciclopedia-Italiana%29/, (consultado a 7 de julho de 2015).

por personalidades da época. Essa análise permite constatar que o *Almanaque* concentrava nas suas páginas uma visão panorâmica do teatro italiano que oferecia aos seus leitores. No *Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane*¹², uma nota da *Enciclopedia dello Spettacolo*, (I, p.536) revela que Flavio Andó e Tina di Lorenzo formaram uma companhia, como foi já notado neste ensaio. Assim se comprovando serem Tina e Celestina atrizes de um mesmo círculo.

Outra artista italiana digna de menção num poema que Amélia Janny lhe dedica e é publicado no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, para o ano de 1868, é a cantora de ópera Elisa Volpini, conhecida também por Madame Volpini.



Retrato de Elisa Volpini¹³

¹² http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaAutore.php?ID=218576, (consultado a 7 de julho de 2015).

¹³ National Portrait Gallery, de Londres (versão eletrônica, consultada a 9 de julho de 2015 em <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw130410/MadameVolpini?LinkID=mp89034&role=sit&rNo=0>>).

BIBLIOTECA GOVERNATIVA - GORIZIA	Catálogo	Miscell. G. 7111	
	Lugar di public.	Trieste.	A
	Autore	G. Depina.	
	Lugar di stampa	id.	Elisa Volpini alumna electissima di Erterpe per modi di canto meravigliosi, incomparabile, sublime nella sera 8 dicembre 1876... Sonetto.
	Tipogr.	id.	
	Anno	1876.	
	Ediz.		
	Volumi	sp. 1. 8.	
	Parti	cc. nn. 2.	
	N. imp.	Gov. 21. 115.	

Documento sobre Elisa Volpini¹⁴

O escritor português **Júlio César Machado**, (1835–1890), no seu texto “Cronica do Mez”, inserido no quinto volume da *Revista Contemporanea de Portugal e Brasil* (1864), enobrece o talento da cantora,

A *Traviata* não é a melhor opera de Verdi, mas a parte de Violeta vae realmente bem á voz e á galanteria de madame Volpini, que é essencialmente uma creatura juvenil e simpathica. Com quanto possuua talento dramatico e dê provas d’isso, a jovem cantora não tem todavia a mascara da muza tragica, não tem nos olhos o relampago do imperio, não tem collo que sustenha orgulhosamente como a frente sistem a corôa; é rapariga, é gallante, é graciosa; fica-lhe bem o vestido do baile, é bonita no primeiro acto da *Traviata*, alegre, *coquette*, ebria de louvores, e entôa a canção do prazer, a canção da festa e da folia, com uma seducção a que se não resiste; é commovente em todo o resto da opera, conservando-se artista inteligente no ultimo acto em que exala o amor e a vida n’um suspiro melodioso. O publico applaude com justiça Madame Volpini¹⁵.

¹⁴ Biblioteca Digitale Italiana: Cataloghi Storici Digitalizzati (versão eletrônica, consultada a 9 de julho de 2015 em <http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/file_viewer_ricerca.php?IDIMG=35&IDCAT=94&IDGRP=940001>).

¹⁵ Julio Cesar Machado, “Cronica do mez”, *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil*, Lisboa, abr. 1864, p. 447.

Em *La ópera em Sevilla en el siglo XIX*, Andrés Moreno Mengíbar também descreve a participação de Elisa Villar de Volpini,

Parte del desencanto se disolvió cuando se supo que había contratada para algunas funciones la Volpini, una de las cantantes más admiradas y queridas en la ciudad, que vendría a reforzar, junto a la recién incorporada Anonietta Fricci, una tesitura de sopranos que había quedado desarmada tras la rescisión de contrato de la Berini y la "despedida a la francesa" de la Ortolani. La Volpini hizo su debut el 5 junio con *I Puritani*, dándole la réplica en el papel de Arturo Julián Gayarre. Tanto ésta como la función de su beneficio, con *La Traviata*, se convirtieron en los momentos más brillantes de la temporada¹⁶.

Os excertos acima, corroboram o talento de Volpini e permitem que se reitere que a direção do *Almanaque* se preocupava com a qualidade do conteúdo que o compunha. Se Paladini era uma "elletissima attrice", Volpini era "juvenil", "comovente" e "artista inteligente", aplaudida "com justiça" pelo público. Volpini era também uma das "cantante más admiradas e queridas", em Sevilha.

Tanto Tina di Lorenzo, quanto as italianas Celestina de Paladini e Elisa Volpini foram expostas e apresentadas aos leitores do *Almanaque* no Brasil e em Portugal. Tarefa atribuída às colaboradores do periódico, a escrita dos poemas em homenagem a essas artistas também evidenciava a habilidade artística de poetisas como Amélia Janny.

Segundo Mario Nunes, em prefácio à obra *Amélia Janny: miscelânea poética*, "os poemas de Amélia Janny expressam um calor de alma e vertem rios de grandeza pátria, amorosa, bairrista e saudosa, sustentados pela força do seu "ego" e aureolados pela imensa paixão que vivia no seu ser"¹⁷. Em outra passagem, deixa transparecer sua admiração pela poetisa nos seguintes termos: "os seus poemas refulgem de primor, ensaiam fluídos de encantada limpidez, expressam fulgores de esmerada estética e desenham

¹⁶ Andrés Moreno Mengíbar, *La Opera en Sevilla en el Siglo XIX*, Espanha, Universidade de Sevilla, 1998, p. 235.

¹⁷ Mario Nunes, *Amélia Janny - In Memoriam*, de Manuel Zolino da Silva, Amélia Janny: *Miscelânea Poética*. Coimbra, MinervaCoimbra, 2003, p. 7.

luz de Primavera na claridade do firmamento que extravasa do ego e da distinta escritora”¹⁸.

Entrando na questão do cânone literário, e às obras de historiografia literária, que ora consagram alguns autores, ora injustamente esquecem escritores e escritoras que poderiam nele constar, dado seu domínio da forma e da estética, José Carlos Seabra Pereira, também em prefácio à referida obra, reflete,

Durante décadas Amélia Janny foi alvo, em estratos superiores da vida literária portuguesa, de referências frequentes, embora num registo que variou desde o timbre predominante de entusiasmo franco (com Castilho e Tomás Ribeiro, mais tarde com Antonio Candido e Trindade Coelho) até a evocação matizada (com Camilo Castelo Branco) ou alusão irónica (com Antero de Quental)¹⁹.

O fato de Janny ser mencionada pelos autores mencionados no trecho, revela que a escrita de seu trabalho ultrapassava as fronteiras, atingindo a um público amplo, sem distinção de gênero. Seabra Pereira, confirma o importante papel da autora,

Amélia Janny cumpriu um ritual de afirmação autoral no espaço público que o século XX tornaria caduco, mas que na segunda metade do século XIX propiciava assinalável efeito recepional. Com assiduidade desigual, publicou poemas de vária motivação e índole em jornais e revistas, em plaquetes e álbuns. Mas sobretudo evidenciou-se com outra pragmática de comunicação literária, na medida em que sua poesia se transmitia pela declamação em saraus e festas, em salões privados e em teatros, em comemorações nacionais (Centenário de Camões, por exemplo) e em efemérides locais – onde, de preferência, a própria autora se ocupava da recitação aprazada ou da elaboração *in loco*. As oportunidades dessa comunicação e os dotes do contacto pessoal cedo garantiram a Amélia Janny lisonjeira imagem junto de algum público seletivo e forte empatia no público comum, sobretudo desde o juvenil triunfo no célebre sarau académico de 1862, em que ofuscou os neófitos Teófilo Braga, Antero de Quental e Guerra Junqueiro²⁰.

¹⁸ Ibidem, p. 8.

¹⁹ José Carlos Seabra Pereira, Uma aura frágil e tenaz, de Manuel Zolino da Silva, Amélia Janny: Miscelânea Poética, Coimbra, Minerva Coimbra, 2003, p. 11.

²⁰ Ibidem, p. 12.

O que ficou referido comprova a colaboração de Janny em jornais e revistas e mostra que a autora teve uma “comunicação literária” de muita proximidade com o público ao declamar suas poesias em saraus, festas e eventos. No texto *Homenagem aos poetas Salatinas*, na mesma obra supra citada, José Paiva Soares Diniz faz um resgate de opiniões críticas de literatos, como Camilo Castelo Branco, Teixeira de Pascoais, Bordalo Pinheiro, João de Deus e Virgínia Faria Gersão. Consensuais ao apreciar a obra de Amélia Janny enfatizam a sua personalidade e escrita.

Outra escritora que colaborou no *Almanaque de Lembranças* foi Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921). Dona de uma extensa biografia, nas palavras de Américo Lopes de Oliveira, “cultivou, entre outros gêneros, a historiografia, a crítica literária, artística, social e política”²¹.

Carvalho traz à luz, através de uma evocação, a italiana Victoria Colonna (1490-1547), “poetisa romana, por quem Miguel Ângelo teve paixão platônica”²².



Retrato de Vittoria Colonna (1490-1547), por Sebastiano del Piombo, Museu Nacional da arte da Catalunha, Barcelona

²¹ Américo Lopes de Oliveira, *Dicionário de Mulheres Célebres*, Porto, Lello & Irmão, 1981, p. 208.

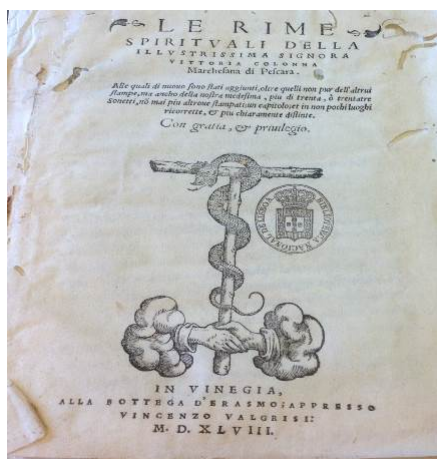
²² *Ibidem* p. 263.

Através de uma recensão sobre a poetisa Vittoria Colonna, Maria Amália Vaz de Carvalho traça o perfil da Marquesa de Pescara. Seu texto, inicia-se com a seguinte passagem,

Donna leggiarda altera e diva, chama-lhe Miguel Angelo na sua devoção extática, e essa formosura, essa altivez, essa divindade, é que seriam capazes de captivar o espírito irrequieto e ambicioso da artista eminente.

Era de certo *formosíssima* a marquesa de Pescara a julgarmos pelo retrato que d'ella traçou o proprio pincel do seu genial amante²³.

A *Poetisa do Renascimento*, autora de incontáveis sonetos²⁴,



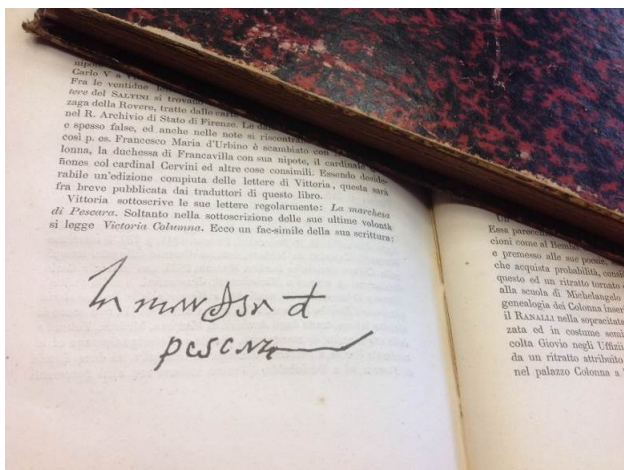
é evocada por Maria Amália Vaz de Carvalho, o que revela uma postura de atribuição de valor à produção escrita feminina. Para além de ser “formosa”, Vittoria Colonna era, segundo Carvalho, dona de uma “compostura majestosa de quem está acostumada a reinar” e de uma “beleza dominadora de quem nunca se deixou vencer pelos combates da vida”²⁵. Apesar do texto de Maria Amália permanecer numa descrição física sobre Victoria Colonna, assemelhando-se a uma pintura, com ricos detalhes,

²³ Maria Amália Vaz de Carvalho, Novo Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro, 1881, p. 229.

²⁴ Importa registar que nos Reservados da BNP se encontra uma das mais importantes obras desta autora cujo frontispício aqui se reproduz.

²⁵ Ibidem, p. 230.

o fato de trazê-la aos olhos dos brasileiros e dos portugueses parece permitir que se aguce a curiosidade de conhecer mais sobre a famosa marquesa.



Assinatura de Vittoria Colonna, a Marquesa de Pescara²⁶

Numa busca pelos textos da poetisa, pode-se perceber que seus sonetos tinham teor descritivo, mas também tom de desabafo e melancolia, como se pode ver no poema seguinte,

SONETTO PRIMO

Scrivo sol per sfogar l'interna doglia,
Ch'al cor mandar le luci al mondo sole;
E non per giunger luce al mio bel Sole,
Al chiaro spirito, all'onorata spoglia.

Giusta cagione a lamentar m'invoglia,
Ch'io scemi la sua gloria assai mi dole;
Per altra lingua, e più saggie parole,
Convien ch'a Morte il gran nome si toglia.

²⁶ Alfredo Reumont, Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara, Vita, Fede e Poesia, Torino, Ermanno Loescher, 1892.

La pura fè, l'ardor, l'intensa pena
Mi scusi appo ciascun, che 'l grave pianto
E' tal, che tempo, nè ragion l'affrena.

Amaro lagrimar, non dolce canto,
Foschi sospiri, e non voce serena,
Di stil no, ma di duol mi danno il vanto.²⁷

A tristeza, a dor, e até mesmo a morte, trazem um teor emotivo ao texto. Em demais sonetos, notam-se temáticas diversas, podendo-se dizer, portanto que Colonna tem uma obra bastante variada.

Voltando os olhares à autora do texto, Maria Amália Vaz de Carvalho, na época dos salões de literários, pode dizer-se que a escritora se dedicava aos eventos culturais de forma evidente, tendo em vista que transformava a sua própria residência, num local propício para celebrar aprazíveis encontros de leitura e reflexão.

Maria Amália Vaz de Carvalho manteve em sua casa, à Travessa de Sta. Catarina, um salão “famoso em Lisboa, durante mais de meio século e que nele se reuniram todas as personalidades marcantes do tempo” como Antonio Candido Ribeiro da Costa, o médico Sousa Martins, o diplomata Conde de Sabugosa, Pinheiro Chagas, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Bulhão de Pato, Eça de Queirós, Ramalho ortigão, Bernardino Machado, entre outros. [...] Para alguns era uma “autêntica academia, cenáculo de espíritos superiores” [...]²⁸.

O excerto acima pode ser lido como uma forma representativa testemunhando a relação de proximidade que havia entre os literatos e as mulheres que, dedicando-se à literatura, eram merecedoras da sua admiração e, portanto, do papel relevante, reconhecido e comprovado da mulher na literatura por seus pares.

Conforme Ana Maria Costa Lopes refere, “muitos intelectuais que se queriam projetar no campo das letras, das artes, ou das ciências lutavam por frequentar salões literários dirigidos, regra geral, por mulheres”²⁹.

²⁷ G. Enrico Saltini, *Rime e lettere di Vittoria Colonna, marchesana di Pescara*, Firenze, G. Barbera, 1860.

²⁸ Ana Maria Costa Lopes, *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos: Percursos de Modernidade*, Lisboa, Quimera, 2005, p. 159.

²⁹ *Ibidem*, p. 173.

Sendo assim, pode inferir-se que, ao contrário do que parecem indicar algumas referências da historiografia literária, a mulher (algumas mulheres?) sempre teve (tiveram) um papel de destaque. Como se sabe, “a frequência dos salões era, para alguns, a oportunidade de tomarem contacto com o escol intelectual e, para outros, o meio de reconhecimento de sua obra”³⁰. Parece, portanto, custoso o reconhecimento à participação efetiva da mulher, não só na sociedade, como também na imprensa e na Literatura, sobretudo de forma mais perene. O mérito de algumas das figuras femininas reconhecidas, à época, rapidamente se apaga da História da Literatura, que não raramente, as ignora e exclui. O trabalho de recuperação dos textos e elementos coligidos para este estudo surgiu pois, no campo designado de resgate, como oportuno, fornecendo factos capazes de afirmar a discrepância entre o relevo e importância dada quer ao trabalho, quer ao reconhecimento de mulheres coevas e seu progressivo apagamento, indo até à exclusão com o passar do tempo.

Considerações finais

Apesar de estudos de autoria feminina terem trazerem à luz parte de uma história esquecida ou preterida, ainda são poucos aqueles que se dedicam às artistas e sua presença em periódicos. Quando se fala na presença italiana em periódicos portugueses, isso ainda é mais raro. Por esse motivo, buscou-se, através desse percurso e dessa busca pela presença feminina no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, não só recuperar a relação das mulheres com a imprensa, como também perceber quem eram as personalidades referidas no periódico em questão e tentar entender também a contribuição cultural que o *Almanaque* deixava ao seu público leitor.

Se, conforme reflete Roger Chartier, “o ato de ler não pode anular-se no próprio texto, assim como as significações não podem ser aniquiladas mediante significados impostos”³¹, refletindo no *Almanaque* e nos textos por ele veiculados em torno de artistas italianas, pode compreender-se que

³⁰ Ibidem.

³¹ Roger Chartier, “Texto, impressão, leituras”, in *A nova história cultural*, [São Paulo], Martins Fontes, 1992, p. 234.

há uma intenção ideológica que transcende o mero significado aparente, porém, é o público, e, em particular, cada leitor que atribui ao texto um determinado sentido.

Dessa forma, numa leitura particular, pode-se dizer que o *Almanaque* tinha o intuito de ampliar o repertório de seus leitores, trazendo ao seu conhecimento artistas em destaque. Não raro, dedicou-se às artistas italianas, para além das portuguesas. Isso permite que se diga, portanto, e, por fim, que há sobretudo um intuito cultural e de valorização da(s) figura(s) feminina(s)³².

³² Veja-se também: Solange Cardoso e Isabel Lousada, "Mulheres que dão a cara: as senhoras do Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro". (versão eletrônica, consultada a 9 de julho de 2015 em <http://run.unl.pt/bitstream/10362/11736/3/Mulheres%20que%20d%C3%A3o%20a%20cara_Revis%C3%A3o%20Br.pdf>)

VIAGGIO E SCRITTURA FEMMINILE NEL SETTECENTO ITALIANO: LA MARCHESA SPARAPANI GENTILI BOCCAPADULE, ISABELLA TEOTOCHI ALBRIZZI E MARIANNA CANDIDI DIONIGI

PAOLA NIGRO

Università degli Studi di Salerno

Il contributo intende fornire una selezione di alcune delle espressioni più intime della letteratura odepórica femminile, con lo scopo di inserirle all'interno del discorso globale sulla questione della donna, rendendo l'evidenza di una scrittura diaristica che testimonia l'incontro delle donne con il sapere, con la cultura e con la scienza nel tardo Settecento italiano, creando le premesse del moderno dibattito sull'emancipazione femminile. La rinnovata sensibilità di un secolo i cui orizzonti trovano sbocco nella pratica del salotto come luogo privilegiato della comunicazione verbale e scritta¹ alimenta la discussione sugli studi femminili, manifestando come le categorie mentali con cui il secolo affronta la cultura delle donne appartengano tutte ad una concezione spiccatamente androcentrica, che tuttavia non impedisce la percezione di quella "alterità" fondamentale per la comprensione della differenza di genere.

¹ Sulla questione della scrittura femminile nel Settecento, cfr. il saggio di Rosa Troiano, "Paolina Grismondi. Note sulla scrittura femminile del Settecento con un'appendice di documenti inediti" in Toni Iermano e Tommaso Scappaticci (a cura di), *Studi in onore di Antonio Piromalli*, vol. 2, (*Da Dante al secondo Ottocento*), Napoli, ESI, 1994, p. 299.

Ed è proprio su questo discorso che si innesta il tema del viaggio, come parte integrante del vasto *tour* culturale di un'epoca di transizione in cui si delinea il passaggio nelle forme della scrittura da una tipologia di resoconto scientifico-oggettivo ad uno più soggettivo, individuale, intimo e letterario.

Quando si parla oggi di "scrittura femminile" o di "scrittura delle donne" si intende simbolicamente l' "essere donna" più come identità interiore e dell'anima che come identità di genere.² Per la filosofia settecentesca il femminile non coincide necessariamente con l'essere donna, ma con il significato di *altro dal logos* e se la filosofia maschile pone al centro della speculazione la ragione, quella femminile esalta il gusto, l'immaginazione, il sentimento e la sensibilità come elementi di diversificazione dall'immaginario tipicamente maschile.³ Soggetti attivi di cultura le donne del Settecento italiano fanno della volontà di parlare e di raccontarsi il senso più profondo dei loro carteggi e delle loro scritture poetiche, autobiografiche e ritrattistiche, a dispetto dell'indisponibilità del secolo a definire o a ridefinire il ruolo della donna letterata, amante del teatro e dei viaggi.⁴

Più di ogni altro genere letterario è il *diario* a collocarsi nella dimensione intima tipica del femminile, in quanto risultato di un'operazione individuale che nasce già priva di comunicazione e che riflette proprio il bisogno di interiorità, lo scavo nell'io, tipici del gusto delle donne.

Ed è proprio l'audacia delle aristocratiche italiane che fanno capolino nel cosiddetto "viaggio di formazione" maschile, a spingere Ippolito Pindemonte a condannare l'insana inquietudine che porta anche le donne a praticare il *mouvement*, il piacere della "sempre varia errante vita", perché

² Luisa Ricaldone, *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Paris, Honoré Champion éditeur; Fiesole, Edizioni Cadmo, 1996, pp. 9-13. Cfr. anche Nadia Setti, *Ritratto di una scrittura*, prefazione alla sua trad. it. di alcuni testi sul teatro di Helene Cixous, *Il teatro del cuore*, Parma, Pratiche, 1992, p. 8.

³ Cfr. Luca Clerici, "Alla scoperta del Bel Paese. I titoli delle testimonianze dei viaggiatori italiani in Italia, 1750-1900", *Annali di italianistica*, vol. 14, 1996, pp. 271-273. Per un ulteriore approfondimento sull'argomento si rimanda alla lettura di Luca Clerici (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio*, 2 voll., Milano, A. Mondadori, 2008.

⁴ Luciano Guerri, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 1987 [n. e. 1988].

sine dubio appartenente ad un *cliché* più adatto al mondo maschile.⁵ Nonostante la mancata attenzione alle indagini sui viaggi di italiane in Italia e la quasi totale assenza di studi e analisi sull'argomento,⁶ ho ritenuto interessante riproporre all'attenzione degli studiosi le biografie intellettuali e i diari e i resoconti di viaggio di tre scrittrici italiane poco note, ma non per questo meno significative di un periodo storico che vede le donne ritagliarsi un posto di rilievo nell'universo dell'intellettualità.⁷

Si tratta della marchesa Margherita Boccapadule Sparapani Gentili (Camerino, 29 ottobre 1735 - Roma, 13 dicembre 1820), compagna di Alessandro Verri che a sessant'anni tra il 1794 e il 1795 intraprende un viaggio in Italia settentrionale, dell'aristocratica Isabella Teotochi Albrizzi (Corfù, 16 giugno, 1760 - Venezia, 27 settembre, 1836), autrice di un diario rimasto inedito fino al 1992⁸ e ristampato da Cinzia Giorgetti, che compie un viaggio formativo in Toscana in compagnia del padre e del marito e della romana Marianna Candidi Dionigi (Roma, 1756 - Civita Lavinia, oggi Lanuvio, 1826), archeologa, pittrice paesaggista e *salonnière*-

⁵ Sulla condanna del *mouvement* operata da Ippolito Pindemonte, viaggiatore in Francia dopo un lungo *Grand Tour* europeo, si trova ampia espressione nella definizione di "silenzio al quadrato" data nel saggio di Ricciarda Ricorda, "Al bel sesso ancora/piace la sempre varia errante vita". *Viaggiatrici italiane in Italia tra Sette e Ottocento* in Ilaria Crotti (a cura di), *Il viaggio in Italia. Modelli, stili, lingue. Atti del convegno di Venezia, 3-4 dicembre 1997*, Napoli, ESI, 1999, pp. 105-130. Cfr. anche Ippolito Pindemonte, *I viaggi*, Venezia, presso Carlo Palese, 1793, p. 23.

⁶ La tradizione di viaggiatrici celebri in Italia, soprattutto per il Settecento, è piuttosto debole, perché è soltanto verso la metà dell'Ottocento che è possibile parlare di una donna viaggiatrice importante e conosciuta, come la principessa lombarda Cristina di Belgioioso (1808 - 1871), viaggiatrice in Oriente dopo anni di esilio a Parigi. Cfr. Paola Giuli, "Cristina di Belgioioso's Orient", *Nemica Italian Studies*, vol. 15, 1991, pp. 129-150; Mirella Scriboni, "Il viaggio al femminile nell'Ottocento. La principessa di Belgioioso, Amalia Nizzoli e Carla Serena", *Annali d'italianistica*, vol. 14, 1996, pp. 271-273.

⁷ Per approfondire il discorso sulla scrittura letteraria delle donne del Settecento, cfr. Giulio Natali, "Gli studi sulle donne", in *Il Settecento*, vol. I, 5. ed. riv. e corredata di un'appendice bibliografica, Milano, Vallardi, 1960, pp. 126-173.

⁸ Il diario di Isabella Teotochi Albrizzi, rimasto inedito fino al 1992, è conservato presso la Biblioteca comunale di Verona. Cfr. Cinzia Giorgetti, "Il "petit tour" di Isabella Teotochi Albrizzi", *Studi italiani*, vol. 8, 1992, pp. 117-173. Pare che il titolo Diario di viaggio non sia di Isabella. Cfr. anche Ead., *Ritratto di Isabella. Studi e documenti su Isabella Teotochi Albrizzi*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 124.

re, che pubblica nel 1809 *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*.

Ognuna delle tre autrici lascia confluire nei propri diari di viaggio la sensibilità tipica dell'essere donna, arricchendo la letteratura odepórica di nuove immagini letterarie del Bel Paese e mantenendo saldo nella scrittura da un lato il registro tipico dei racconti di viaggio, dall'altro quello descrittivo, concedendo agli studiosi uno spaccato del nesso tra "viaggio" e "scrittura" nel Settecento. Senza finalità editoriali è l'*Indice delle cose principali registrate nel viaggio d'Italia*⁹ fatto dall'Ecc.ma Sig.ra Marchesa Sparapani Gentili Boccapadule, diario pubblicato in parte nel 1917 da Alessandro Giulini su trascrizione di Francesco Novati. Strutturato in 339 fogli, di cui sono edite solo le pagine riferite a Milano e alla parte dedicata al *Viaggio dei laghi*, che dimostrano una tendenza all'utilizzo di un'ottica di osservazione obiettiva e distaccata, nel diario della Boccapadule i commenti personali confluiscono solo nelle pagine destinate a descrivere luoghi, monumenti e persone, lasciando trapelare anche momenti forti sul piano emotivo. La marchesa Boccapadule¹⁰ parte insieme ad Alessandro Verri, all'età di sessant'anni, in un viaggio che dal castello di Pievefavera vicino a Camerino (da cui si muove il 20 settembre del 1794) la porterà nelle regioni settentrionali d'Italia fino alla Romagna, a Venezia, alla Riviera del Brenta, a Padova, a Verona, a Mantova e a Cremona, e infine a Milano e alla zona dei laghi di Como e di Lugano, in un arco temporale compreso tra l'autunno del 1794 e il giugno del 1795. Lo stile del diario non sempre è ortograficamente corretto e si rivela piuttosto scarno; la mancanza di revisione formale e la presenza di ripetizioni e imprecisioni, giustificata dalla non intenzionalità della pubblicazione, ad ogni modo restituisce però un'immagine molto significativa della Mi-

⁹ È merito di Francesco Novati aver scoperto e trascritto il diario nell'archivio dei principi del Drago, eredi del patrizio romano Giuseppe di Boccapadule, marito di Margherita. Il diario non è stato pubblicato per intero, ma solo nella parte relativa al viaggio a Milano e dintorni. Cfr. Alessandro Giulini, "Milano e i suoi dintorni nel diario di una dama romana del settecento", *Archivio Storico Lombardo*, vol. XLIV, 1917, pp. 353-381 e *Id.*, "Milano settecentesca nel diario d'una dama romana", in *A Milano nel Settecento. Studi e profili*, Milano, La Famiglia Meneghina, 1926, pp. 157-183, dove non è presente la parte relativa ai laghi.

¹⁰ Marco Ubaldo Bicci, *Notizie della famiglia Boccapaduli patrizia romana*, Roma, Alla stamperia di Appollo, 1762, pp. 579-583 e pp. 701-711.

lano dell'epoca, oltre a descrizioni di paesaggio oggettive e precise.¹¹ E se lo sguardo della Boccapadule su cose e persone appare distaccato e non proteso all'esternazione di stati d'animo, le pagine del diario sono ricche però di un linguaggio che tende a valutazioni estetiche tipiche del gusto del secolo. Nel descrivere Milano, la Boccapadule si sofferma sulle caratteristiche artistiche dei monumenti e delle opere d'arte delineandone pregi e virtù e riportando notizie non sempre attendibili, ma in ogni caso obiettive, in uno stile semplice, chiaro e tendenzialmente nominale:

[...] La vidi per la prima volta una città *illuminata* di notte. Questa città è grande, tutta murata: dicono che il circuito sia di nove miglia e la popolazione di 140 mila anime. Il Duomo ognuno sa che è una gran chiesa gotica ove vi sono immense statue, bassirilievi. Dentro vi sono cinque navate. Le cappelle generalmente *non sono belle* ed hanno avanti una cancellata bassa di ferro [...]. A me pare che nella scoltura vi siano cose *belle*, ma ve ne sono delle cattive.¹²

E ancora:

Avevo tralasciato di dire che nell'interno di questa chiesa vi sono immensi finestroni la maggior parte tutti a vetri dipinti. Non vi è legno di sorte alcuna, ma tutta pietra e ferro [...]. Nel totale è buia, senza ornamenti, confusa e non pulita.¹³

L'illuminazione notturna di Milano contrasta con il buio degli interni del Duomo e alla descrizione della freddezza delle chiese in inverno e dell'umidità della pavimentazione, fa da contrappunto la bellezza dell'edificio che ospita la Biblioteca Ambrosiana con i suoi quindicimila volumi, le mirabili statue greche e una raccolta di prodotti naturali oltre alle immense caldaie delle cucine dell'Ospedale che è definito "bello" e "grande".¹⁴ La specificità femminile che trapela nelle pagine del diario

¹¹ Ricciarda Ricorda, "*Al bel sesso*", op. cit., pp. 109-112. A completamento del diario della marchesa un gruppo di lettere scritte da Alessandro Verri all'uomo di fiducia di Margherita, Domenico Genovesi, recuperate nell'archivio della principesca famiglia romana dei Boccapadule.

¹² Margherita Boccapadule Sparapani Gentili, *Milano ed i suoi dintorni nel diario di una dama romana del Settecento*, Milano, L. F. Cogliati, 1917, p. 357.

¹³ *Ead.*, p. 358.

¹⁴ *Ivi*, pp. 359-369.

attente ai dettagli e alla valutazione del bello estetico e ornamentale di strutture edilizie, come chiese, palazzi, ospedali, biblioteche o anche giardini, così scaturisce nella descrizione del palazzo del conte di Belgioioso:

Il palazzo del conte Belgioioso è sicuramente della più *bella* architettura...vi è annesso un *elegantissimo* giardino all'inglese che domina anche il giardino pubblico. Vi sono in esso *tempietti*, pagode, cadute d'acqua del Naviglio, una *torretta* rustica, che finge carcere, un'isoletta con ponte levatoio con varie statue ed iscrizioni, *coffe house*, *boschetto* ed alcune altre *cosette* graziose.¹⁵

Si noti l'utilizzo nel linguaggio di prestiti dalla lingua inglese che richiamano l'attenzione sulla diffusione in Italia dei costumi d'Oltralpe e di diminutivi che rendono al discorso la tipica grazia settecentesca, mentre le forme chiare e lineari dei moduli neoclassici emergono per lo più dalle descrizioni degli ambienti e dei monumenti, anche se alcuni dettagli restano imprecisi. Più avanti, nel descrivere l'uso delle carrozze e dei cavalli a Milano, la marchesa dirà:

Vi sono moltissime carrozze non solo per la numerosa Nobiltà, ma molto buona cittadinanza tiene carrozza. Gli equipaggi sono *belli*. I cavalli quasi tutti castrati, ciò non ostante ve ne sono de' *belli* e corrono molto. La gioventù corre tutta in legnetti; guidano in piedi alcuni calessetti ad un cavallo eleganti; insomma tutte le mode francesi ed inglesi sono messe in uso rigorosamente; molti cavalli scodati per cavalcare.¹⁶

La descrizione di Milano si conclude poi con uno scorcio di costume del quale la Boccapadule si serve per riferire della moda dei capelli delle contadine in Lombardia che ricorda la descrizione dell'acconciatura della Lucia di Manzoni nel Cap. II de *I Promessi sposi*:

Nella Lombardia vi è la moda nelle contadine di fare una canestrella di trecce di tutti i capelli e questa è contornata di tanti spadini d'argento, fin che ce ne possono capire. Le più povere la contornano

¹⁵ Margherita Boccapadule Sparapani Gentili, *Milano ed i suoi dintorni*, op. cit., p. 362.

¹⁶ *Ibidem*.

di spille con grossa testa. Un filo di capelli tagliati di una certa lunghezza contorna la testa.¹⁷

Dopo un breve soggiorno a Monza e a Bassiano presso la casa dell'abate don Carlo Verri, la marchesa e il compagno muovono per Torino e Genova e poi per Pavia, dove Margherita ha modo di visitare la famosa certosa e il suo orto botanico e i gabinetti di storia naturale e di fisica, sotto la guida del Volta e dello Spallanzani, per poi passare all'incantevole regione dei laghi. Ha inizio così la parte descrittiva del diario che è il *Viaggio dei Laghi*, compiuto tra il marzo e l'aprile del 1795, nella quale il canone paesaggistico è maggiormente visibile, insieme ad un sottile piacere per la descrizione di nature pittoresche, uomini, statue e monumenti. La marchesa ha anche modo di visitare il salone dove si tiene il sindacato tutti gli anni, in cui tutti i tredici Cantoni mandano un rappresentante:

Questi sentono tutte le lagnanze, tanto nel criminale, che nel civile. Quelli che hanno avute sentenze, che loro sembrano ingiuste, si appellano per la seconda volta. In questo Tribunale, se per la terza volta domandano appellazione, devono andare in tutti i tredici Cantoni, il che è una spesa grande e se ne lagnano. Vi risiede un governatore dei Svizzeri, che si chiama capitano. Questo come dissi, si cambia ogni due anni [...].¹⁸

L'ultima visita è destinata a Varese, al santuario della Madonna del Monte e alle Isole Borromeo, *dulcis in fundo* il Lago Maggiore definito "più allegro degli altri" e meno "tetro", forse perché distante dalle montagne e circondato da colline popolate da paesi.¹⁹

Se il diario della Boccapadule rivela ancora aspetti poco inclini alla registrazione scritta dei propri stati d'animo, ben diversa è la scrittura odepórica del *Diario di viaggio e visita di Firenze*²⁰ della nobildonna veneziana Isabella Teotochi Albrizzi, animatrice di salotti letterari, che narrerà del viaggio formativo compiuto in Toscana insieme al padre e al

¹⁷ Margherita Boccapadule Sparapani Gentili, *Milano ed i suoi dintorni*, op. cit., p. 363.

¹⁸ *Ead.*, p. 377 e nello specifico il Cap. dedicato a *Lugano* e al *Viaggio dei Laghi*.

¹⁹ Ricciarda Ricorda, "Al bel sesso", op. cit., p. 112.

²⁰ BCV, Biblioteca comunale di Verona, *Carteggio Albrizzi, Diario di viaggio e visita di Firenze*, b. 199, *Manoscritti vari*, s.n.

marito tra il marzo e l'ottobre 1798.²¹ Il piacere intellettuale del conversare, missione primaria della vita dell'Albrizzi, tutta volta a scoprire la celebrazione della bellezza come armonia sia pur sotto il vigile controllo della ragione e della *medietas*, porterà Isabella a non resistere alla tentazione di sperimentare il genere della letteratura di viaggio allora tanto in voga.

Il suo diario, coacervo di ricordi di memorie private e allo stesso tempo pensate per una lettura pubblica, rivela la presenza di correzioni nel manoscritto originale e l'interesse di questi frammenti sia pur discontinui da un punto di vista formale, è tutto nella tenace curiosità intellettuale e nella sensibilità dell'autrice che la spingono a discutere da critico d'arte su opere, quadri e collezioni,²² oltre che a commentare aspetti ed elementi della natura con toni vivaci, eleganti e descrittivi.

In realtà per l'Albrizzi il viaggio descritto è un secondo viaggio in Toscana, iniziato nella primavera del 1798 pochi mesi dopo il Trattato di Campoformio e in contemporanea ai movimenti rivoluzionari che toccano il Granducato di Toscana e lo Stato Pontificio appena proclamato Repubblica romana. Il *Diario di viaggio e visita di Firenze*, questo è il titolo che risulta dal dorso del fascicolo e che probabilmente fu apposto dall'ordinatore del fondo o dal precedente proprietario delle carte, si conserva nella Biblioteca Civica di Verona nel *Carteggio Albrizzi*, b. 199, fasc. *Manoscritti vari* ed è un quaderno di 19 carte, definito da Cinzia Giorgetti, "taccuino di un *petit tour* artistico e personale" della nobildonna veneziana.²³

²¹ Cfr. BNCF, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Carteggi vari*, 449, 17, 21, Avesa, 25 settembre 1786, dalle composizioni autografe della BCV (cfr. *Carteggio Albrizzi*, b. 199, Miscellanea di appunti senza data, [1787] e dall'epistolario Teotochi-Bertòla, presente nella BNCF, Carte Romagna, 62, 168 e segg., pubblicato soprattutto da Antonio Piromalli, *Aurelio Bertòla nella letteratura del Settecento*, Firenze, Olschki, 1959, e *Id.* "Isabella Teotochi Albrizzi tra neoclassicismo e romanticismo", in *Saggi critici di storia letteraria. Corazzini, Michelstaedter, Pirandello e Croce, Montale, Teotochi Albrizzi, De Sanctis, Carducci, Fogazzaro*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 1-41.

²² La vena ritrattistica dell'Albrizzi e l'interesse psicologico per i caratteri umani si tradurrà nell'opera dal titolo Isabella Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, a cura di Gino Tellini, Palermo, Sellerio, 1992, pp. 16-19 e nelle *Descrizioni* pubblicate in 4 tomi tra il 1821 e il 1824 e dedicate alle opere di scultura e plastica di Canova.

²³ *Ead.*, p. 124.

L'Albrizzi parte da Venezia e muove per Rovigo, Ferrara, Bologna, Firenze, Arezzo, Perugia, Cortona e infine nuovamente verso la Toscana nord-occidentale: Pisa, Livorno, Lucca, in un itinerario che segue il percorso di viaggio già individuato dai padri del *Grand Tour* e lascerà alle pagine del diario una serie di descrizioni dal tono velatamente preromantico in un'alternanza di tempi verbali diversi:

La così detta Val d'Arno è un paese pittoresco del tutto [...]. I solchi *sono* tutti a linea con una esattezza infinita, per fino gli alberi, e le viti *sono* accomodati, onde fare all'occhio la miglior possibile figura [...]. La stagione e la giornata non *potevano* essere più propizie.²⁴

Dopo un *incipit* dai toni eleganti e descrittivi e a meditazioni sulle modalità del vivere civile e sull'occorrenza della sopportazione degli "incomodi" dei viaggi, il diario restituisce un impianto sintetico ordito su una trama di annotazioni di monumenti e opere d'arte:

Ho visitato la galleria Sampieri: è questa la più *bella* di Bologna, quantunque non sia la più numerosa. I quadri che più mi colpiscono sono un Tiziano (Cristo che guarda la moneta, quadro *stupendo*) [...] una baglia di Wandik, *mirabilissima* (tiene nelle sue braccia due bambini). Un S. Pietro rimproverato da S. Paulo, del Guido: è questo uno dei più *bei* quadri d'Italia. La testa e le mani di S. Pietro sono *meravigliose*, nel volto vi si scorge a vicenda il dolore, ed il pentimento. Una Madalena piangente d'Anibale Caracci, *stupendissimo* quadro. Un Albano della maggior *grazia* possibile: rappresenta il ratto di Proserpina ed una truppa di amorini che danzano intorno ad un albero [...] La Samaritana, bel quadro di Anibal. Abram[o] che rimanda ad Agar è pure uno dei più *bei* quadri del Guercino [...] Ercole che soffoca Anteo è un *planfond* del Guercino, *mirabilissimo*.²⁵

Si noti come il mito classicista ed estetico del bello ideale e della grazia ritorni nella scrittura attraverso un'aggettivazione specifica che tende a valorizzare gli elementi estetici: *bella*, *stupendo*, *bei*, *grazia*, *meravigliose*, oltre a forme superlative come *mirabilissima/o*, utilizzate soprattutto

²⁴ Isabella Teotochi Albrizzi, *Diario di viaggio e visita di Firenze*, c. 7v, §51, 24 [aprile 1798].

²⁵ *Ivi*, *Diario di viaggio e visita di Firenze*, c2r, §7.

nelle descrizioni di paesaggio. E così *bellissime* sono a Firenze: la testa di Oloferne presso il Palazzo Zambeccari, la Madonna di Raffaello di Palazzo Pitti, l'affresco di Andrea del Sarto nella chiesa dell'Annunziata e *singolarissimo* è il Duomo; di contro *bruttissimo* viene definito l'aspetto della villeggiatura estiva del Gran Duca di Toscana, detta Poggio Imperiale e poco frequentato il passeggio di Boboli, tanto da far affermare alla viaggiatrice che: "È pur sempre vero che non si amano le cose che si posseggono: trista verità, che ci condanna a peregrinare il mondo per trovarci dei piaceri".²⁶

L'Albrizzi non omette di commentare anche tutti gli "incomodi" del "tedioso" viaggio e le innumerevoli difficoltà e fatiche: l'impraticabilità delle strade, il grandissimo peso delle levatacce diurne, le pessime osterie, gli ostacoli della neve, la sgradevole vista degli orridissimi ciglioni montuosi. Altre considerazioni sono spese a proposito degli aspetti negativi del vivere in società e della difficoltà di gestire con diplomazia i rapporti politici, dello spirito di rivoluzione che regna nelle menti e nel cuore degli uomini, tanto da far preferire la compagnia di alberi e pitture, e del dispiacere di vedere tanti mezzi d'istruzione spargere "sì poca luce". È il caso della Galleria degli Uffizi e delle macchine in essa conservate, opera del Fontana:

Non v'è un'accademia, non un'università. Questo bel museo meriterebbe che un'intera accademia composta di brave persone s'occupasse nelle esperienze, e tentasse nuove scoperte, ma questa manca, e le macchine dormono malgrado la loro eccellenza. Però i lumi e quelli che li coltivano il più, hanno cagionato tanti mal, che si tenterebbe di far anzi l'elogio dell'ignoranza.²⁷

Il diario si interrompe bruscamente, ma la nobildonna lascerà Firenze soltanto il 4 ottobre del 1798, rientrando a Venezia nelle vesti di perenne promotrice culturale nei suoi salotti, paga di un *tour* intrapreso per scopo formativo e autrice di questo prezioso manoscritto, che oscilla tra erudizione classicista²⁸ e sensibilità preromantica, e sicuramente valido

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, *Diario di viaggio e visita di Firenze, c6v*, §44.

²⁸ I valori estetici desunti da Lessing e divulgati da Foscolo, saranno riversati dall'Albrizzi nelle *Descrizioni* che si ispirano al canone canoviano. Cfr. Cinzia Giorgetti, *Il petit tour*, op. cit., pp. 124-126.

supporto agli studi sul collezionismo privato tardosettecentesco, oltre che specchio di una vita spesa tra arte e letteratura.

La biografia letteraria e umana di Isabella Teotochi Albrizzi, si conferma così anche attraverso le pagine descrittive e documentarie del diario, espressione dell'intuizione femminile di una donna colta e raffinata, che rifiuta le differenze nazionali ed è capace di guardare ad un'Europa in cui regni l'armonia tra spiriti illuminati, siano essi uomini o donne, nella cornice del buongusto, della sensibilità e del cuore. Altre caratteristiche tipicamente femminili come la disposizione ad abbandonarsi al fascino della natura, al recupero della dimensione personale delle proprie sensazioni e al riconoscimento del piacere che risarcisce dalle fatiche del viaggiare, sono riscontrabili nel *Viaggio nelle città che diconsi fondate dal Re Saturno*²⁹ pubblicato nel 1809 dalla pittrice e archeologa romana Marianna Candidi Dionigi.

Allieva di Carlo Labruzzi, Marianna è autrice anche di un opuscolo dal titolo *Precetti sulla pittura de' paesi* e gestisce un salotto letterario al centro di Roma, punto di riferimento di artisti, scrittori e intellettuali italiani e stranieri del calibro di Monti, Canova, Visconti, Leopardi, Courier e Shelley. Dotata di un raffinato gusto narrativo e di una notevole abilità grafica³⁰ che le consente di spaziare con maestria tra trascrizioni di epigrafi e iscrizioni, rilievi e dettagli tecnici precisi, la Candidi Dionigi percorre le tappe del cosiddetto "viaggio antiquario illustrato", che si configura come un resoconto altamente erudito, frutto dell'emancipazione del gentil sesso dell'epoca. Si è di fronte, in questo caso, non proprio ad un vero diario, ma ad una sorta di relazione indirizzata ad un "Amico Pregiatissimo" sotto forma di 27 lettere, corredata da 30 mirabili incisioni all'acquaforte realizzate su disegni dell'autrice stessa. L'itinerario compiuto da Marianna all'età di cinquant'anni è quello della visita a

²⁹ Cfr. Antonello Ricci, "Soggettività e sguardo narrativo in una lettera dei Viaggi di Marianna Dionigi", *Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana*, Pisa-Roma, F. Serra, 2013, pp. 47-64.

³⁰ Marianna Candidi e Giuseppe De Matthaeis, *Viaggio nelle città di Saturno e storia di Frosinone (1809-1816)*, introduzione di Attilio Brilli, [Roma], Banca popolare dell'Etruria e del Lazio, 1992, p. 7. Il libro, pubblicato a fascicoli da Luigi Perego Salvioni stampatore a Roma tra il 1809 e il 1812 si presenta in un'elegante edizione illustrata *in folio* di 64 carte numerate.

cinque città della provincia di Frosinone: Ferentino, Anagni, Alatri, Arpino e Atina, fondate secondo la leggenda dal mitico re Saturno profugo dall'Attica, e racchiuse tutte all'interno di un sistema di cinta murarie in opera poligonale.³¹ Il fascino storico-artistico e antiquario del paesaggio che si offre alla vista dello spettatore, passando attraverso la celebre via Latina per Valmontone, Ferentino, Ceprano e Montecassino, che rientra negli itinerari battuti dai viaggiatori stranieri del *Grand Tour*, di chi come Mariana Starke lo attraversa lasciando con le sue *Letters from Italy* un'ottima guida per i viaggiatori inglesi diretti in Italia o di chi come l'Abate di Saint Non (1760), il geografo Jérôme de Lalande e l'antiquario sir Richard Colt Hoare, dedicano parte dei loro resoconti di viaggio alla descrizione dell'antico tracciato della via Latina e delle favolose città di Saturno.

Nel *Viaggio* della Dionigi Alatri viene descritta come epicentro monumentale per la presenza di consistenti rovine ciclopee in contrapposizione ad Anagni che invece ne è sprovvista, mentre Arpino è ammirata per le imponenti rovine poligonali della Civita-Vecchia e per i resti della presunta casa avita di Cicerone. Digressioni lirico-bucoliche si intrecciano così a visioni naturalistiche di cui l'autrice si serve per inserire anche commenti e considerazioni personali,³² mentre nel corso della narrazione viene rifiutato il modello dell'erudizione che procede per ipotesi e non ha fondamento nella realtà.

Le vedute di paesaggio sono poi sottratte al codice visivo e consegnate alla forza evocativa della parola, creando, a detta di Antonello Ricci,³³ vere e proprie "vedute letterarie". Il testo non può essere quindi ascritto al genere odeporico ne' al modello del *voyage pittoresque* o della tradizionale guida di viaggio, ma piuttosto alle forme del romanzo epistolare, in quanto

³¹ Ricciarda Ricorda, "Al bel sesso", op.cit., p. 123.

³² "[...] Era delizioso il veder nascere con lento progresso l'aurora, e indorare successivamente le cime delle montagne degli Ernici; indi sorgere il Sole nel sereno orizzonte vestito di limpidissima luce"; e ancora: "L'aere puro, l'ampia veduta di lontani villaggi e castella, il silenzio penseroso, la placida semplicità di quella gente, molcevano lo spirito mio colle delizie della vita pastorale, ed al paragone di quella mi sembrava più che mai trista l'urbana [...]". Cfr. la *Lettera 11* di Marianna Candidi Dionigi, "Viaggio in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno 1809", in Marianna Candidi Dionigi e Giuseppe De Matthaeis, *Viaggio nelle città di Saturno*, op. cit., p. 39.

³³ Antonello Ricci, *Soggettività e sguardo narrativo*, op. cit., passim.

la narrazione *per verba* che nell'*incipit* è puramente didascalica rispetto ai disegni, nel corso della lettura viene ad assumere notevole rilevanza.³⁴ Si passa così dalla grandiosa irregolarità dei macigni ciclopei alla regolarità simmetrica dell' *opus quadratum* romana, mentre i registri narrativi rivelano da un lato la concretezza oggettiva dell'osservazione e dell'esperienza diretta, e dall'altro lo sguardo soggettivo della viaggiatrice-donna che si abbandona al fascino della natura, lasciandosi andare ad una scrittura tutta femminile, che emerge anche dalle pagine meramente erudite per registrare sensazioni, descrizioni della natura e scenari pittoreschi. È così che la visione di "irregolari colline", di "aspre rocce contrapposte alla monotonia delle fabbriche", viene a contrapporsi all' "amenità de' frequenti giardini" e il viaggio si trasforma in scrittura rendendo la viaggiatrice personaggio letterario e protagonista del resoconto odeporico. Sono poi le descrizioni dell' "io narrante" accompagnate a visioni naturalistiche ad intersecarsi a ricordi e memorie storiche del glorioso passato dei paesi laziali visitati, come nella lettera iniziale, nella quale il motivo naturalistico si mescola alla necessità di ricerca oggettiva di dati precisi.

Le istanze del sentimento, valorizzate nelle occorrenze linguistiche dei termini come "grandioso", "grandiosità", "entusiasmo", "bramare", rendono l'evidenza del nesso tra l'aspetto estetico-emozionale e quello dell'immaginazione, superando i limiti del canone dell'oggettività archeologico-antiquaria, come quando la Candidi Dionigi esulta alla vista del monte di Alatri con queste parole:

Fui sorpresa ancor di più che nel mio primo viaggio dalla felice disposizione delle parti circostanti, che lo facevano risaltare fra il monte di Vico e quello di Colleparado. Risvegliatosi il mio genio pittorico all'aspetto di così bella veduta, mi *piacque* ritrarla, quantunque fossi *eccitata dal desiderio* di giungere ad osservare novamente le mura antichissime di Alatri, principale oggetto delle mie ricerche.³⁵

La poetica del pittoresco investe e riveste di sé tutte le lettere e

³⁴ Per un maggiore approfondimento in merito alla tesi che i *Viaggi* della Dionigi siano ascrivibili al genere della letteratura odeporica, cfr. Vincenzo De Caprio, *Viaggiatori nel Lazio. Fonti italiane 1800-1920*, Roma, Istituto Nazionale di Studi romani, 2007, pp.50-61 e pp. 135-140.

³⁵ Marianna Candidi Dionigi, *Viaggio in alcune città del Lazio*, op. cit., *Lettera 26*.

la capacità dell'autrice è da una parte quella di apprezzare gli oggetti artistici nella loro materialità e dall'altra di percepire la "bellezza in grande della natura nella sua maestosa rozzezza",³⁶ perché è soltanto attraverso le immagini-descrizioni che gli eruditi sempre chiusi tra i libri e le polverose carte, possono avere percezione concreta e non astratta del bello e del sublime. Interessante l'*incipit* della penultima lettera, nel quale la scrittrice tratteggia appena l'abbigliamento delle giovani donne di Atina, quasi a cercare un contatto e un confronto con loro:

Il concorso delle giovani donne di Atina, che elegantemente vestite di scarlatto con nastri e coturni, vidi recarsi ne' giorni di mercato in Arpino, portando in testa il peso delle loro mercanzie, mi avea fatto lusingare, che ad onta della contraria prevenzione, fosse sufficientemente agiata la strada, che dalla parte di Casalvieri conduce a quella Città. Ma pur troppo sono rimasta delusa dal mio pensiero nel disastroso viaggio, che mi è convenuto fare colà, ove spesse volte non trovasi altro sentiero che quello formato dalle acque nello scorrere fra le rupi.³⁷

Quanto detto a riprova della decisa volontà di affermazione della personalità di ogni donna capace di restituire dignità alle istanze del sentimento e alla soggettività del pittoresco e di accostarsi come la marchesa di Boccapadule e la Teotochi Albrizzi alla consapevolezza della ricerca interiore di una "nuova via" (*new path* secondo la prefazione del *Turkish Embassy Letters* di Lady Mary Montagu)³⁸ diversa da quella tradizionale maschile. Un *new path* che ora si traduce nell'amore per i dettagli, ora nell'occhio acuto nell'osservazione delle persone e dei paesi visitati o di antichità e monumenti o nel tono fortemente sentimentale e intimistico. Ed è proprio questo aspetto globale di apertura verso una nuova consapevolezza femminile che accomuna le tre aristocratiche italiane di cui si è parlato alle biografie di altre donne scrittrici e viaggiatrici perlopiù

³⁶ *Ivi*, Lettera 22. Cfr. anche nella terza lettera quando descrive l'aspetto delle mura antichissime di Ferentino: "L'aspetto di queste mura, composte di massi grandiosi, informi, di pietre fosche di maestosa rozzezza, sembra il ritratto degli antichi suoi fabbricatori".

³⁷ *Ivi*, Lettera 26.

³⁸ La definizione di *new path* si rileva dalla prefazione al *travel-book* considerato il libro-madre della letteratura di viaggio femminile, il *Turkish Embassy Letters* di Lady Mary Montagu, pubblicato nel 1763 e risalente ad un viaggio degli anni 1716-18.

straniere che con la loro cultura ed emancipazione riescono ad entrare nel mondo della letteratura, superando i radicati pregiudizi sull'incapacità e inopportunità del diritto delle donne a viaggiare o scrivere.³⁹

La confessione diaristica così viene allora interpretata dalle donne come una possibilità di ricostruzione dei frammenti della propria esistenza anche se si definisce come un'aspirazione segreta; è un modo come un altro per assecondare la propria vena creativa e per fermare sulla carta gli attimi di esperienze intime vissute con la consapevolezza di una sensibilità di donne colte, amanti delle lettere e libere da schiavitù materiali ed economiche, pratiche di studi e di esercizi letterari.

Parlare oggi di un *Grand Tour* al femminile del tardo Settecento italiano, epoca in cui il viaggio era ancora appannaggio esclusivo di pochi aristocratici e principalmente di uomini, equivale a ridefinire quindi il "viaggio" e la "scrittura" femminile quali motori interno di un cambiamento in atto che mira al riconoscimento di un modello di intellettualità che fa dell'intelligenza un ornamento e un completamento alla bellezza, alla grazia e alle virtù coniugali. Uno studio attento e approfondito delle testimonianze della scrittura di viaggio femminile italiana permetterà di ricostruire i tasselli del lungo cammino verso l'emancipazione della donna, in considerazione del fatto che viaggiare, oggi come ieri, equivale a ridefinire un'identità femminile nuova e "fluida", trasformata dall'incontro con l'"altro" e l'"altrove", e sicuramente volta all'accrescimento della conoscenza e alla scoperta del sé.

³⁹ L'ingresso nel genere letterario dell'odeporica non fu sicuramente agevole; viaggiatrici come la francese Anne-Marie du Boccage (1710-1802), Sophie von la Roche (1730-1806), Hester Lynch Piozzi (1741-1821) ricorsero a vere e proprie strategie, servendosi di una fitta rete di letture, della vita intellettuale dei salotti e di una vastissima corrispondenza epistolare per comunicare tra di loro e, a buona ragione, possono essere considerate comparatiste *ante litteram*, per quella loro capacità di "guardare oltre per comparare", superando i confini fisici e sovranazionali. Cfr. Hester Lynch Piozzi, *Observations and reflections made in the course of a journey through France, Italy, and Germany* [1789], Anna Arbor, University of Michigan Press, 1967, p. 10.

QUAL GÉNERO DE LÍNGUA? ENSINAR O ITALIANO NUMA ÓTICA DE GÉNERO

DEBORA RICCI

Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa

" O sistema linguístico não é sexista. A norma sim. A norma, que é a realização tradicional e socialmente determinada do sistema, reflete uma sociedade androcêntrica na qual o homem é gente e a mulher sexo."

(Elisabeth Burr)

O que se entende por *sexismo linguístico*?

O termo *linguistic sexism*, criado no âmbito dos movimentos feministas americanos nos anos '70, exprime a discriminação que a cultura de orientação patriarcal exerce relativamente ao género/sexo feminino. A contestação, que abrangia também os comportamentos linguísticos, partia do princípio pelo qual o modo de expressão, frequentemente estereotipado e enganador, contribuía para uma discriminação inevitável também a nível social.

Pedia-se, portanto, sobretudo às instituições, aos *media*, à escola, para usar uma língua respeitosa em relação ao feminino e de fazer alterações no âmbito gramatical e lexical, caso fossem consideradas necessárias e indispensáveis.

O problema rapidamente se torna objeto de estudos académicos ao interno dos *Gender Studies* aplicados à linguística, à sociolinguística e ao léxico.

Em Itália, o movimento feminista, influenciado pelo americano e percebendo a urgência da situação, intervém com a publicação de uma série de estudos muito importantes, entre os quais se destaca *Il sessismo nella lingua italiana* de Alma Sabatini¹, considerado ainda hoje texto fundamental e o ponto de partida para uma análise não sexista da língua italiana com propostas concretas para evitar tal sexismo.

À linguagem vem desde sempre reconhecido um papel fundamental na construção social da realidade e, portanto, também da identidade de género². É, por isso, necessário que seja usada de modo não sexista e que não privilegie mais o género masculino, nem continue a transmitir toda uma série de preconceitos negativos e de estereótipos para com as mulheres. Como afirma Francesco Sabatini “[...] La lingua non è il riflesso diretto dei fatti reali, ma esprime la nostra visione dei fatti; inoltre, fissandosi in certe forme, in notevole misura condiziona e guida tale visione.”³

De resto, nas origens das diferenças da linguagem sexuada não existem motivos de ordem linguística ou gramatical, mas motivações sociais e culturais. A uma superioridade do masculino na estrutura da língua corresponde, de facto, uma superioridade masculina na sociedade.

A linguagem que usamos contribui para criar e reificar algumas realidades, mesmo às referentes aos géneros.

Partindo da hipótese de Sapir-Whorf, segundo a qual a língua influencia o pensamento, podemos, deste modo, afirmar que os estereótipos

¹ Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Ministero delle Pari Opportunità, Roma, 1987.

² *Gender*, em português género, é um termo retirado da gramática e que neste campo de estudos (*Gender's Studies*) indica o conjunto das características socioculturais que definem a pertença aos vários géneros, características frequentemente impostas pela sociedade e pelo ambiente no qual se cresce. Cfr con Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” in *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, Dec. 1988, no qual a autora defende que o género não é mais que um acto performativo.

³ Francesco Sabatini, Prefazione in *Il sessismo nella lingua italiana* di Alma Sabatini, Roma, 1987, p. 9.

sociais são sufragados por um uso estereotipado da língua que exprime aquilo que a mente pensa. Por conseguinte, falar jamais é neutro e aquilo que não se diz não existe. Por detrás de cada palavra pronunciada existem sempre dois pensamentos: um inicial, para escolher o vocábulo, e um final, para interpretá-lo. Uma palavra, portanto, não é neutra porque subentende um modo de pensar, de comunicar, de receber, de ser.

O uso sexista da língua comporta uma função de ênfase a nível semântico (assimetrias semânticas e vazios terminológicos) e uma função de obscurecimento a nível morfológico (concordância no masculino e masculino onivalente). Por exemplo, o masculino inclusivo, considerado erroneamente “neutro”, oculta a presença das mulheres, assim com lhes oculta a ausência; ou seja, as mulheres não nomeadas simplesmente não existem.

Interrogar-se sobre o sexismo na língua significa perguntar-se de que forma o uso que fazemos da linguagem pode refletir e ter influência sobre o nosso modo de pensar e, conseqüentemente, sobre o nosso modo de agir.

A intenção, na assinalação de tais problemas, é a de fazer refletir sobre certos automatismos da língua e portanto do pensamento, que não são tão inocentes quanto se é induzida e induzido a acreditar.

2. O contributo italiano para o debate europeu

Em meados dos anos 80, os estudos de Alma Sabatini colocam a questão de como a língua neutra, expulsando de si cada rasto de indiferença, dê voz

ad un solo soggetto, apparentemente neutro e universale, in realtà maschile [...]e ripensano alla lingua in una “prospettiva diversa, mirante a fare emergere e liberare le possibilità creative e vitali che la differenza sessuale racchiude in sé, nel momento in cui essa diviene luogo ove si esprimono due diversi soggetti, non simmetricamente definiti⁴

Tais estudos contidos em *Il sessismo nella lingua italiana*⁵ constituem, de facto, ainda hoje, a primeira e mais notável publicação alguma vez feita

⁴ Alma Sabatini, *op.cit.*, 1987, p.22.

⁵ (versão eletrónica consultada a 2 de Abril de 2015): <http://www.innovazionepa.it/dipartimento/documentazione/documentazione_pari_opportunita.htm>

em Itália. Uma espécie de contra leitura atenta ao estilo, ao léxico, ao aspeto pragmático e semântico.

Os dados, recolhidos através da compilação de fichas – cerca de 400 – puseram em evidência os aspetos mais negativos do uso do masculino gramatical inclusivo, procurando tornar evidente o aspeto negativo a nível simbólico, de visibilidade para o sujeito feminino sobretudo quando emprega os agentivos, os papéis profissionais. .. Uma secção à parte refere os dados relativos aos usos lexicais recorrentes e às expressões estereotipadas, provocantes, redutivas no que diz respeito às mulheres.

Partindo deste livro chave muitos estudiosos, linguistas e filósofos iniciaram e retomaram então o difícil caminho da discussão sobre a igualdade linguística entre géneros. Um grande contributo atualmente é dado pelas numerosas publicações da linguista Cecilia Robustelli entre os quais recordamos *Lingua e Identità di genere*⁶ e, sobretudo, *Donne, grammatica e media*⁷ um novo dicionário italiano declinado de acordo com o género fortemente pretendido pela associação de jornalistas GIULIA (Giornaliste Unite Libere Autonome) apresentado à *Camera dei Deputati* a 11 julho de 2014.

Assim, também graças ao aval da *Accademia della Crusca*⁸, sabemos que é correto dizer *ingegnera* e *chirurga*, *architetta* e *ministra*, *senatrice* e *prefetta*. E que *avvocata* é preferível a *avvocatessa*, enquanto *professoressa* permanece em voga como *studentessa* e *dottoressa*, já inseridas no uso comum. Fazem-se uma séria de propostas operativas para superar cada perplexidade, sugerindo soluções de fácil aplicação.

⁶ Cecilia Robustelli, "Lingua e identità di genere. Problemi attuali nell'italiano" in *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, n° 29, 2000, pp 507-527.

⁷ Cecilia Robustelli, *Donne, grammatica e media. Guida ad uso delle redazioni*, Roma, 2014. Com o prefácio da Presidente Honorária da Accademia della Crusca Nicoletta Maraschio.

⁸ A posição da Accademia é documentada por diversas iniciativas: il *Progetto genere e linguaggio* com o *Comune di Firenze*; *Il tema del mese* a cura di Cecilia Robustelli, publicado em março de 2013 no *website* da Accademia e várias entrevistas lançadas por académicos. A Presidente Nicoletta Maraschio reitera o uso do género gramatical feminino para indicar papéis institucionais e profissões às quais o acesso é normal para as mulheres somente há poucas décadas, assim como de resto sucedeu com ofícios e profissões tradicionais.

(versão electrónica consultada a 2 de Abril de 2015)
<http://www.ittig.cnr.it/Ricerca/Testi/GuidaAttiAmministrativi.pdf>

Para concluir esta compilação de textos importantes no âmbito da linguagem e género queria recordar o livro da socióloga Graziella Priulla *Parole tossiche. Cronache di ordinario sessismo*,⁹ publicado pela editora Settenove¹⁰, extremamente sensível às temáticas de género.

Priulla recolhe e cataloga, por seu turno, os insultos lançados por políticos e figuras públicas; analisa o seu uso quotidiano e explicita o contexto histórico, cultural e social que cada termo reproduz (e regenera). “*Le parole non sono inerti – sostiene l’autrice – ma definiscono l’orizzonte in cui viviamo*”¹¹. A violência verbal gera violência nos esquemas mentais e no imaginário. Entre a violência verbal e a sua evolução para a violência física deveria estar a rejeição social e com esta a reprovação explícita nos contatos quotidianos.

2.1 Recomendações para um uso (e ensino) não sexista da língua refletindo sobre os automatismos

Como sabemos, nas línguas românicas, portanto, também no italiano, é o masculino que guia as regras de concordância (ex.: o adjetivo torna-se masculino se num grupo existe também apenas um substantivo masculino).

A regra foi estabelecida em França em meados do século XVII por Dominique Bouhours, padre jesuíta e gramático, que a justifica afirmando que quando dois géneros se encontram, é necessário que o mais nobre prevaleça.

As formas sexistas derivam de **assimetrias gramaticais**, como o uso do masculino genérico (ex.: *i cittadini*: é usado o masculino para denotar quer homens quer mulheres) e de **assimetrias semânticas**, que refletem os estereótipos sociais (ex.: *un governante/una governante*)

⁹ Graziella Priulla, *Parole tossiche: cronache di ordinario sessismo*, Milano, Settenove 2014.

¹⁰ Settenove é uma referência direta ao ano 1979. Um ano importante para as mulheres, durante o qual as Nações Unidas adotaram a CEDAW, a Convenção ONU sobre a eliminação de todas as formas de discriminação em relação à mulher; um ano no qual a Rai teve a audácia de transmitir o documentário *Processo per stupro*, di Loredana Rotondo, e que viu a primeira mulher em Itália, Nilde Iotti, subir ao terceiro cargo do estado.

¹¹ Graziella Priulla, *Op. cit.*, p. 65.

O extremo é atingido no uso dos agentivos, como podemos notar a partir destes exemplos retirados de alguns casos do quotidiano: “Il sindaco di Cosenza ha partorito una bambina”; “Il ministro indossava un tailleur rosa”; “Il segretario di Stato (Hillary Clinton) ha accolto la notizia con animo virile”.

A mudança pode iniciar-se seguindo algumas regras simples:

Evitar o uso do masculino como género não marcado (*diritti dell'uomo* > *umani, della persona*); antepor o feminino nos pares opositivos (*uomini* e *donne* > *donne* e *uomini*, alternar); evitar palavras tipo *fratellanza* > *solidarietà*; concordar adjetivos e participios no feminino se a maioria dos nomes, ou o último nome, são femininos: *Maria, Francesco e Giovanna sono arrivate*; evitar citar as mulheres como se fossem uma categoria à parte (“*questi popoli si spostavano con donne e bambini in cerca di...*” *como se as mulheres não fizessem parte do povo*).

Para os nomes, cognomes, títulos: evitar assinalações assimétricas de mulheres e homens (es. *la Boldrini e Renzi* > *Boldrini e Renzi*); usar *signora* (simétrico de *signore*) e não *signorina*; ao falar de um casal usar também o cognome da mulher (*il signore e la signora Curie* > *la coppia Curie-Slodowska*).

Nos agentivos usamos as regras do feminino seguindo as já existentes (nada de novo do ponto de vista gramatical!): os termos em *-sore* mudam para *-sora*: *assessora, difensora*; os termos *-o, -aio/ario, -iere* mudam para *-a, -aia/aria, -iera* *chirurga, colonnella, ministra*; os termos *in -tore* mudam para *-trice* *redattrice, senatrice, rettrice*.

Nos seguintes casos não existe uma adequação morfo-fonética no feminino, mas apenas a anteposição do artigo feminino: termos em *-e* ou em *-a* *la parlamentare, la vigile*; compostos com *-capo* *la capofamiglia, la capotreno*.

Caso se faça uma pesquisa na Internet para verificar como surgem escritas nos jornais as profissões no feminino, encontramos o seguinte:

– *Carabiniere* (28.600), *donna carabiniere* (372), *carabiniere donna* (288), *carabiniere in gonnella* (31), *carabiniere in rosa* (1);

– *Poliziotto* (162.000), *donna poliziotto* (6.830), *poliziotto donna* (500), *poliziotto in gonnella* (142), *poliziotto al femminile* (1)

2.2 Avvocata o avvocatessa?

O uso do sufixo *-essa* surge para indicar a mulher de quem exercita a função e não quem é idónea a exercê-la diretamente.

Estabeleceu-se a dada altura sobretudo nos títulos nobres: *baronessa*, *contessa* e entrou no uso comum com palavras como *professoressa*, *dottoressa*.

Dottoressa, contudo, ao longo do curso da sua história, até inícios do século XX, foi usado de um modo prevalentemente negativo e trocista, para indicar mulheres sabichonas e presunçosas. O Dicionario Rigutini - Fanfani assinala: " *femm. di Professore; ma si userebbe più spesso per ischerzo: "Vuol far la professoressa, ma non sa nulla"*".¹²

Conservam um tom irónico e discriminante as palavras *ministressa*; *medichessa*.

Apenas em Itália as formas femininas não são ainda bem aceites. Em França, de facto, diz-se regularmente *la ministre*, *la présidente*; na Alemanha Angela Merkel è *kanzlerin*, a ministra é *ministerin*; quanto a Espanha, têm até *la presidenta*, *la profesora*, com autoridade que provém da Real Academia. Em português usa-se *a profesora*, *a juíza*, etc. Isto faz-nos entender melhor que não se trata realmente de um problema gramatical mas cultural.

2.3 O problema da mulher na língua

Quando se fala de mulheres o sexismo linguístico é intrínseco à língua e ao uso da língua. A imagem das mulheres que emerge da prática linguística sublinha o contraste sempre mais evidente entre a ascensão social das mulheres e a rigidez de uma língua construída por e para homens.

A linguagem para indicar o feminino está frequentemente repleta de metáforas, referimentos ao corpo e à beleza, sempre de forma estereotipada.

¹² Giuseppe Rigutini & Pietro Fanfani, *Vocabolario Italiano della lingua parlata*, Firenze, Barbera, 1883, p 952. (versão eletrónica consultada a 2 de Abril de 2015) <https://archive.org/details/vocabolarioitali00riguoft>.

Ainda hoje encontramos um uso assimétrico dos diminutivos como *sposina, mogliettina*; expressões como *mamme stressate e insicure; superdonna stanca e strapazzata*; adjetivos recorrentes como *nevrotica, imprevedibile, candida*; contraposições como *appariscente mas tranquilla, minuta mas volitiva* (a referência sexual está sempre presente).

Não melhora se usarmos no nosso discurso a “sabedoria popular” dos provérbios, cujo sexismo explícito é bastante recorrente como podemos observar nestes exemplos:

Chi dice donna dice danno.
 Le donne hanno lunghi i capelli e corto il cervello.
 Donna che sa il latino è rara cosa, ma guardati dal prenderla in
 sposa.
 Buona o cattiva che sia, alla moglie si dà con il bastone

Os comentários sexistas, a referência à sexualidade presente na maior parte dos insultos, em Itália são parte da vida quotidiana, são considerados não só como plenamente aceites, como até divertidos.

Em 2006 o relatório *Donne e Media in Europa*¹³ definia Itália como um “*Paese in resistenza*”, no qual a representação estereotipada é considerada um traço antropológico tão enraizado que não se pensa poder ser contrastado com políticas “evolutivas”. Diz-nos algo a esse respeito também o resultado do **Gender Gap Report 2014**¹⁴ no qual encontramos o País (Itália) no 69º posto no que diz respeito ao *gap* existente entre mulheres e homens no campo laboral, educativo, económico, social etc.

2.4 Objeções à mudança

Muitas são as posições defensivas de negação à ameaça de mudança linguística e social. O caminho a percorrer, infelizmente, é ainda longo porque o problema principal consiste no mudar de uma mentalidade já

¹³ <http://www.allapari.regione.emilia-romagna.it/temi/lotta-agli-stereotipi-1/allegati_cultura_di_genere_e_stereotipi/sintesi_donne_media_censis_06.pdf> (Site consultado a 2 d Abril 2015)

¹⁴ http://www3.weforum.org/docs/GGGR14/GGGR_CompleteReport_2014.pdf (Site consultado a 2 de Abril 2015)

enraizada. De acordo com a recente sondagem *Linguaggio e Stereotipi di Genere*, divulgado na internet pelo grupo *Se non ora quando Genova*¹⁵, é forte a resistência à mudança quer da parte dos homens, quer da parte das mulheres.

Entre as motivações de quem a recusa, uma mulher alegou “*il lavoro è un lavoro, non un genere*”, enquanto um homem definiu uma “*violenza femminista*” declinar os nomes para o feminino, e além disso “*chiamare una donna chirurga o architetta sarebbe riduttivo per la donna stessa!*”

A não feminização dos agentivos de prestígio atribui um certo carácter classista para além de machista, uma expressão de sentido das hierarquias sociais aplicado às relações de género. Nenhum problema, no entanto, para *operaia, cassiera*. Isto demonstra-nos o quanto a disponibilidade à variação seja inversamente proporcional ao valor social do trabalho.

E não podemos negligenciar o facto de que existe um amplo lado feminino de todo estranho ao debate, ignorante da “condição feminina” e portanto ainda mais indiferente ao problema de se tornar assunto do discurso. Mulheres que em contextos femininos adotam uma linguagem sexuada, em contextos mistos reapropriam-se do código linguístico tradicional.

“ [...] la gente ormai si vergogna - afferma Sabatini - al solo pensiero di essere tacciata di ‘classista’ o ‘razzista’. Quando ci si vergognerà altrettanto di essere considerati ‘sessisti’ molti cambiamenti qui auspicati diventeranno realtà ‘normale’ ”¹⁶A escola, como educadora e formadora de futuros adultos tolerantes, responsáveis e respeitosos, poderia começar a usar uma didática que tenha em conta a importância que a linguagem tem na construção identitária, auxiliando-se com as pequenas e legítimas mudanças gramaticais acima e lutando para modernizar programas já obsoletos e livros de texto nos quais a presença da mulher seja conspícua e real.

[...] richiamerei - sostiene Francesco Sabatini- l’attenzione della scuola, come altro organo primario della comunicazione: un profondo senso di responsabilità dovrà guidare chi insegna ed educa

¹⁵ <<http://senonoraquando.ning.com/news/risultati-del-sondaggio-linguaggio-e-stereotipi-di-genere>> (site consultado a 2 de Abril de 2015)

¹⁶ Alma Sabatini, *Op. cit*, p. 102.

perché porti a far maturare nelle generazioni crescenti la coscienza di tali problemi, linguistici e non, e non pretenda invece adesione cieca all'una o all'altra norma, cioè a quella prescelta dall'insegnante.¹⁷

Em 1998 tentou dar-se um passo em frente neste sentido através do projeto europeu, que envolvia para além de Itália, também Espanha e Portugal, POLITE (Pari Opportunità nei Libri di TEsto).

A tentativa era a de fazer notar aos autores dos livros para escolas que mulheres e homens, protagonistas da cultura, da história, da política e da ciência, pudessem estar presentes nas publicações sem discriminação de género. Formulou-se também um código de autorregulamentação que previa repensar a linguagem em termos não sexistas e incluindo o género, de evitar os estereótipos, de evitar a exclusão de um dos géneros, de atualizar e adequar a escolha das ilustrações.

Pouco foi feito e pouco foi posto em prática.

Se a escola e os docentes de todas as disciplinas levassem a sério o problema, educando para o respeito do outro, a começar num uso do léxico e da gramática de forma conscientemente não sexista e estereotipada, as escolhas dos falantes individuais far-se-iam prevalentes tornando-se assim um novo elemento de norma a aceitar nos dicionários, nas gramáticas e seguidamente na linguagem comum.

O papel do docente é, portanto, fundamental e determinante na luta às expressões prejudiciais à paridade de género. E isto deveria começar desde o jardim-de-infância de modo a que uma certa maneira de falar e de se comportar, não mais imposta pelas diferenças tradicionalmente construídas entre “maschi” (machos) e “femmine” (fêmeas)¹⁸, se torne perfeitamente normal para os adultos do amanhã.

¹⁷ Francesco Sabatini, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Em 30 anos o tipo de educação que se leciona às meninas não mudou. A propósito veja-se Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, 1973, uma investigação sobre condicionamentos socioculturais ao papel e à identidade de género das meninas transmitidos na literatura infantil, nos livros escolares, na televisão, etc. O tema foi depois retomado por Loredana Lipperini, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, 2003.

3. Alguns exemplos de iniciativas e projetos interessantes per os/as docentes (e não só)

O projeto **Sui Generis** de 2008 propunha uma série de atividades escolares em relação ao género, envolvendo estudantes e professores.

No fim foram formadas 20 UD (Unidades Didáticas) com aprofundamentos textuais, ligações a *websites* suplementares, propostas de trabalho como por exemplo *Insegnare la lingua italiana in un'ottica di genere*.

Os objetivos eram de promover o uso de uma linguagem respeitosa; prevenir comportamentos discriminatórios; neutralizar nas raparigas os estereótipos e desenvolver uma identidade ao abrigo de condicionamentos culturais de derivação sexista; começar a modificar os estereótipos na linguagem dos rapazes para tratar os coetâneos sob um real plano de paridade. Completavam o projeto **I martedì Sui Generis**, encontros de reciclagem para professores de todas as disciplinas com o intuito de fazer sugestões acerca de como ensinar as várias disciplinas escolares numa ótica de género.

A Associação cultural bolonhesa **Hamelin** trabalha desde há muitos anos com o objetivo de relacionar, através dos seus projetos, a promoção cultural e a evocação pedagógica, trabalhando em particular com as crianças e adolescentes através da literatura, a banda desenhada, a ilustração e dedicando muita atenção ao respeito pelo género.

Em 2012 a Associação, em conjunto com estudantes de algumas escolas superiores de Bolonha, roda o documentário *Comizi d'Amore 2012*¹⁹. Ao vê-lo, aquilo que ressalta são as respostas de jovens e menos jovens acerca de várias temáticas sobre o género e a sexualidade e constatar que pouco mudou relativamente às respostas dadas no documentário homónimo que Pasolini havia realizado cerca de 50 anos antes.

O **Progetto Nove Passi** apresenta-se como um exemplo de material didático não sexista²⁰.

¹⁹ *Comizi d'amore 2012* (video visto a 2 de Abril 2015) <<http://www.youtube.com/watch?v=2gri2684-1M>>, <<http://www.youtbe.com/watch?v=iT7mhrbcFk8>>.

²⁰ Chiara Businaro et alii, *Nove passi. Corso interattivo multimediale per l'autoapprendimento della lingua italiana di livello A1*, Bologna, Clueb.2001.

Trata-se de um curso interativo multimédia para a autoaprendizagem da língua italiana (como LS ou L2) de nível A1. O curso foi elaborado ao interno da Universidade de Bolonha e prevê o uso de Internet.

É composto por nove UD, cada uma dividida em três secções. Começa-se com um diálogo inicial, continua-se com a gramática, procede-se com a aplicação da mesma através do desenvolvimento de exercícios e depois de um teste final. Segue, em suma, o modelo tradicional do livro de didática, mas fá-lo partindo de uma ótica não sexista. No curso, de facto, procurou-se garantir uma equitativa presença de personagens femininas e masculinas; a visibilidade do género feminino; um tratamento paritário dos dois géneros; a criação de imagens femininas e masculinas respeitadas das diferenças.

Evitou-se o uso do masculino inclusivo e si e deu-se relevo à utilização de termos femininos para indicar profissões de prestígio (*ministra, avvocata*) ou utilizando palavras que indicassem os dois géneros em exame em vez do habitual masculino prevalente (preferiu-se a palavra *persona* à palavra *uomo*, por exemplo).

Foram criados personagens não estereotipados no carácter, papéis, ações e espaços (mulheres dependentes/homens independentes; mulheres meigas e sensíveis/homens agressivos e frios) e deu-se uma certa atenção ao mencionar também artistas, cientistas e escritoras famosas em vez de recorrer apenas a homens.

No processo representação das personagens, tiveram-se em consideração os traços mais comuns pertencentes aos estereótipos femininos e masculinos. Por exemplo aqueles ligados ao conceito de autonomia e independência, pelos que as mulheres estariam necessitadas de se expressar, desejosas de prazer, submissas, influenciáveis, enquanto os homens seriam amantes do risco e independentes. Ou aos traços ligados ao nível de atividade, pelo que as mulheres seriam passivas enquanto os homens ativos. Ou ainda aos traços ligados à orientação afetiva e à sexualidade, pelo que as mulheres seriam meigas, dedicadas ao cuidado do próprio corpo, condicionadas pelo instinto maternal, necessitadas de atenção, enquanto os homens seriam agressivos, vulgares e frios.

Conclusões

A paridade de direitos, o reconhecimento social das mulheres e a construção da própria identidade de género passa também pelo uso correto e não discriminador da linguagem. É certamente um caminho ainda longo e tortuoso porque é necessário primeiro mudar mentalidades. Mas não é impossível. Sobretudo caso a ajuda dos docentes se faça ativa e se torne uma escolha política com o objetivo de alcançar o respeito e a visibilidade de quem por demasiado tempo esteve oculto num lugar longínquo.

“A educação é o nosso passaporte para o futuro, pois o amanhã pertence àqueles que hoje se preparam para enfrentá-lo.”

Malcom X

IL RESTO DI NIENTE (... FORSE NO): DAL ROMANZO AL FILM, ALL' ITALIA CONTEMPORANEA

ELISA MARANI

Middlebury College, USA

Così termina il romanzo di Enzo Striano scritto nel 1986, *Il resto di niente*, dedicato alla sventata rivolta napoletana del 1799¹.

Alza gli occhi verso il mare, che s' è fatto celeste tenero. Come il cielo, come il Vesuvio grande e indifferente. Un piccolo sospiro di rimpianto. Non osa chiedere: vorrebbe, però, ritrovarli tutti nell'abbraccio di Dio sarebbe bello. Così, invece, che rimane? Niente, il resto di niente. Vacilla. Mastro Donato il boia la sorregge, poi la spinge con delicatezza. Le tiene una mano per farla salire sopra lo scaletto. Prima di dare il calcio la guarda con occhio serio, un po' aggrondato².

Un finale che lascia spazio solo all' amara constatazione che a niente è servito sacrificare la propria vita in nome di un ideale. La rivoluzione è

¹ Si vedano: Vincenzo Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, Milano, Rizzoli (BUR), ristampa del 1999; Benedetto Croce, *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti e ricerche*, Bari, Laterza, 1961; Francesco Grillo: *La Rivoluzione napoletana del 1799*. Cosenza, Pellegrini Editore, 1972.

² Enzo Striano, *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 1987.

fallita, e Leonor De Fonseca, ribattezzata Eleonora, verrà condannata a morte³.

Lo scopo del saggio è quello di analizzare il film *Il resto di niente* (2004) di Antonietta De Lillo alla luce della memoria storica. Presentato fuori concorso alla 61.^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nonostante il budget ridotto ha ottenuto numerosi riconoscimenti (tra gli altri: David di Donatello, Nastro d'argento, Premio Ennio Flaiano, Taormina Film Fest). Tratto dall'opera letteraria omonima, in esso convergono molte delle tematiche ricorrenti nel cinema italiano contemporaneo, dalla ricerca dell'identità al confronto con l'alterità, dall'immigrazione alla riflessione sulla politica, su se stessi e sul mezzo filmico. Sul piano metodologico dopo avere stabilito una relazione con simili trasposizioni artistiche dalla letteratura al cinema, evidenzierò quegli aspetti che costituiscono la base dell'interpretazione dell'opera e del suo significato metacinematografico. L'uso della Storia non serve infatti (soltanto) in questo film per rappresentare una bella pellicola in costume impegnato, ma per articolare un discorso non solo su ciò che è stato 'ieri' ma specialmente sull' 'oggi', stabilendo un fortissimo rapporto di continuità tra passato e presente.

Prima di tutto la regista, napoletana classe 1960, compie con questa opera una significativa meta-rivoluzione cinematografica, al femminile, agguingerei. Proprio dalla fine del film intendo cominciare perché mi pare che soprattutto nella parte conclusiva emerga una specifica ottica e revisione del testo scritto. A tal proposito rimando all'intervento di Adele Sanna che, descostruendo i punti nodali della tesi di Hutcheon enunciati nel suo *A Theory of Adaptation*, da un lato sfida i cliché che tendono a considerare le interpretazioni filmiche 'inferiori' alla letteratura, dall'altro rafforza il potere indiscutibile del dispositivo cinematografico⁴. Si noterà che *Il resto di niente* (film) si avvicina a quella operazione cinemato-

³ Nel suo articolo del 2011 Adalgisa Giorgio esamina tre testi su questa figura storica: l'articolo storico-biografico del 1977 di Annarita Buttafuoco '*Eleonora Fonseca Pimentel: una donna nella Rivoluzione*', il romanzo storico di Enzo Striano del 1986 *Il resto di niente*, e il saggio narrativo di Maria Antonietta Macciocchi del 1993 dal titolo *Cara Eleonora* (Milano, Rizzoli).

⁴ Adele Sanna, "Essere bambini fino alla fine": il resto di niente di Enzo Striano e Antonietta De Lillo, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 30, 2012, pp. 213- 225.

grafica che Visconti aveva già compiuto con *Ossessione*⁵ (1943) prima e, guardando alla nostra letteratura, con *La terra trema* (1948), ovvero *I Malavoglia* 'secondo se stesso'. Nella pellicola infatti il regista, tra i pionieri di quella 'battaglia delle idee' propugnata dal movimento neorealista, riprende i motivi erghiani caricandoli però di una valenza politica assente nello scrittore. Se non basta parlare dei vinti o descrivere quel mondo si sogna per loro un grande riscatto e si indica una strada per ottenerlo. E così sia Visconti che Verga rileggono la Sicilia, e allegoricamente il Meridione, come uomini del proprio tempo, l'uno con l'occhio del milanese illuminato, l'altro col fatale disincanto di un siculo DOC. Anche la De Lillo, come già Visconti, rifiuta l'arbitrarietà della giustizia umana e il pessimismo cupo, come vengono presentati nel romanzo, e sottolinea invece l'importanza della responsabilità personale.

Oltretutto ella mutua quell'idea di cinema antropomorfo⁶, "l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose non le cose per se stesse", espressione dello stesso regista lombardo, tanto è stretta la relazione tra gli esseri umani, e Eleonora in primis, e l'ambiente in cui ella vive e si muove. In *La terra trema*, con il giovane Ntoni un nuovo modo di pensare irrompe nel piccolo paese di Acitrezza e pur fallendo, matura la consapevolezza di come si potrà vincere alla prossima occasione. Così con Eleonora, la regista inserisce immediatamente lo spettatore all'interno di un preciso contesto sociale, quello della Napoli sul finire del secolo XVIII, e attraverso i suoi sguardi e le sue parole ci è permesso di accedere al suo mondo interiore.

Si diceva pertanto che Visconti rifiuta l'atteggiamento rassegnato e fatalista descritto nel romanzo, e lo demistifica imputando la sfortuna dei Valandro-Malavoglia non alla volontà divina ma a quella umana. Pur mantenendo la sconfitta familiare egli crede che un mondo migliore sia

⁵ *Ossessione*, che segna il suo esordio professionale nel 1943 è tratto dal romanzo dell'americano James M. Cain *Il postino suona sempre due volte* (1934). Il film presenta delle differenze rispetto al romanzo. In generale si ha una maggiore attenzione rivolta al sociale, con implicazioni anche politiche. L'assoluta novità è incarnata comunque dal personaggio dello Spagnolo, l'omosessuale, simbolo dello scandalo e della vera rivoluzione.

⁶[...] Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose non le cose per se stesse. Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo [...], cfr. Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1990.

ancora possibile, quando l'individualismo si trasformi in solidarietà. In una parola inserisce la speranza, una speranza concreta, e il pessimismo verghiano lascia il posto all'ottimismo militante. Anche da questo punto di vista la De Lillo si avvicina al linguaggio viscontiano, in maniera però più suggerita che dichiarata. I dubbi, continui nel dialogo ideale tra Eleonora e il suo Maestro-fantasma Filangieri, si insinuano e la accompagnano fino alla fine, per nulla indebolendola ma anzi umanizzandola da un lato e rafforzando la riflessione sullo scarto tra gli alti ideali e la propria azione da perfezionare. È il fascio di luce però verso cui lei va incontro alla fine, è proprio quella luce verso il patibolo che ricongiunge la vita e la morte e torna a restituire un senso al tutto. Viene proposto di fatti un messaggio originale e diverso da quell'explicit di Striano con l'aggiunta di un elemento assente nel libro: la speranza, come metafora di luce. Con l'abbraccio al sogno utopico sociale, *Il resto di niente* di De Lillo si collega, continuandolo, al discorso neorealista avviato dal cinema italiano del secondo dopoguerra, un cinema teso alla ricostruzione fisica e morale di un Paese distrutto dalle macerie della guerra.

Interessante, secondo me, la considerazione generazionale da farsi sulle tre figure di intellettuali impegnati, Visconti, Striano e De Lillo. Visconti è un marxista, e dato che il suo intento artistico è dichiaratamente politico la sua interpretazione de *I Malavoglia* è condizionata, inevitabilmente, da un presupposto ideologico⁷. Striano, nato a Napoli nel 1927, dal canto suo è un comunista, poi ex-militante fuoriuscito dal partito dopo i terribili fatti del 1956⁸. Anche la De Lillo è partenopea, è una ragazza appena ventenne durante i difficili anni di piombo in Italia, la stagione in cui si crede ancora che la violenza e la lotta armata possano restituire una giustizia sociale. Tre autori, tre modi diversi di intervento sulla realtà: dalla militanza più sfacciata del primo, alla rilettura disillusa post-sovietica⁹, a un discorso forse più equilibrato e lucido sulla realtà

⁷ Luperini nota che la critica marxista del dopoguerra non è riuscita a perdonare a Verga 'di non essere progressista e ottimista'. Per la critica marxista e il pessimismo verghiano si veda Romano Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana Editrice, 1971, pp. 217-219.

⁸ Tra i fuoriusciti resta celeberrima la lettera del 7 agosto 1957 con cui Italo Calvino dava l'addio, doloroso, al suo partito.

⁹ A proposito del punto di vista pessimista di Striano sulla rivoluzione cfr. Adalgisa Gi-

storica, includendo nell'aggettivo storico sia il passato che il presente.

Due sono gli elementi che soprattutto poi distinguono la sua creazione dal libro di Striano e che ne fanno una rielaborazione artistica originale. Da un lato lo sguardo femminile che la spinge ad affrontare il personaggio di Eleonor in una ottica anche di genere, in un modo più sottile e vicino alla sensibilità di una donna. Il personaggio principale viene presentato nella sua complessa evoluzione personale e nella sua totalità di moglie, madre, figlia, intellettuale, giacobina, sorella, di sangue e non. Eleonora è amica delle donne, e la sua solidarietà si esprime in diversi momenti nel film: anzitutto dal rapporto con la serva-sorella, Graziella, di cui riesce a capire i bisogni nati da una cultura che solo quello- il mestiere della puttana- le ha insegnato a fare. La avvicina sia al rispetto per se stessa -dicendole di lavarsi per igiene (la ratio illuminista) ma anche per purificare, metaforicamente, il suo corpo dalla sozzura di quei 'bassi' che non le hanno fatto ancora conoscere la bellezza. Le trasmette l'importanza della cultura, insegnandole a leggere e a scrivere mentre condivide con lei il privilegio di una tazza di tè. Nel suo saggio dedicato a Ninfa Plebea¹⁰, Morosini stabilisce un parallelismo tra quella mentalità del basso presente nelle donne del romanzo di Rea e Graziella, appunto ["Ognuno nasce co' la parte sua. Nasce prevete e è prevete, nasce zoccola e è zoccola. E po': privete, zoccole, signure, tutte quante morimmo¹¹"]. La studiosa inoltre rintraccia una somiglianza tra Miluzza, protagonista in Rea, e la Eleonora di Striano, entrambe vittime di una genetica e fatalista impossibilità di cambiare il proprio destino e quello della gente¹².

Lo stesso atteggiamento di vicinanza 'di genere' lo si ritrova nella prigione insieme alle compagne, donne, pericolose, prostitute, pazze (vere, presunte, fatteci diventare), rifiuti della società. La 'sorellanza' figlia delle conquiste sessantottine è un bene importante, ricorda la regista, che appartiene proprio a quella famiglia di lotte e conquiste femminili.

orgio, Eleonora De Fonseca Pimentel e la rivoluzione napoletana: Una donna eccezionale tra storia, memoria e invenzione. *Italian Studies*, 66 (3), 2011, pp. 301-317.

¹⁰ Per un approfondimento ulteriore si rimanda all'articolo di Roberta Morosini, A Plebeian Nymph in Naples: "Representational Spaces" and Labyrinth in Domenico Rea's *Ninfa Plebea*, *Italian Women and the City*, (2002) 139-173.

¹¹ *Ivi*, p. 148.

¹² *Ivi*, p. 150.

Di nuovo, ritorna un riferimento all'attualità e a una società che ci vuole spesso nemiche di noi stesse, carrieriste senza scrupoli pronte a calpestare chi, in realtà, è doppiamente vicino a noi, come essere umano e come donna. Il modo stesso di trattare il pudore di Eleonora, in seguito alla perdita della verginità, riflette questo occhio muliebre: esso non si lega semplicemente a una convenzione sociale, né si tratta solamente di una pudicizia di 'classe'. Non si riduce cioè a mio avviso alla mera vergogna di chi teme il giudizio degli altri. Forse lo è anche in una epoca dove a dominare è comunque l'uomo. Direi piuttosto che esso esprime il bisogno umano e femminile di preservare un segreto intimo, 'tutto per sé', e semmai della coppia.

Ricorrono lungo tutto il film tematiche propriamente di genere e sessiste: l'umiliazione della donna (Eleonora verrà esposta a memento e giustiziata 'senza le mutande'), la perdita dei figli, le percosse fisiche e mentali¹³ da parte del marito-bestia, prodotto delle convenzioni sociali di una società patriarcale e maschilista. Eleonor invece è una anticonformista che si ribella¹⁴ e per questo viene processata doppiamente prima di essere condannata a morte, perché ha peccato due volte come giacobina e come 'malafemmena'. Si pensi alla emblematica scena di apertura del film: la bambina, mentre incede per portare a Eleonora una tazza di caffè poi scappa, spaventata, dalla pericolosa 'untrice' rivoluzionaria¹⁵.

Il secondo elemento assolutamente innovativo della pellicola è il dialogo immaginario tra Eleonora e il suo Maestro, Gaetano Filangieri, inserito per parlare della Eleonora politica ma anche per riflettere sulla rivoluzione. Eleonora era una figura di spicco in quei salotti patriottici della Napoli di allora 'aperti alle donne'¹⁶. Direttrice del *Monitore*

¹³ La questione della violenza sulle donne è tuttora al centro della cronaca nera italiana. Segno di un radicato atteggiamento machista da una parte di diretta filiazione fascista e probabilmente, azzardo con amarezza 'di genere', a una diffusa malagestione delle conquiste femminili post-sessantottine da parte delle donne italiane stesse (la 'mancata sorellanza').

¹⁴ Cfr. Alicia Vitti, "*Eleonora Pimentel di Fonseca: Portrait of a Revolutionary*", tesi di DML presentata presso Middlebury College, 2005.

¹⁵ Cfr. Elena Urganì, *La vicenda letteraria e politica di Eleonora de Fonseca Pimentel*, Napoli, La Città del Sole, 1988; *Ead.*, "L'opera letteraria di Eleonora de Fonseca Pimentel", *Rivista di Letteratura Italiana*, XV, 1-3 (1997) 289-320.

¹⁶ Cfr. Norma Bouchard, *Rewriting the Historical Novel on the Risorgimento in Light*

*Napoletano*¹⁷, più volte si pone il problema della partecipazione politica da parte delle classi più umili (la plebe da trasformare in popolo), scrive in dialetto e parla ai giovani giacobini. Filangieri aveva sollevato un dibattito intellettuale tra l'aristocrazia e altri pochi che provenivano dalla classe media occupandosi di problemi da progressista¹⁸, dalla riforma agraria alla bonifica alla ripartizione delle terre fino alla creazione di scuole anche per i non aristocratici. Le forze reazionarie non possono permetterlo e il cardinale Ruffo con i suoi sanfedisti, insieme al mancato sostegno dei francesi ai giacobini, favoriranno la restaurazione monarchica con l'uccisione di tutti, o quasi, i ribelli. La dialettica filosofica allora dei due intellettuali illuminati e progressisti del 1700, Gaetano Filangieri e Eleonora De Fonseca, ruota intorno alla domanda fondamentale: qual è il modo più giusto di andare *al* popolo *per* il popolo (il corsivo è mio)? Perché la rivoluzione è fallita? Perché non c'è stato l'appoggio del popolo e non si è creato il blocco delle forze sociali¹⁹. Ieri come oggi, così lontani, così vicini in fondo.

I due aspetti menzionati, la sfera pubblica e quella privata, si fondono nella Eleonora del film, in una miscela propria delle grandi personalità. È l'integrità di questa donna a farne un esempio di grande coerenza, una coerenza non dettata dall'applicazione cieca delle teorie libertarie di Francia. Il progetto di vita di Eleonora e le sue azioni, sono mosse dallo stesso bisogno di difendere la dignità per il Bene proprio e per quello degli altri. Di tutti gli altri. Sarebbe riduttivo considerare il film una semplice combinazione di vicenda biografica politica e affettiva, per me dimostra qualcosa di più: emerge con forza in questa donna la unità (co-

of Woman's History: Gender and Nation in Vincenzo Consolo's *Il sorriso dell' ignoto marinaio*, *Italica*, Vol. 85, No. 2/3 (Summer – Autumn, 2008), pp. 226-242.

¹⁷ Anna Maria Rao, Eleonora De Fonseca Pimentel, *Le Monitore Napoletano et le problème de la participation politique*, *Annales historiques de la Révolution française*, N. 344, LA PRISE DE PAROLE PUBLIQUE DES FEMMES (Avril/Juin 2006), pp. 179-191.

¹⁸ Laura Franchini, *Scienza e innovazione all' epoca della Repubblica Napoletana*, Napoli, CUEN, 1999.

¹⁹ La posizione della regista è diversa da quella di rivoluzione 'passiva' di Cuoco: se è vero che c'è stato un totale scollamento tra i borghesi giacobini e il popolo, questo non invalida del tutto l'episodio cruciale della Rivoluzione napoletana del 1799. Anzi, occorre continuare a ricordare quella traccia e migliorarla perché quel sogno non resti invano (*Forsan et haec olim meminisse iuvabit*).

erente, appunto) tra la sua interiorità e la sua exteriorità, per esteso l'adesione tra ciò che si è e ciò che si deve/dovrebbe essere²⁰.

Il resto di niente. O forse no. In un Paese come l'Italia in cui una mentalità immobile e intrappolata su se stessa impedisce di fare lo scatto in nome della ragione, si insinua il dubbio, legittimo, che pure una via di uscita ci sia. Allora, come oggi, tornano alla mente le storie di chi ha pagato con la propria esistenza per un ideale più alto al di là dell' 'ego', da Antonio Gramsci a Peppino Impastato a Pier Paolo Pasolini, caso certo più complesso e controverso quest'ultimo. Storie diverse eppure intrecciate e accomunate nel tentativo estremo - rivoluzionario - di sdoganare un modo diverso di pensare e di agire per il bene collettivo. Il fil rouge che risolve il conflitto tra la rassegnazione e l'azione è la forza etica che spinge a compiere delle scelte, radicali, avvertite come uniche possibili.

Sui tram, negli uffici, nelle piazze molti Italiani contemporanei continuano a lamentarsi di tutto - e di niente-, inneggiando a chissà quale rivoluzione possa 'rottamare' - slogan del primo Renzi - tutto e tutti. Sarà la stessa rivoluzione auspicata dagli intellettuali illuministi napoletani e da Leonor, mi domando? Ritengo che la rivoluzione auspicabile nel mio Paese non sia quella armata che distrugge tutto, azzerando l'anamnesi storica e le coscienze, e rischia di ammazzare lo spirito di un popolo (perché le rivoluzioni possono anche fallire e le cose brutte vengono spesso rimosse). L'unica rivoluzione augurabile e vincente è quella pacifica e culturale, un processo più lungo e difficoltoso sì ma fattibile quando si scelga di abbracciare uno sguardo nuovo per costruire un mondo nuovo. Bisogna cambiare le idee prima di fare la rivoluzione, l'impegno comune deve essere quello di cambiare la mentalità. Che non si continui a fantasticare come gli infanti, parafrasando le parole di Filangieri, ma si passi a realizzare questi sogni, agendo per tradurli in realtà, in azione costruttiva. Come recuperare la realtà? Per mezzo di una memoria storica condivisa (controinformativa, opposta cioè alla vulgata che ci è stata propinata) che ci aiuti a ritrovare la nostra identità, per capire chi siamo e chi siamo diventati, quali siano state le responsabilità e gli errori, e come si sia

²⁰ Per ulteriore bibliografia si consiglia Annarita Buttafuoco, 'Eleonora Fonseca Pimentel: una donna nella Rivoluzione', *Nuova Dwf. Donna e ricerca storica*, 3 (1977), pp. 51-92; Maria Rosaria Pellizzari, Eleonora de Fonseca Pimentel: morire per la rivoluzione, *Storia delle donne*, 4(2008), Firenze University Press, pp. 108-121.

voluti che gli Italiani, dal 1861, venissero costruiti e rappresentassero se stessi. Mi riferisco in particolare alle reponsabilità politiche delle classi dominanti, e alle loro volontà, a quelle fattive e a quelle mancate. Così si capirebbero le ragioni delle rivoluzioni teorizzate e poi fallite. Gli interrogativi del sec. XVIII non sono lontani da quelli che ci poniamo nel 2015. Anche in questo risiede la straordinaria contemporaneità di questo film. Antonio Gramsci indicava già la strada nel 1917, scrivendo un paio di anni più tardi sul primo numero della rivista da lui fondata, *Ordine nuovo*:

“Istruitevi, perché avremo bisogno di tutta la nostra intelligenza.
Agitatevi, perché avremo bisogno di tutto il nostro entusiasmo.
Organizzatevi, perché avremo bisogno di tutta la nostra forza²¹”.

Istruzione, passione e organizzazione: ecco la chiave di svolta tra la teoria e la praxis, ecco la strada della rivoluzione culturale.

²¹ Cfr. L'Ordine Nuovo, anno I, n. 1, 1.° maggio 1919. Rivista soppressa poi dal regime fascista nel 1925, diventerà il quotidiano comunista per eccellenza.

SILVIO BERLUSCONI: *Cavaliere* OU SULTÃO?

GASPARE TRAPANI

Universidade Católica Portuguesa
Universidade de Lisboa (FLUL)

Na psicologia íntima de Silvio Berlusconi e na sua imagem pública, as mulheres ocupam sempre um lugar de primeiro plano: a amada mãe Rosa, sempre mencionada nos seus discursos; a actual namorada Francesca Pascale, sempre ao seu lado nas mais importantes ocasiões públicas; as duas esposas – Carla dell’Oglio e Veronica Lario – mães dos seus filhos, que só depois da separação, tiveram um papel mais retraído; as filhas, colaboradoras activas nas empresas da família e as colegas de governo ou de partido, muitas das quais são consideradas defensoras obstinadas da vida política, e também privada, do *Cavaliere*. Contudo, não é possível deixar de referir aquela miríada de mulheres – jovens e sedutoras – que, entre escândalos e mexericos, caracterizaram não só a vida privada de Silvio Berlusconi, mas também a vida pública, fazendo com que se falasse de uma verdadeira obsessão feminina que, já conhecida pelas pessoas mais próximas do *Cavaliere*, se tornou de domínio público em 2009, com sua presença – noticiada com grande destaque pela imprensa italiana, num aniversário de uma rapariga – Noemi Letizia¹ –, que celebrava os seus 18 anos. A ida de Berlusconi à festa teria levado a sua esposa,

¹ O caso Noemi é o primeiro de uma série de casos intrincados que relacionam Berlusconi com mulheres mais novas. O ex-primeiro-ministro tentou justificar a sua participação no aniversário alegando ter uma velha amizade com o pai da Noemi. Em seguida, contudo, através de testemunhas foi descoberto que a relação entre Noemi e o *Cavaliere*

Veronica Lario, a pedir o divórcio, depois de 30 anos de vida em comum, afirmando que nunca o seu marido tinha estado presente em festas de anos análogas dos seus próprios filhos. De facto, a partir daí, longa foi a sequela de escândalos que envolveram Silvio Berlusconi com outras jovens mulheres.

Com efeito, não é por acaso que, desde o início da sua carreira política, as mulheres, principalmente as de idade superior aos 55 anos, de religião católica e, na maioria, donas de casa foram as eleitoras mais fieis de *Forza Italia*, o partido fundado por Berlusconi. O denominador comum entre elas reside nas horas passadas em frente do ecrã televisivo:

Fra le donne in generale, la propensione a votare Berlusconi aumentava in proporzione al tempo trascorso davanti al teleschermo. Il 42,3 per cento delle donne che guardavano la televisione per più di tre ore al giorno votò Forza Italia, contro il 31,6 per cento di quelle che si limitavano a una o due ore quotidiane di TV.²

A televisão, portanto, não constitui somente a “espinha dorsal” do berlusconismo, mas é também um elemento fundamental onde se desencadeou a construção da visão dos papéis de género dentro da percepção berlusconiana. A televisão comercial, mais especificamente, a televisão que, em Itália foi fundada e desenvolvida por Silvio Berlusconi, desempenhou uma função essencial porque, desde o seu aparecimento, não hesitou em projectar no ecrã televisivo uma imagem extremamente estereotipada da mulher, especialmente no âmbito dos programas de entretenimento. Se, por um lado, são escassas as transmissões protagonizadas por mulheres, por outro lado, quando surgem, assumem um papel secundário, pois aparecem junto a apresentadores e cómicos de sexo masculino, de meia idade ou mais: são jovens *soubrettes* semi-vestidas, cuja principal função é sorrir, dançar e aplaudir, reduzindo ao mínimo as intervenções faladas, como

começa mais ou menos por volta de outubro de 2008, quando a rapariga, na altura menor, tinha feito algumas fotos para um *book* de moda, entregando-o à uma agência romana, para a qual se dirigiam as pessoas que queriam trabalhar no âmbito do espectáculo e da televisão. É através desta agência que a Noemi é inserida num casting e, posteriormente, notada por Berlusconi que a contacta diretamente, impressionado com sua beleza angelical.

² Paul Ginsborg e Enrica Asquer, *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 19.

se não tivessem qualquer competência e, com base no corpo, tornassem o cenário mais atraente:

La telecamera li inquadra dal basso e di schiena evidenziandone in ogni possibile occasione i dettagli anatomici. Raramente lo sguardo erotico maschile è stato costruito in maniera così cruda e infantile, e le donne così palesemente ridotte a oggetto privo di pensiero.³

Prevalece, dessa forma, uma imagem da mulher denegrida e considerada quase exclusivamente do ponto de vista físico, cuja principal função consiste em preencher as fantasias masculinas. Silvio Berlusconi, uma vez introduzida essa lição no mundo da televisão, não hesita em propor o mesmo modelo na política e nas piadas, de tipo alusivamente sexual, repete a mesma visão dos papéis de gênero, na qual a mulher é vista pela sua “beleza” e o homem pela sua “solidez”, como ele mesmo declara a 22 de Julho de 2009, durante a cerimônia de inauguração da Autoestrada Brescia-Milão: “Ci sono in giro un mare di belle figliole e di imprenditori solidi. E io non sono un santo, l’avete capito tutti.”⁴

Numa dialéctica de visão de gênero, contudo, esta imagem da mulher entra em combinação com uma representação redutiva do gênero masculino, desenhado como um possuidor de uma insaciável sexualidade predatória que procura encontrar a sua satisfação na multiplicação de oferta de corpos femininos. Estes são, portanto, considerados como “mercadoria”, cuja compra e venda parecem ser o único caminho válido para a conquista da realização feminina. Isso, independentemente do direito de as mulheres viverem livremente a relação com o próprio corpo, marca uma consistente diferença na visão dos gêneros. Assim, parece que as mulheres italianas, apesar de serem mais instruídas, mais livres e de terem mais direitos relativamente ao passado, encontram-se ainda nas margens da esfera pública, predominantemente masculina.

Silvio Berlusconi, pela influência que exerce e pelo papel que desempenha, com as suas anedotas, os seus comportamentos públicos e privados (que muito facilmente se tornam públicos) e os diferentes *sexgates* em que está envolvido, desenvolve um peso político e cultural evidente porque o

³ *Ibidem*, pp. XIX-XX

⁴ Itaka, *Berlusksalendar*, Milano, Lulu, 2010, p. 30

Cavaliere é duplamente implicado quer como político – ou até Primeiro Ministro – quer como produtor de cultura, capaz de incidir sobre o imaginário colectivo, não só através das suas televisões e outros órgãos de comunicação, mas também através do fascínio e do estilo de vida que o poder e o dinheiro lhe dão.

A questão do género dentro do berlusconismo apresenta-se, portanto, central exactamente porque, como já referimos, não deixou que as suas relações femininas permanecessem privadas. Pelo contrário, tornou-as públicas, não só pela sua falta de discrição e/ou excesso de exibicionismo, mas também porque a característica ostentada de ser um incansável mulherengo é um ingrediente fundamental do seu carisma e um poderoso instrumento de consenso. É por isso que o *Cavaliere* manifesta regularmente e publicamente, quer em contextos nacionais quer em contextos internacionais, o seu interesse sexual em relação às mulheres, gabando-se das suas proezas de obstinado *playboy* e não escondendo os seus desejos e inclinações:

il comportamento di Berlusconi nei confronti del genere femminile rivela un evidente *machismo* congenito, seppure dissimulato dietro la galanteria del provetto seduttore; una cultura maschilista che tende a considerare la donna come oggetto del desiderio e magari del piacere; un'atteggiamento di superiorità psicofisica che trova il suo acme nel rapporto carnale. E lui stesso non ne fa mistero, né in privato, né in pubblico, vantando, anzi, le sue doti amatorie, da stakanovista del sesso, come se fosse vittima di una particolare dipendenza o di un priapismo permanente. Millantato credito o indomabile virilità che sia, perfino questo aspetto fa parte integrante del suo DNA, del suo mito e della sua popolarità.⁵

Não é por acaso que, abrindo o processo para o divórcio, a sua segunda mulher, Veronica Lario, não hesitou em definir o comportamento do ex-marido como patológico: “Ho cercato di aiutarlo. . . ho implorato le persone che gli stanno vicino di fare altrettanto, come si farebbe con una persona che non sta bene. E' stato tutto inutile.”⁶

⁵ Giovanni Valentini, *La sindrome di Arcore*, Milano, Longanesi, p. 98.

⁶ Dario Cresto-Dina, “Veronica, addio a Berlusconi. ‘Ho deciso, chiedo il divorzio’”, *La Repubblica*, 3 de Maio de 2009 (versão electrónica consultada a 8 de

É, portanto, pela posição pública que ocupa, pelo enorme poder político e mediático que tem e mais geralmente pela função de produtor de cultura que exerce que os seus comportamentos e as suas interações com as mulheres assumem um papel susceptível de ser imitado, estimulando, de facto efeitos performativos, favorecidos pelos traços mais enraizados e arcaicos da sociedade e da cultura italiana. Silvio Berlusconi, dessa forma, não volta a propor o atávico machismo italiano, mas aos ingredientes tradicionais que o caracterizam acrescenta dimensões novas, intimamente ligadas aos valores e aos ideais da sociedade de mercado e de consumo, bem claras, por exemplo, em algumas das suas produções televisivas. A principal consequência disso é que se afirma uma nova percepção dos modelos de vida e das relações humanas no que diz respeito ao mundo feminino. Proporcionada pela televisão, pela moda e pela publicidade, a beleza e o aspecto físico afirmam-se como uma autêntica mercadoria colocada à venda para aceder ao poder e ao dinheiro, na plena convicção de que é no poder e no dinheiro que reside o verdadeiro sentido de uma vida totalmente realizada. E se, antigamente, era a família a incitar ao casamento da mulher para a sua realização, agora é a sociedade, através de modelos impostos pelos meios de comunicação, a infundir a ideia que a beleza é o caminho para a conquista do poder e da riqueza.

O estudioso Lorenzo Bernini, docente de filosofia política da Universidade de Verona, a esse respeito, refere uma clara síndrome do sultão pós-moderno:

se l'antico potere del patriarca relegava ufficialmente la donna ai ruoli domestici di moglie e di madre per poi goderne in seguito, in quanto prostituta, il sultano post-moderno concede oggi alle donne un accesso alla sfera pubblica purché siano giovani e piacenti, purché accettino di fare del proprio corpo una merce di scambio.⁷

Não é possível, nesse contexto, subestimar o papel representado pelas televisões comerciais cujas transmissões de entretenimento – concursos,

Julho em <<http://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/politica/elezioni-2009-2/veronica-divorzio/veronica-divorzio.html>>.)

⁷ Lorenzo Bernini, "Not in my name. Il corpo osceno del tiranno e la catastrofe della virilità", in Carlo Chiurco (dir.), *Filosofia di Berlusconi. L'essere e il nulla nell'Italia del Cavaliere*, Verona, Ombre Corte, 2011, p. 43.

espectáculos, *talent show*, *reality show* – aparecem como uma caixa de ressonância de tal atitude. Por conseguinte, Silvio Berlusconi, na qualidade do maior protagonista das televisões comerciais em Itália, afirma-se não só como um cúmplice, mas também como o principal artífice deste modo de pensar. Com Silvio Berlusconi, de facto, essa postura não se limitou só ao espaço televisivo, mas passou a caracterizar um modo de vida: ele, efectivamente, oferece às jovens mulheres não só dinheiro fácil⁸, mas também cargos políticos nas instituições em troca de serviços privados, prescindindo das competências e inaugurando, exactamente como na televisão, um sistema de mercado. A célebre antropóloga Amalia Signorelli, observa a esse propósito: “La sua visione del mondo è, non dimentichiamolo, una visione di mercato: per lui non solo tutto ciò che vi è nel mondo può essere trasformato in merce, ma qualsiasi cosa vi sia nel mondo, essa acquista valore solo e soltanto quando diventa merce, entra nel mercato.”⁹ A académica da Universidade de Nápoles refere ainda que “la forza delle cose, oggi, in Italia dice che giovani donne con al proprio attivo un curriculum di esibizioni mediatiche del proprio corpo, possono aspirare con probabilità di successo a cariche pubbliche di alto livello.”¹⁰

Nesse contexto, não é assim tão difícil encontrar um número consistente de jovens mulheres que, como o mencionado caso da Noemi Letizia, disponibilizam o próprio corpo em troca de uma oportunidade de sucesso quer no *show business* quer no mundo da política. Estas mulheres têm outra função essencial para a fisiologia do poder: não só na vida privada do *Cavaliere* – nas célebres festas chamadas de *bunga bunga*, nas residências particulares¹¹ – mas também com a sua presença sedutora e

⁸ Parece que o número de raparigas envolvidas no "sistema de Berlusconi" rondava os 131. Elas eram chamadas de "Olgettine" do nome do bairro onde Berlusconi tinha posto à sua disposição alguns apartamentos. Durante um dos processos, em Novembro de 2012, contra o ex-Primeiro-Ministro, algumas delas admitiram que recebiam através de transferência bancária, todos os meses, a quantia de 2.500 Euros, mais alguns presentes extras: carros, jóias, roupas e acessórios de marca.

⁹ Paul Ginsborg e Enrica Asquer, *op. cit.*, p. 213

¹⁰ *Ibidem*, pp. 219-220.

¹¹ Provavelmente o caso mais famoso é o *Rubygate*, o nome dado a um escândalo sexual que, entre Fevereiro e Maio de 2010, envolveu, para além de muitas jovens que iam as festas privadas nas suas mansões, o ex-Primeiro-Ministro com uma dançarina marroquina de cabaré, Karima El Mahroug - conhecida pelo nome artístico de *Ruby Rubacuori*.

juvenil, sempre prontas a sorrir, encantar e aplaudir, mudas, constituem a "moldura" ideal e revitalizante nos modernos congressos e discursos do - como diria Lorenzo Bernini - "sultão pós-moderno".

À semelhança do homem médio italiano, portanto, se por um lado não deixa de mencionar repetidamente a sua mãe, em operações propagandísticas, por outro lado, não hesita em apresentar-se rodeado por mulheres jovens. Assim, por exemplo, no dia 5 de Outubro de 2008, surpreso a sair, às 6:15 da manhã, numa discoteca em Milão na companhia de algumas raparigas, Silvio Berlusconi, na altura chefe de governo, declara sem vacilar: "se dormo tre ore, poi ho ancora energia per fare l'amore altre tre".

O escândalo foi seguido por uma investigação em que Berlusconi e alguns dos seus colaboradores tiveram que enfrentar acusações criminais por abuso de poder, exploração da prostituição e exploração sexual de menores com idade inferior aos dezoito anos. Enquanto os investigadores afirmavam ter indícios esmagadores de interceptação legal das conversas telefónicas, os advogados do *Cavaliere* negavam as acusações, considerando-as sem fundamento. A história, é, de facto intrincada: *Ruby Rubacuori* foi detida pela polícia em Milão, após ter sido acusada de roubo de três mil euros. Como era menor de idade, um juiz ordenou à polícia que a levasse a um abrigo para menores infratores. Depois de algumas horas, enquanto ela era interrogada, Berlusconi, que estava no momento em Paris, chamou o chefe da polícia de Milão e pressionou, para evitar uma crise diplomática, pela sua libertação, alegando que a *Ruby* era a sobrinha do presidente egípcio, Hosni Mubarak. Na sequência de chamadas telefónicas repetidas por Berlusconi para as autoridades policiais, El Mahroug foi finalmente libertada. De acordo com uma série de reportagens em outubro de 2010, Berlusconi tinha encontrado El Mahroug, com 17 anos. A rapariga negou qualquer relaxo sexual com o então primeiro-ministro de 74 anos, admitindo, contudo, a jornais italianos que tinha participado em festas e jantares na sua mansão perto de Milão, recebendo em troca 7.000 euros e algumas jóias como prendas. Desde 21 de dezembro de 2010, Silvio Berlusconi é investigado pela Procuradoria de Milão por extorsão e prostituição infantil, por alegadamente ter tido relações sexuais com uma prostituta menor de idade e por abuso de exercício de funções relativas à sua libertação da prisão. Em 24 de junho de 2013, o Tribunal de Milão condenou a sete anos de prisão o ex-primeiro-ministro Silvio Berlusconi por prostituição juvenil e abuso de poder. Ele foi considerado culpado por ter relações sexuais com a marroquina Karima el-Mahroug, conhecida como *Ruby*. Berlusconi recorreu da decisão tomada em primeira instância para o Tribunal de Apelações. Em 18 de julho de 2014, o tribunal de recurso de Milão absolveu Berlusconi da pena de sete anos de prisão, ditada em 2013 pelos delitos de abuso de poder e incitação à prostituição de menores, considerando que a acusação de abuso de poder "não tem fundamento" e que a acusação de incitação à prostituição "não constitui delito".

Se para Sigmund Freud, como é notório, *lapsus*, piadas e *gaffes* expressam a voz do incôncio, o tema da relação de Berlusconi com as mulheres vai para além disso, precisando de um ulterior aprofundamento. Recuperando o princípio postulado por Gregory Bateson, o antropólogo, sociólogo e psicólogo britânico, cuja investigação se estendeu também nas áreas da semiótica, linguística e cibernética –, parece-nos que a teoria do duplo vínculo, do inglês *double bind* – um conceito da psicologia, cunhado em 1956, se pode aplicar ao caso do *Cavaliere* para se referir a relacionamentos contraditórios, onde são expressos simultaneamente comportamentos de afecto e agressão. É de facto evidente que com os seus comportamentos tornados públicos se, por um lado, exalta os valores tradicionais da vida familiar, por outro lado, os mesmos são transgredidos e prevaricados. Um tipo de postura quase esquizofrénica que uma parte dos italianos parece ter apreciado, já que esta constitui um ponto de força do berlusconismo: o que torna tolerável e eficaz uma lei é a possibilidade de infringi-la, ainda mais na rotina da vida familiar. Pergunta-se retoricamente, e não sem provocação, o já mencionado investigador Lorenzo Bernini:

i rapporti con le minorenni, le feste con decine di ragazze, le notti di sesso con le *escort* non sono del resto il sogno segreto di un maschio italiano medio un po' avanti con gli anni che non rinuncerebbe mai all'affetto e ai servizi della moglie ma si concederebbe volentieri qualche distrazione?¹²

É ao redor deste duplo vínculo com a lei e a moral que se concretiza a relação de Silvio Berlusconi com a visão dos papéis de género. Assim, as imagens da vida familiar e do conforto pacífico do lar doméstico, divulgadas pela imprensa, muitas vezes controlada pelo mesmo *Cavaliere*, são alternadas com outras em que a recuperação de elementos clássicos da virilidade itálica é misturada com o espírito de aventura do incansável tentador que considera a mulher um objecto sempre seduzível e à sua disposição. A célebre frase: “Sono innamorato di mia moglie ma non ho perso il senso estetico e noto delle gambe straordinarie che circolano” pronunciada durante um congresso de *Alleanza Nazionale*, o principal parceiro da

¹² Lorenzo Bernini, *op. cit.*, p. 36

sua coligação, é a síntese dessa atitude. Silvio Berlusconi, portanto, participa numa manifestação chamada *Family Day*¹³ mas, ao mesmo tempo, organiza festas privadas nas suas habitações com jovens mulheres a dançar *burlesque* ou *lap dance*. Patrizia D'Addario, uma das raparigas presentes nestas festas, no seu livro *Gradisca Presidente*, voltando a defini-lo de sultão, relata:

Lui è il sultano e noi tutte, siamo venti ragazze, le donne a sua disposizione...venti donne per un unico uomo. Vuole essere adorato da tutte le donne che sono qui, gli piace essere toccato, accarezzato da più mani contemporaneamente, incita alla competizione. Un harem, appunto, dove il sultano sceglie fra le venti presenti la preferita o le preferite.¹⁴ (D'Addario, 2009: 69/70).

Berlusconi não deixa de se mostrar através das principais revistas de actualidade, em fotografias devidamente estudadas e escolhidas, com o intuito de apresentar uma imagem tranquilizante de uma família burguesa, apesar da sua incalculável riqueza, onde o chefe encontra o seu refúgio, escapando ao trabalho e à responsabilidade da política. Contudo, mesmo dentro do núcleo familiar, o *Cavaliere* delega à própria mulher um papel tradicional que é, sim de grande relevância e dignidade, mas que se realiza sempre em função dos objectivos e interesses do homem público – Berlusconi. É o que aconteceu, por exemplo, com a sua primeira mulher, Carla dall'Oglio, mãe dos primeiros dois filhos, definitivamente saída de cena, logo depois da separação, até ao ponto de nunca ter aparecido na televisão, concedendo pouquíssimas entrevistas ou declarações. A sua presença foi quase ignorada na célebre biografia, *Una Storia Italiana*, que durante a campanha eleitoral de 2001, Silvio Berlusconi enviou a todas as famílias italianas.

Ainda mais interessante é o caso da segunda mulher, Veronica Lario, mãe dos três filhos mais novos e companheira de Berlusconi e durante 29

¹³ O *Family Day*, o dia da família, foi uma manifestação que teve lugar no 12 de Maio de 2007, na Piazza San Giovanni, em Roma, organizada pelo Fórum das Associações das Famílias. Segundo os organizadores o objectivo era “defender a família tradicional fundada sobre a união estável entre um homem e uma mulher, aberta a uma ordenada geração natural, onde as crianças nascem e crescem em uma comunidade de amor e de vida, a partir da qual eles podem esperar uma educação cívica, moral e religiosa”.

¹⁴ Patrizia D'Addario, *Gradisca Presidente*, Reggio Emilia, Aliberti, pp. 69-70

anos, até à separação em 2009 e o definitivo divórcio em Dezembro de 2012. Veronica Lario, nome de arte de Miriam Bartolini, a partir do momento em que começou a sua relação sentimental com o então empresário, não hesitou em abandonar a carreira de atriz, dedicando-se plenamente à família e ao marido. Contrariamente ao gosto pelo protagonismo, evidente no *Cavaliere*, Veronica sempre desempenhou o seu papel de *First Lady*, de modo discreto e reservado, mostrando-se raramente ao lado do marido, mesmo em ocasiões oficiais. O seu silêncio foi exemplar até que os escândalos começaram a surgir.

Em Janeiro de 2007, por ocasião da entrega dos *Telegatti*, os prémios para os programas televisivos italianos, Silvio Berlusconi referiu-se a Mara Carfagna, na altura modelo e *soubrette* televisiva, que tinha começado a sua carreira política, dizendo: "Se non fossi già sposato, la sposerei immediatamente". O comentário provocou a reação imediata da sua esposa Veronica Lario, que, através de uma carta aberta enviada ao jornal *La Repubblica*, rompeu o seu silêncio, exigindo um pedido público de desculpas:

Ora scrivo per esprimere la mia reazione alle affermazioni svolte da mio marito nel corso della cena di gala che ha seguito la consegna dei Telegatti, dove, rivolgendosi ad alcune delle signore presenti, si è lasciato andare a considerazioni per me inaccettabili: "...se non fossi già sposato la sposerei subito con te andrei ovunque". Sono affermazioni che interpreto come lesive della mia dignità, affermazioni che per l'età, il ruolo politico e sociale, il contesto familiare (due figli da un primo matrimonio e tre figli dal secondo) della persona da cui provengono, non possono essere ridotte a scherzose esternazioni.¹⁵

As desculpas públicas do *Cavaliere* não se fizeram esperar e, no dia seguinte, no outro grande diário italiano, o *Corriere della Sera*, escreveu, numa outra carta aberta:

Cara Veronica, eccoti le mie scuse. Ero recalcitrante in privato, perché sono giocoso ma anche orgoglioso. Sfidato in pubblico, la

¹⁵ Veronica Berlusconi, "Mio marito mi deve pubbliche scuse", *La Repubblica*, 31 de Janeiro de 2007 (versão electrónica consultada a 8 de Julho de 2015 em [http://www.repubblica.it/2007/01/sezioni/politica/lettera-veronica/lettera-veronica.html](http://www.repubblica.it/2007/01/sezioni/politica/lettera-veronica/lettera-veronica/lettera-veronica.html))

tentazione di cederti è forte. E non le resisto. Siamo insieme da una vita. Tre figli adorabili che hai preparato per l'esistenza con la cura e il rigore amoroso di quella splendida persona che sei, e che sei sempre stata per me dal giorno in cui ci siamo conosciuti e innamorati. Le mie giornate sono pazzesche, lo sai. Il lavoro, la politica, i problemi, gli spostamenti e gli esami pubblici che non finiscono mai, una vita sotto costante pressione. Ma la tua dignità non c'entra, la custodisco come un bene prezioso nel mio cuore anche quando dalla mia bocca esce la battuta spensierata, il riferimento galante, la bagattella di un momento. Ma proposte di matrimonio, no, credimi, non ne ho fatte mai a nessuno. Scusami dunque, te ne prego, e prendi questa testimonianza pubblica di un orgoglio privato che cede alla tua collera come un atto d'amore.¹⁶

A partir de 2008, Mara Carfagna, após ter sido envolvida numa série de alegadas escutas telefónicas de cariz sexual com Silvio Berlusconi, foi nomeada, por ele, ministra no quarto governo do *Cavaliere*. Em 2011, Berlusconi foi o seu padrinho de casamento.

Numa visão de género tão peculiar, um lugar muito importante é ocupado também pela linguagem que Silvio Berlusconi usa, dirigindo-se ao público feminino que integra os seus eleitores:

nel '94 quando scendemmo in campo, il nostro linguaggio fu quello di tutti i giorni, comprensibile, chiaro a tutti, e venne rappresentato da chi mi stava, da chi stava vicino a coloro che, con me cominciarono quell'avventura, dalle nostri mogli, dalle nostri madri, dalle nostre figlie. Fin dall'inizio abbiamo ancorato la politica – qualcuno disse la politica declinata al femminile – ai problemi concreti della gente, ai problemi della famiglia, delle madri, dei figli.¹⁷

Trata-se de uma parte de um discurso, pronunciado em 1998 e dirigido a uma audiência unicamente feminina, na ocasião da primeira assembleia nacional da *Azzurro Donna*, a associação das mulheres do partido de Berlusconi, *Forza Italia*.

¹⁶ Silvio Berlusconi, "Berlusconi scrive a Veronica: "Scusami"", *Corriere della Sera*, 1 de Fevereiro de 2007 (versão electrónica consultada a 8 de Julho de 2015 em http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2007/01_Gennaio/31/silvio.shtml)

¹⁷ Prima Assemblea nazionale di *Azzurro Donna*, 28 de Março de 1998, http://www.forzaitaliagiocvani.it/primo_sito/berlusconi/donne.pdf (Consultado a 8 de Julho de 2015)

É interessante reparar que nestas palavras, a referência às mulheres não é feita enquanto seres humanos, indivíduos, mas sim pelo papel que desempenham dentro da chamada sociedade tradicional. Elas, antes de serem mulheres, são esposas, mães e filhas. Desse modo, incapazes de elaborar uma linguagem própria, sofrem sim uma nova linguagem, mas que parece ter sido concebida e moldada por homens. O contributo feminino parece limitar-se à sensibilidade e ao espírito de abnegação e de sacrifício:

Da voi, dalle azzurre, dal mondo femminile, Forza Italia ha ricevuto, riceve e riceverà quella sensibilità che è soltanto vostra, di chi capisce i problemi prima ancora di fare un approfondimento razionale, per istinto, quella vostra capacità di sacrificarvi, quella vostra capacità di dedizione, di amore, di dono verso gli altri.¹⁸

Às mulheres, portanto, o *Cavaliere* reconhece como virtudes enraizadas nelas, a sensibilidade, a compreensão afectiva, uma certa intuição e dedicação, consideradas como alternativa ou substituto da racionalidade, qualidade evidentemente masculina. Tende, assim, a identificar aptidões e talentos diferentes para cada género, não reconhecendo as mesmas competências.

Desse modo, as metáforas do futebol e da guerra, especificamente adequadas a um público masculino, são substituídas por metáforas que dizem respeito à vida doméstica e pessoal. Assim, por exemplo, o programa eleitoral e os objectivos do partido são “receitas” para “missionárias”: “È la nostra ricetta ricordiamocelo sempre, perché tutte quante siete e dovette essere missionarie di convincimento nei confronti di tutti gli altri.”¹⁹ Da mesma forma, os partidos são comparados à famílias: “Faccio una parentesi per chiarire le cose, ove ve ne fosse bisogno. In Europa si confrontano due famiglie parlamentari: la famiglia dei Popolari e la famiglia dei Socialisti.”²⁰ O estado supõe-se igual a um condomínio: “Nella nostra concezione liberale dello Stato, esso altro non è, per usare un’immagine

¹⁸ *Ibidem* (Consultado a 8 de Julho de 2015)

¹⁹ *Ibidem*, (Consultado a 10 de Julho de 2015)

²⁰ *Ibidem*, (Consultado a 10 de Julho de 2015)

semplice, che un condominio. I padroni del condominio, i condomini, siamo tutti noi.”²¹

No imaginário de Berlusconi, se por um lado, estas metáforas conduzem a uma redução da complexidade dos problemas e dos assuntos políticos, por outro, consideram aprioristicamente o interlocutor, ou seja as eleitoras do seu partido, como dotadas de uma linguagem modesta que exige, por conseguinte, um código linguístico simples. Ao público feminino não é, portanto, reconhecida nem uma adequada competência política, nem um apropriado domínio da linguagem, tendendo a considerar o trabalho doméstico o melhor meio para induzir a compreensão de questões políticas. As frases do *Cavaliere*: “per chiarire le cose” ou “per usare un’immagine semplice” são reveladoras deste facto.

A consideração de Berlusconi relativamente à política e à linguagem usada para com elas tem uma inédita consequência no que diz, mais uma vez, respeito à visão de género: a Itália é um dos países que tem menos participação activa das mulheres na vida política.

Um dos partidos que conta com uma das mais baixas presenças de mulheres é o partido de *Forza Italia*. A explicação de Berlusconi não deixa dúvidas e vem reiterar o que temos vindo a referir:

Nella nostra squadra ci sarà una forte presenza di Azzurre. Purtroppo non ci saranno tante candidate donna quante ne vorremmo. Non perché ci sia una chiusura da parte nostra, ma perché è difficile avere candidature che rispondano a quei criteri di merito, di preparazione, di professionalità che sono necessarie non solo per competere, ma per avere anche la speranza di essere eletti.²²

O papel das mulheres, portanto, desprovidas de preparação e profissionalismo, parece restringir-se à função de missionar, divulgar e propagandar a “doutrina” do partido junto da sociedade civil: “Ci sono poi da tenere i rapporti con le associazioni del volontariato, con le associazioni del *non profit*, con i parroci, con i vescovi di ogni città.”²³ Outra possibilidade que lhes está destinada é desempenhar, assim como nas televisões, um papel decorativo. Confirma-se, neste caso, mesmo nos discursos oficiais,

²¹ *Ibidem*, (Consultado a 10 de Julho de 2015)

²² *Ibidem*, (Consultado a 10 de Julho de 2015)

²³ *Ibidem*, (Consultado a 10 de Julho de 2015)

a referência à mulher como sujeito sexualmente determinado que, com tons de alusiva galantaria, realiza a sua plenitude na procura de um noivo:

Avete sentito qui questa mattina il nostro splendido coro azzurro che viene dal Veneto. Far parte di un coro è bellissimo: si canta, si sta insieme, si parla dei problemi di tutti i giorni e quindi anche, il nostro modo concreto di fare politica, dei problemi della politica. Magari ci si trova pure un fidanzato!²⁴

Em primeiro lugar, portanto, na televisão, e, em seguida, na política, as mulheres são reduzidas a objectos do desejo ou, pelo contrário, objectos de subjugação familiar, quase sem excepção, consolidando, assim, velhos clichês e tornando mais difícil o sucesso das mulheres na sociedade. No início do século XXI, se, de facto, a mulher ainda não conseguiu romper com o modelo tradicional, caracterizado principalmente pelo cumprimento das tarefas domésticas, nos anos em que Silvio Berlusconi governou, este modelo se agravou ulteriormente. O *Cavaliere*, enfatizando a beleza e aparência, na TV e na política, impôs um papel das mulheres, cujo uso do corpo tornou-se uma importante moeda de troca.

Berlusconi foi, de facto, capaz de transferir aquelas concepções retrógradas sobre o sexo feminino, que já tinha proposto através da televisão, para a política. Promovendo jovens e belas mulheres a papéis institucionais importantes no governo e no parlamento, por um lado, baixou o nível da classe política e por outro, reforçou os preconceitos sobre a incapacidade das mulheres na política. As representações sexistas, a qualquer hora do dia, não se encontravam apenas nos seus canais televisivos, mas também penetraram gradualmente na sociedade, afirmando uma representação dicotômica da mulher ou como *femme fatale* ou, pelo contrário, como um “anjo da lareira”. A célebre socióloga Chiara Saraceno expressa de forma tão convincente esta ambivalência:

In entrambi i casi siamo di fronte ad una cultura maschile che non riesce a fare i conti con la presenza delle donne sulla scena pubblica non solo come oggetti del desiderio (in assenza del quale sembra

²⁴ *Ibidem*, (Consultado a 10 de Julho de 2015)

possa esserci solo il disgusto), oppure come madri da idealizzare come nutrici sacrificali, ma come esseri umani alla pari.²⁵

Para as raparigas que, nas duas últimas décadas tem crescido nesta realidade – a única que conhecem – e que querem rebelar-se contra a imagem exclusivamente doméstica da mulher, muitas vezes, não há alternativa senão usar os seus próprios corpos para conseguir algo na vida, considerando as outras características e qualidades secundárias. Desta forma, usando a mulher como objecto de desejo ou de domínio, não é reconhecida como igual, são ignoradas as suas capacidades individuais e a sua inteligência e é incentivada a imagem de que a aparência, o corpo, a beleza é, muitas vezes, o único caminho para o sucesso.

²⁵ Chiara Saraceno, “Una cultura che offende le donne”, *La Repubblica*, 13 de Novembro de 2009, (versão electrónica consultada a 12 de Julho de 2015 em <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/11/13/una-cultura-che-offende-le-donne.html>)

GUYS AND DOLLS GROW UP ... WITH TELEVISION. THE EFFECT OF MASS MEDIA ON GENDER ROLES

IRENE BIEMMI

Università di Firenze

Mass Media and Socialization of Gender Roles

A recent European Parliament resolution on the elimination of gender stereotypes in the EU (the resolution of March 12, 2013), states that:

Children are confronted with gender stereotypes at a very young age through role models promoted by television series and programs, discussions, games, video games and advertising [...] which influence their perception of how men and women should behave and mould the rest of their lives and future aspirations.

An in-depth examination of the gender representations transmitted by the media and their influence on self identity and on the socialization processes of boys and girls must take this assertion as a starting point.

Although there are always conflicting points of view in the debate on the influence of television, and in particular its influence on children¹, some basic statements are universally agreed upon. The long term effects

¹ Over the years the discussion has resulted in two conflicting theories. The first, prevailing theory is held by those who demonize television. They ascribe bad effects to television, such as aggression and violence, an impoverishment of social relationships, and a loss of creativity in children. Karl Popper is a leading exponent of this theory.

of television include the power of mass media, and in particular television, to influence the way that people build their own representations of reality, see the world, and mold their self-images and identities in order to be socially accepted. Mass media provide inaccurate models of femaleness and maleness while presenting them as "the norm". In this way, male and female viewers are invited to internalize these models. For this reason, mass media wields a normative power on the socialization of gender roles. It shows how to act to become a man or a woman in accordance with social expectations².

Mass media, and particularly television, is the favorite medium of children. It broadcasts to a wide audience a slice of reality that becomes integrated with children's real-life experiences. The self images and the impressions of social contexts that children derive from this are the result of a complex interweaving of two worlds. These are the world of direct experience (the world with which boys and girls interact personally and directly) and the "media world", which provides indirect experiences through mass media³. One of the most probable risks of this contamination is a loss of clear boundaries between the two realities which could have a disorienting effect, particularly due to the young age of many viewers. Where does reality ends and its representation begin? What kind of relationship exists between reality that is experienced and reality that is created by mass media?⁴

He defines television as a "Bad Teacher" (Cfr. Karl R. Popper, John Condry, *Cattiva maestra televisione*, Rome, Reser, 1997). The opposing camp maintains that television viewing occurs within a context that controls its effects on children. The children are not passive subjects, prey for media messages, rather they play an active role in defining the meaning of mass media content. Umberto Eco named the proponents of these two points of view respectively "Apocalittici" (Doomsayers) and "Integrati" (Assimilators) (Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milan, Bompiani, 1964). For a comprehensive explanation of these issues see: Mauro Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Milan, Bompiani, 1998.

² Saveria Capecchi, *Identità di genere e media*, Roma, Carocci, 2006.

³ Saveria Capecchi, Maria Grazia Ferrari, "L'immaginario tra "iper-ordinato" e "straordinario": l'uso dei media da parte di un gruppo di bambini e bambine", *Problemi dell'informazione*, n. 3, 1997, pp. 367-391.

⁴ Cf. John B. Thompson, *The media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Cambridge, Polity Press, 1995.

For a long time, television was metaphorically defined as “a window on the world”. That is, as a neutral, transparent tool, a sort of mirror to reality. Later, different hypothesis were put forward which tend to see mass media as an “opaque” tool that portrays reality from an incomplete and arbitrary perspective, omitting some information and promoting other information. Renata Metastasio⁵ conducted an interesting study on over-representation and under-representation in television, which examined the variables of gender, ethnic group, age, and social class. The author demonstrates that the content of television programs is not a true mirror of reality. In fiction, for instance, we see an over-representation of upper middle-class white, adult, male characters. Little representation is given to women, who are portrayed in primarily domestic and traditional roles.

Also, programs targeted at children, including cartoons, are centered around male protagonists that are intended to confine female characters to the fringe of society or to label them in stereotypical roles. The rise of Japanese cartoons, which exploded on Italian television during the eighties, together with the birth of private television networks, brought the typical female characters that Donatella Ziliotto⁶ classifies with the following categories: “The Persecuted” (*Candy Candy*, *Georgie*) who are usually orphans, victims, focused on searching for love; “The Little Witches” (*Bia*, *Lilly*, *Selly*, *Stilly*) who embody the old notion of the enchantress with secret powers who unfortunately often ends up renouncing magic for love; “The Heroine Who Looks Like A Man” (*Lady Oscar*), who is forced to disguise herself as a man in order to achieve a prestigious role in society; and finally there are “Professionals” (*Jenny the tennis player*, *Mimi the volleyball player*) who are obsessed with breaking records and devoted to discipline and sacrifice.

Considering this situation, if we analyze recent characters, we notice a change in the representation of females in cartoon series and animated movies. An excellent example of these changes is the evolution of the princess characters in Disney/Pixar movies. The first princesses – *Snow*

⁵ Renata Metastasio, *La scatola magica. Tv, bambini e socializzazione*, Rome, Carocci, 2002.

⁶ Donatella Ziliotto, “Bambine e Tv: quale programmazione?”, in Emy Beseghy (ed.), *Ombre rosa. Le bambine tra libri, fumetti e altri media*, Teramo, Giunti & Lisciani Editori, 1987.

White (1937), *Cinderella* (1950) and *Sleeping Beauty* (1959) – reflect the values, the paradigms, and the ideals of femininity that were typical of the historical period to which they belong. They are submissive, sweet, kind, thoughtful, generous, cheerful, modest and helpful girls. They are perfect angels of the home whose only dream in life is to meet a nice and gentle Prince Charming who will be able to confer meaning to their existence and to save them from a life of hardship or from a curse. Beauty is their most important asset. Their role in the story is mainly passive, waiting for a change that will be brought about by others. Their attitude is submissive yet trusting. At the end of the eighties, we see a completely different scenario, which reflects the transformation that took place in women's lives during the preceding decade. Starting with *The Little Mermaid* (1989), the new heroines of Disney movies change. They challenge the rules of family and society. They want to discover the world. They are intelligent, able to look beyond appearances, and ready to fight for what they desire (*Beauty and the Beast*, 1991). They have a strong desire for independence and are looking for real love, not for a Prince Charming (*Aladdin*, 1992). They play an active role in society, fight for their people (*Pocahontas*, 1995), even when they sometimes need to dress up as a man to do it. The 2000 princesses – *The Princess and the Frog* (2009), *Rapunzel* (2010), and *Brave* (2012) – are completely free from the traditional model of the Sleeping Beauty.

A similar evolution can be seen in the representation of adult women. As demonstrated by studies conducted by Milly Buonanno for the Permanent Observatory (*Osservatorio permanente*) on Italian television fiction⁷ in the eighties the image of the “modern woman”, a professional career woman who works in areas that were traditionally considered to be “reserved for men”, began to spread. There are examples of *donna medico* (woman doctor), *donna poliziotto* (policewoman), *donna avvocato* (woman lawyer) whose very titles signify their difference. These titles are made up of the root word “*donna*” (woman) followed by the male gendered title of their profession, which hasn't yet been updated on a linguistic level⁸.

⁷ Milly Buonanno, *L'immagine inattesa. La donna nei programmi televisivi tra reale e immaginario*, Rome, Rai-ERI, 1981; Milly Buonanno, *Ricomposizioni. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, Rome, Rai-ERI, 2000.

⁸ Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Rome, Presidenza del consiglio dei

Advertising can be considered as a separate category. It is still the television programming that is least apt to reflect the continuing changes in representation of both females and males.

Sexist Ads in Children's Television Programs

Advertising stands out from other television programming as a condensation of gender stereotypes. It highlights them, exaggerating the different roles that men and women play in society.

Advertising is particularly powerful during children's television programming. It is well loved by the budding television audience due to several of its characteristics: repetition (children love to find things they already know): brevity (which fits well with a child's attention span), familiar and immediately recognizable situations; simplicity of the oral and visual messages, appealing role models (they promote identification with the protagonists of the advertisement), the appeal of the product itself which is perceived as the key to accessing an ideal world (to own a certain product is to be like the actors in the ad). Young actors and actresses in publicity spots need to be fascinating and captivating. This is the reason why

Advertisements tend to present the image of an ideal child. The testimonial actor in the spot is usually a child a bit older than the ones to whom the product is targeted or at least old enough to activate an inspirational process. He is a bit more perfect, in order to perfectly correspond to a stereotypical idealization of the best possible child⁹.

Advertising also fulfills a wide range of needs (such as self-assertiveness, adventure, knowledge) and affective, cognitive, and social needs. According to Metastasio, among these needs "the role of sociality is central because programs and advertised items are, in a group of friends, a subject of common interest from which skills and common knowledge are

ministri, 1987.

⁹ Francesca Romana Puggelli, *Spot generation. I bambini e la pubblicità*, Milan, Franco Angeli, 2002, p. 88.

derived"¹⁰. Not keeping up with advertising content means risking being excluded from the communicative dynamics of one's peer group. Not possessing the products that are advertised can create a strong fear of not being accepted.

In this regard, the spots aim to take on the normative role that is typical of fairytales. As in fairytales, the "educational fear", which derives from the negative consequences of transgressing the norm, is a classic tool used to control and mould the behavior of young readers. The Big Bad Wolf or The Boogeyman are a warning to us. In a similar way, educational fear changes into the fear of not fitting in¹¹. This fear becomes extremely effective in guiding boys and girls towards choices that "fit" the gender to which they belong.

Advertising gives precise instructions for how to behave, talk, dress, and play that are based on one's gender. For this reason, messages for children are strictly gender based. They address both sexes appealing to the most traditional models of gender. Appealing and easy to understand, they represent further examples that serve as reference points for boys and girls as they mold their gender identities. This creates a vicious circle and advertising confirms a sexist world view that is already familiar to children thanks to institutions for education and communication such as the family and the school.

Advertising for boys and girls creates a world where "light-blue" or "pink" are used to signify the two different targets that it addresses. Advertising for boys is different than advertising for girls, from communication strategies to formal, visual, and sound elements as well as the content that is conveyed. Typical features of advertising aimed at boys include more frequent and sharper cuts between images, loud and cadenced music, and a pop sound track. Advertising aimed at girls has "softer" narrative elements such as slower rhythms, melodic music, soft tones, more random changes of images and softening through sound fading¹².

Advertising aimed at boys mainly uses outdoor, far away, and unfamiliar places (forests, woods, mountains, deserts). Sometimes the location

¹⁰ Renata Metastasio, *Bambini e pubblicità*, Rome, Carocci, 2007, p. 41.

¹¹ Chiara Businaro et alii, *Parole rosa, parole azzurre. Bambine, bambini e pubblicità televisiva*, Padova, Cleup, 2006, p. 36.

¹² Renata Metastasio, *Bambini e pubblicità*, Rome, Carocci, 2007, pp. 86-87.

is dangerous and represented with strong colors; predominantly black, grey, blue and red. On the other hand, advertising aimed at girls makes use of reassuring settings, generally indoor spaces that are mainly in the home. The little bedroom and the living room are the two most frequent settings for girls. The setting is even more comfortable because of its pastel colors¹³.

The differences in advertising for boys and girls are not limited to formal elements. Differences also include issues and content that affirm and promote a world view that is extremely influenced by gender. Toys are the most common product in advertising for children, particularly in advertisements that contain messages meant to train children for their future adult roles. A study conducted on a sample of 131 ads played during the air time dedicated to children¹⁴ reveals that advertising aimed at boys promotes cars, race tracks, warrior and hero toys, castles and fortress battle games, video games and robots. The theme of war is always present. The primary values conveyed are speed, competition, courage, risk, and adventure. The children in these advertising spots are very active and independent. Their actions are almost always competitive or aimed at fighting for power, and they completely ignore the subject of emotions and feelings. Their facial expressions convey concentration, aggressiveness, and physical effort. The authors of this study conclude that "male imagery is based on aggressiveness, fighting, and belligerence". They point out that "instead of promoting an idea of cooperative, joyful, cheerful games, advertising suggests a competition where satisfaction doesn't come from having fun but rather from the defeat of the main character"¹⁵.

We again see that promoting stereotypical gender models is harmful and limiting not only for the girls but also for the boys. The boys feel forced to continuously prove their courage, strength, and aggressiveness when perhaps these attributes are totally extraneous to the way that they feel and express their inclinations. Violence, emphasized by playing at war, becomes a fundamental element in the construction of manliness¹⁶.

¹³ Chiara Businaro *et alii*, *Parole rosa, parole azzurre...*, *op. cit.*, pp. 70-72.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 80.

¹⁶ Pierre Bourdieu (1998), *La domination masculine*, Paris, Édition du seuil.

If we consider instead the “female world”, we find the opposite scenario. In advertising, young leading actresses take care of dolls and improve their personal appearance. Their faces express joy, fun, tenderness, calm, and surprise while they are playing. Young girl’s games completely avoid competition, and embrace cooperative play that is characterized by calm, joy, emotion, and tenderness. Girls play with toys such as castles, little houses, toy dinnerware, items for the home, tools for makeup (mirrors, cosmetics, bracelets) and, of course, dolls. We must distinguish between infant dolls and dolls representing older girls. The infant dolls evoke maternal feelings in their little owners while the older dolls function as models that the girls can identify with.

Without a doubt, the icon of this second category is Barbie. The advent of the Barbie doll, at the end of the fifties, triggered a small revolution in the relationship between little girls and their dolls. The relationship was no longer focused on care and mothering but rather on attention to physical appearance¹⁷. Barbie inaugurated the phenomenon of the fashion doll and, in an almost contradictory way, also presented young girls with the possibility of self-realization in professional life. Over the decades, Barbie has embodied the emancipated woman. She is proactive and can perform several jobs, from the most traditional (such as hostess, model, nurse, movie star, and aerobics instructor) to very unusual jobs (such as spacewoman, ambassador, firewoman, policewoman, and naval officer).

In the wake of fashion dolls, at the beginning of 2000, the advent of Bratz brought about important changes. An unbridled almost unreal physicality replaces the classic beauty of the Barbie (tall, blonde, well-proportioned). The Bratz have an enormous head (compared with their bodies), big eyes with a lot of make-up, full lips, very small noses and exaggerated legs. But what most strongly characterizes the Bratz is their “bad girl” pose. They are strong and combative but, at the same time, seductive and captivating¹⁸. If the Barbie model has been widely criticized for reproducing the typical ideal of female beauty originating from

¹⁷ Claudia Attimonelli, “Little Miss. L’erotizzazione dei corpi delle bambine”, in Saveria Capecchi, Elisabetta Ruspini (eds.), *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Milan, Franco Angeli, 2009.

¹⁸ Tilde Giani Gallino, “Ed ora le Bratz: bambole e formazione dell’identità femminile”, *Psicologia contemporanea*, n. 195, 2006, pp. 50-58.

classical standards (a slim, tall, blond girl), the Bratz model may hold an even more pernicious risk for a future generation of girls: premature sexualization.

Causes of Premature Sexualization and Premature Adulthood

According to Joshua Meyrowitz¹⁹, the advent of television radically modified the way that children socialize. Television blurs the distinction between “physical space” and “social space” and, for this reason, creates a shared “electronic space” where girls and boys have access to information that was once reserved for adults. In the first half of the twentieth century

There were separate ‘languages’ for each group (children and adults); since certain words and topics – birth, death, sex and money – were considered unfit for children’s ears [...]. The last thirty years have seen a remarkable change in the image and role of children. Childhood as a protected and sheltered period of life has all but disappeared. Children today seem less ‘childlike’. They speak more like adults, dress more like adults, and behave more like adults than they used to²⁰.

Neil Postman states, “Television tends to eliminate the divide between childhood and adulthood (in three ways, all of them related to its undifferentiated access)”²¹. According to Postman, watching television does not require specific cultural skills and that explains why adults and children join together forming a kind of hybrid subject: “the adult child”. In this way we assist in the premature adulthood of the children and in the parallel assumption of a childlike role by adults.

It is within this context that we need to understand the phenomenon of the premature sexualization of children by mass media. Within the

¹⁹ Joshua Meyrowitz (1985), Italian Translation *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1993.

²⁰ Ivi, p. 374.

²¹ Neil Postman (1982), Italian Translation, *La scomparsa dell'infanzia*, Rome, Armando, 1986, p. 103.

American Psychological Association a group of researchers has instituted a *Task Force on the Sexualization of Girls*. In a recent report of the APA²² sexualization is defined on the basis of four indicators, each of which, even alone, is indicative of sexualization. In the document we read that sexualization occurs when

A person's value is derived only from his or her sexual appeal or behavior, to the exclusion of other characteristics; a person is held to a standard that equates physical attractiveness (narrowly defined) with being sexy; a person is sexually objectified – that is, made into a thing for others' sexual use, rather than seen as a person with the capacity for independent action and decision making; and/or; sexuality is inappropriately imposed upon a person²³.

In this context, it is important to highlight the last statement, which describes child abuse. In the recent past, children's exposure to sexual issues occurred only indirectly, namely, through access to eroticized representations of the adult world²⁴. Today, instead, attention to these issues is more direct. Boys and girls, in mass media and particularly in advertising, become actors of erotic messages. The Lolita Syndrome²⁵ primarily involves little girls. An excellent example of the syndrome is the way that very young leading actresses in fashion advertising mimic the typical poses of professional adult models. The objectification of female bodies, including those of children, has become a troubling leitmotiv of mass media²⁶. The example of the sexy woman and the available, passive partner accessory for the male gaze, is a precise representation of the power relationship between the sexes that spoils the imaginary of new generations²⁷.

²² APA-American Psychological Association, *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls, 2010*, www.apa.org/pi/women/programs/girls/report-full.pdf (consulted on 24/04/2015).

²³ Ivi, p. 1.

²⁴ Anna Oliverio Ferraris, Jolanda Stevani, "L'erotizzazione dei bambini nella pubblicità", *Psicologia Contemporanea*, n. 205, 2008, pp. 19-24.

²⁵ Anna Oliverio Ferraris, *La sindrome Lolita. Perché i nostri figli crescono troppo in fretta*, Milan, Rizzoli, 2008.

²⁶ Loredana Lipperini, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milan, Feltrinelli, 2007.

²⁷ Lorella Zanardo, *Il corpo delle donne*, Milan, Feltrinelli, 2010.

Beyond Pink and Light Blue: The Importance of Counter-Stereotypes.

The gender representations that are spread by mass media deeply influence the way that boys and girls, young or old, develop their identities, form their first ideas about femininity and masculinity, and manage relationships between genders. Television programs in general, and particularly television advertisements during time slots²⁸ when all programming must be approved for general audiences, portray an image of male and female roles that is very polarized and very often based on outdated sexist stereotypes. Young girls, depicted with an infant and sometimes inviting smiles, are settled in a reassuring setting with pastel colors. Inside they play at being little future homemakers or fashion mavens, always well informed about the latest fashion trends. They are obsessively and prematurely focused on their looks and external appearances. Representations are based on the mother (the angel in the house) seductress (woman as object) dichotomy. Boys, always frowning and on the alert, are depicted in hostile and dangerous settings where they train to become men and by fighting between peers they conquer the weapons of virility. Although the girls are the children who are most often damaged by sexist stereotypes, we need to underline that a strict and normative idea of sexual roles can also be detrimental and inhibiting for boys. The most ambitious project remains the project created more than thirty years ago by Elena Belotti which is to "give every individual the opportunity to develop in the way he [or she] considers most congenial, regardless of the sex to which one belongs"²⁹. To achieve this aim, it is necessary to build an alternative imaginary where women and men are not two antithetical typologies but

²⁸ The "protected time slot", is one of the most important time slots, observed on an international level to protect child viewers. The idea of a protected time slot is simple; it is to establish, by law or by self-regulated codes, a period of time during the day when broadcasting that could be harmful to minors is not allowed. In Italy this system was adopted in 1997 with the Self-Regulation Code for Television and Minors, later (in 2002) revised to strengthen the fines for violations of the code. Public and private television networks undersigned the "New Code for Self-Regulation on Television and Minors". See download at: <<http://www.sviluppoeconomico.gov.it/index.php/it/ministero/organismi/area-tutela-minori/codice-di-autoregolamentazione>> (consulted on 24/04/2015).

²⁹ Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine*, Milan, Feltrinelli, 1973, p. 8.

are potentially interchangeable entities both in social and familiar roles. To promote this new imaginary, mass media could start showing men and women with roles or performing activities that are traditionally ascribed to the opposite sex. That is to say, suggest gender counter-stereotypes that are able to offer men and women more varied role models that are not dependent on their genders. The resolution of the European Council on the images of men and women in advertising and mass media³⁰ has already embraced this perspective stating that:

Advertising and the media can play an important part in changing attitudes in society by reflecting the diversity of roles and the potential of women and men, their participation in all aspects of social life, as well as a more balanced sharing of family, occupational and social responsibilities between women and men.

However this will only happen if they promote a diversified and realistic picture of the skills and potential of women and men in society and take measures to eliminate sexist messages or demeaning images (both for boys and girls).

³⁰ Resolution 95/C 296/06.

'PEDAGOGY OF DISSENT' IN THE FEMININE: ANGELA ZUCCONI AND THE 'PROGETTO PILOTA PER L'ABRUZZO'

SILVIA NANNI

Department of Human Sciences L'Aquila University

Angela Zucconi's autobiography was called *Cinquant'anni nell'utopia il resto nell'aldilà* (fifty years in utopia, the rest in the great beyond), and it was published in 2000 (the year of her death) by Neapolitan publisher L'Ancora del Mediterraneo. Angela Zucconi (1914-2000) had been inspired to use that title by a sentence that Emilio Sereni - at that time Post-war Recovery Measures Minister in the Alcide de Gasperi government used in a conference of 1946: *L'utopia di oggi sarà la politica di domani* (The utopia of today will be the politics of tomorrow).

Angela, among the leading figures of the Republican post-war reconstruction, chose that "old" sentence for a reason, namely to talk about herself and of her life, a life that had continued well beyond those years: it was in these post-war years, that Zucconi, together with Sereni as well as Manlio Rossi Doria, Adriano Olivetti, Guido Calogero¹ had pursued, under the flag of this utopia, the road of commitment to social improvement.

Those were the fifty years of the utopia her tale is about.

The year after her death critic Oreste Pivetta wrote that even if the name of Angela Zucconi might mean little to most people, reading her

¹A deep, heartfelt profile of Calogero was masterfully written by Gennaro Sasso in *Introduzione a bibliografia degli scritti di Guido Calogero (1920-1985)*, Naples, Enchiridion, 1994.

autobiography is a tribute to a century of dedication and passion which she lived through without sparing herself, driven by a hope of civil progress for all and the desire of keeping working, doing, making, building².

However the reviewer, a male like all the other reviewers, did not note (unlike Vanessa Roghi for example)³ that in the book Angela told her story in a modest, constant tone, to the point that none of the moments of her life, however important, was given any emphasis and everything was diluted, as in a pastel painting, with no peaks or steep dives. In other words Pivetta does not seem to notice that Angela's unassuming tone probably belies the all-feminine difficulty all women experience when they try to connect their own private life with history and reread it with a political act⁴.

However, there is no denying that Zucconi's life ran through and branched out through several milestones of the life of Italian intellectuals of the 20th century. In the thirties, she was a poet and translator from German and Danish who Leo Longanesi sent out to Northern Europe to be a reporter for "L'Avvenire d'Italia" first and "Omnibus" later. She was also a constant presence in the life of Father Giuseppe De Luca until he died in 1962. In the forties, she joined the Einaudi publishing house, where she met Natalia Ginzburg who would later become a close friend of hers⁵. Immediately after the war, she happily accepted the proposal to join the

² See Oreste Pivetta, *Una vita attiva. L'esempio di una rara virtù civile*, in "Il Diario della settimana", March 23, 2001, p. 64

³ Vanessa Roghi, *Una vita nell'utopia. Prime note di ricerca su Angela Zucconi* (electronic version accessed on January 15, 2015 at <http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/roghi.pdf>).

⁴ For further reflections on autobiographies written with a "political" mindset see: Silvia Nanni, *Il privato è politico. Narrazione autobiografica e formazione*, Milan, Unicopli, 2014.

⁵ Angela Zucconi, together with Natalia Ginzburg, conceived and developed the magazine "Arianna", directed by Natalia Ginzburg. The magazine was authorised for publishing in November 1945, for a starting circulation of two thousand copies and in the founders' intention it aimed at becoming more a "way of doing" than an "occasion to write", a place of testimonies and reflections, because, as Zucconi wrote later, in the hectic climate of those months she and others believed that, in the end, it would have been enough to make women step out of the shadow to turn the utopia of today into the politics of tomorrow. But the magazine never saw the light. And, evidently, just having women step out of the shadows was not enough.

Movimento di Collaborazione Civica (MCC, Movement for Civic Collaboration), founded in Rome in 1945, with the aim to promote a more active participation of citizens in the democratic life of Italy. She was also a driving force in the early days of the Social Service with Guido and Maria Calogero, as well as a director of Cepas (education centre for professional social workers, the first non-denominational school for professional social workers in Italy) for twenty years and she also participated in the short-lived experiment of Adriano Olivetti, devoted to local development focussed on the individuals in a very similar way to the work of Danilo Dolci in Sicily in these same years, a work which we all have to be grateful for as it was the basis for research studies which became methodological cornerstones on local communities and participated development⁶.

Angela Zucconi was the first to believe, without doubt, in the potential of Social Work as a discipline which combines theory and practice. Under her leadership, from 1949 to 1963, Cepas consolidated as the hub of a complex network of shared experience and cutting-edge social work actions, an international and multi-purpose centre geared firmly towards trying new, fresher paths while reinforcing its community oriented attitude and educational nature.

Those were the years of the implementation of the first local (district) Community Centres designed, in the words of Angela, as the hub of democratic life, where students of Cepas made their first experiences of internship.

⁶In the early fifties, Danilo Dolci (1924-1997) went to Sicily and worked together with poor farmers and fishermen in Partinico. He stayed with them, lived with them and endured their same hardships and encouraged them to try and start their own redemption. He too shared the same basic assumptions about the development of communities: it was necessary to identify an area of intervention, then to become truly informed and knowledgeable about the social, cultural, economic and, therefore, real needs of the population and only then work to encourage community involvement. The core of this idea was the new concept of participation and citizenship. Danilo Dolci committed himself to ensuring that the population would improve their standard of living by developing a brand new sense of citizenship, an idea of the public good and of the laws one should abide to. All of his many publications focus on recounting and denouncing facts a problem, with a near-journalistic approach, we wish to remember here Danilo Dolci, *Fare presto (e bene) perché si muore*, Turin, Francesco de Silva, 1954.

Zucconi was trying to put into practice what we now call "participatory democracy" with the deep belief, of strongly radical nature, that the *status quo* should be challenged and questioned. She was pushed by her hunger for change towards a more just, more equal and more "beautiful" (because it was designed for man and for human communities) society.

These beliefs of hers lead us to count Angela Zucconi among the members of the so-called "Pedagogia del dissenso" (Pedagogy of dissent), a movement that developed in Italy in post-WWII years (namely in the 60s and up to 1970), whose leading figures were Aldo Capitini⁷, Father Lorenzo Milani and Danilo Dolci but which also featured precious works, very often relegated to a footnote, from such female scholars as Anna Lorenzetto⁸, Gemma Harasim, Margherita Zoebeli and last but not least Angela Zucconi. This pedagogical approach is based on the belief, as stated by Virgilio Zangrilli in his volume *Pedagogia del dissenso* published by Nuova Italia in 1973 and edited by Giacomo Cives that dissenting, disagreeing means anticipating the laws of tomorrow, offering new elements to lawmakers, contributing to making history. Dissenting must be done only when one knows that to which one objects and to propose and promote, to rebuild, to be part of something, to be true to the "I care" motto of Father Lorenzo Milani⁹.

⁷Even Aldo Capitini (1899-1968) theorised and proposed, in the postwar years, a new relationship between citizens and public power. Part of this new approach is the experiment of COS, (Centri di Orientamento Sociale, Centres of Social Orientation). These were open assemblies, in which citizens could discuss issues related to the local government or broader-scope political and cultural topics. This meant a direct involvement in the management of the public good, that went beyond the passive use of services. Capitini and also Olivetti, Dolci, Calogero, members of the Cepas circles and many others focussed mainly on a training, pedagogical action for responsible citizenship. See Aldo Capitini, *Il potere di tutti*, introduction by N. Bobbio, Florence, Nuova Italia, 1969 (published posthumously).

⁸Angela Zucconi mentions these women and their contribution in her autobiography, when she recounts the experience of the Centri di cultura popolare [Centres of popular culture] in 1966, see the chapter called *Tutto a misura d'uomo* [everything adapted to human scale], pp. 167-172.

⁹The motto of the *Scuola di Barbiana*, the School founded and directed by Don Lorenzo Milani (1923-1967) was "I care: I care for it, it's important to me, it matters. This sentence was written on a sign at the entrance and it summarised the educational purpose of a school oriented to raising civil and social awareness in pupils. The core work of the *Scuola di Barbiana* is *Lettera a una professoressa* (Florence, Libreria Editrice Fiorentina, 1967),

This preamble may seem a slightly too general, or too rhetorical. Yet telling the story of Angela Zucconi and of her "Progetto Pilota per l'Abruzzo"(Pilot Project for Abruzzo) which follows the one in the Sassi di Matera area, at the village "La Martella- will help placing this experiment in the right time and place and to translate these moments in practice.

The "Pilot Project for Abruzzo" is one of the most interesting - and still little analysed - experiences of the short-lived Italian "communities" season. In her project Angela reproduces (though custom-tailoring it to Italy), the methodology of the Division of Community Education (DIV.ED.CO) of Puerto Rico, which she had learned during a study trip funded by UNESCO¹⁰. To her eyes, the ambitious government program of democratisation of Puerto Rico, started in 1949 by the then newly elected Munoz Marin soon after the island became independent from Spain, was an epiphany.

In the weeks she spent in Puerto Rico - where she came into contact with various Cuban feminist movements - Angela met the "group organisers" and followed them in their work in the *barrios*, the rural villages of the island. She watched them while they visited the residents and invited them to participate in regular reading groups and film screenings. She admired these people's working tools, their colourful brochures and award-winning medium length films, custom-made products designed for Puerto Rico by the DIV.ED.CO Production Unit. She analysed their techniques as they drove and reinforced the discussion groups that became the training grounds for participatory democracy and *empowerment*.

What struck her most, in DIV.ED.CO's leading edge methodology, is the basic premise that there cannot be a social and economic development without sustainable and lasting democratic education, and without the institutions' willingness to delegate responsibility and power. She quickly understood how these methods could be applied in inland Southern Italy,

in which the school's pupils denounced the Italian school system and its teaching methods that favoured education only in the richest classes while leaving most of the country in deep illiteracy.

¹⁰ See Alice Belotti, *La comunità democratica. Partecipazione, educazione e potere nel lavoro di comunità di Saul Alinsky e Angela Zucconi*, Rome, Fondazione Adriano Olivetti, 2011.

so similar to rural Puerto Rico especially in terms of lack of democratic customs, participation habits and community spirit.

In early 1956 Angela returned to Italy, full of DIVEDCO suggestions and materials and more than resolute in her intention to transfer what she had learned in a similar project.

"Progetto pilota per l'Abruzzo" was born as a pilot project of UNRRA-Casas, the homeless relief committee which is part of the *United Nations Relief and Rehabilitation Administration*. The project involved fourteen mountain towns, nine in the province of Chieti (Colledimacine, Lama Peligni, Lettopalena, Montenerodomo, Palena, Taranta Peligna Torricella Peligna, Gamberale and Pizzoferrato) and five in the province of L'Aquila (Carceri Alte near Ateleta, Pescocostanzo, Rivisondoli, Roccapia and Pietsansieri, near Roccaraso)¹¹.

The name "pilot project" highlights the that the project was potentially reproducible in countless other cases in Southern Italy and also because it conveys a meaning of a long term, future oriented vision full of the hope to support the future establishment of a Regional Development Plan, that in those years looked nowhere in sight.

The Abruzzo towns part of this project were in the grip of endemic poverty, drained by emigration, thriving mostly on a subsistence-only economy in one of the most depressed areas of Italy, plagued by a ruling class bent on keeping its privileges intact, the "petty bourgeoisie" Carlo Levi warned about, which lacked land but because of this clung to its control over the Public Administration, running it with a strongly clientelist attitude, as a pure instrument of power and domination. It is certain that such a lack of cooperation and solidarity between men and institutions could be regarded as one of the cause of the area's depression.

Designed to have a merely educational function, the project lasted for four years (1958-1962) and involved a team of Cepas students and graduates as well as scholars and experts. Angela was the project's tireless director, and her friend Florita Botts the UNESCO official *on site*.

¹¹Among the very few documents about this experiment (many of whom are stored in the archives of the Fondazione Adriano Olivetti in Rome) I consider important to point out the two monographic issues of the magazine "Centro Sociale. Inchieste sociali, servizio sociale di gruppo, educazione degli adulti, sviluppo della comunità", year V, no. 22-23, 1958 and no. 34, year VII, 1960.

In Abruzzo, just like in Puerto Rico, each social worker was assigned to one or more villages, and performed the role of social directors for the respective communities. Their task was to organize discussion groups for adults and children who were also "spaces" of participative democracy, sharing and discussion. The key tool, as in Italy as in Puerto Rico, was carefully choosing the right piece of art, a book or a film capable of drawing everyone's attention on real life issues and spur the community into action. These discussion groups featured reading aloud of such books as *Contadini del Sud* [Peasants of the South] by Rocco Scotellaro and excerpts from *Lettere di condannati a morte della Resistenza* [letters from partisans sentenced to death] *L'abbicci della democrazia* [the ABC of Democracy] by Guido Calogero and Lev Tolstoj's short stories; there were also screenings of Rossellini's *Roma città aperta* [Rome, open city], Visconti's *La terra trema* [The earth trembles] and Germi's *Il cammino della speranza* [The path of hope]. The aim was to break the traditional view of and relationship with the authorities in the area, contribute to the maturation of true citizens of a democracy, stimulate and support "bottom-up" social action in the community.

In general the activities were divided in two categories:

1) *Activities aimed at improving existing services and initiatives.*

These initiatives support the school service, the ECA (Enti Comunali di Assistenza, Municipal Assistance Institutions), the Primary Schooling Support Associations and the state bodies appointed to management of education, health and work.

2) *Autonomous project activities, which include:*

- a - Reorganization of the community for the execution of local projects;
- b - Assistance and support in economic matters;
- c - Cultural activities.

In a short time, and much to the bewilderment of the local authorities, abruptly awoken from their perennial slumber, the discussion groups turned into mobilization centres focussed on smaller and bigger projects, conceived and implemented in a bottom up, cooperative and participated way.

It was the first time that the Italian institutions participated in an overt "education to democracy" initiative; however most saw it as a traitor in their midst. A silent revolution of this kind indeed always worries and

alerts the Establishment: for the powers that be such a thing is obviously a dangerous democratic awakening that shall be nipped in the bud.

And the Pilot Project was powerless in the face of open hostility and obstructionism by the Christian Democrats, the Central Government Ministers and the then-hegemonic culture of "big government" with massive public interventions in communities' life perfectly embodied by the Cassa del Mezzogiorno (Fund for the South). In the end the project was dismantled in 1962, shortly after the death of Adriano Olivetti, who was the institutional warden of this pioneering experiment of "democratic participation in development" due to his role as chairman of UNRRA-Casas.

As the '60s ended, so did the short-lived season of Italian community development, even though this decade was one of major social unrest which led to major breakthroughs like adoption of the Workers' Statute, administrative decentralisation, deinstitutionalization of mental illness and so on. In these years the idea of movement and cooperation manifested in many forms: the women's liberation movement, for example, was the last (in chronological order) major political movement to emerge in the political and social scene, a movement destined to leave its mark in the long run in society (influencing behaviour, customs, mentality and interpersonal relationships in general).

Feminism was a widespread movement that involved many women from different walks of life through meetings and events. Women, as a political entity, forcefully entered the public arena, built meeting spaces, gave birth to theatre companies, free radio stations, publishing houses, health centres for women (birth control clinics) often run by women themselves. Women, individually and collectively, changed the rhythms of everyday life and often invented new forms of female sociality.

In the eighties and nineties Italian feminism, while also consolidating the theory of gender difference and making giant steps in legislation, gradually left the streets to try and enter, albeit in a "discreet" way, in the institutions: the universities and centres of academic research; politics and equal opportunities¹².

¹²In 1968 Angela Zucconi wrote, about women's condition, *Les responsabilités de la femme dans la vie sociale. Une étude par Angela Zucconi*, Strasbourg, Conseil de la Coopération Culturelle, 1968.

I now look at Angela Zucconi and look to today to try to understand how it is possible for a woman to combine political commitment and passion for research without having to choose what to be, leaving all options open, looking at the world from bottom up, always in an attempt to understand it, to tell it, to "act in it and through it"¹³.

In this paper I have described, albeit in brief, the fruits of Angela Zucconi's work but also of the work of the many people who, like her, embraced a humanist, communitarian philosophy that puts man and his creative and critical potential at the core. These are our roots. Roots from which we can grow; roots that we can go back whenever we feel our soul is weakened by institutional deafness, the failure of the existing political-economic models and the apparent absence of alternatives. These are the seeds we have been left, ready to blossom again if watered.

¹³A key instrument in helping my critical reading of Angela Zucconi's autobiography of Angela was the interpretation of self-narration methods provided by Adriana Canavero's 1997 book *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milan, Feltrinelli.

A LITERATURA SOBRE O “BRIGANTAGGIO” FEMININO: O CASO ÚNICO DE MARIA ROSA CUTRUFELLI

SILVIO COSCO

Universidad de Sevilla

A literatura sobre o *brigantaggio* italiano (1860-70) viu expandir, especialmente nos últimos anos, com uma série de textos que estão a reescrever a história da unificação italiana, o espaço na indústria editorial. Voltou-se a narrar as histórias dos *briganti* e, finalmente, das *brigantesse*: mulheres que tentou-se categorizar como “concubinas” ou “bandidas por amor”, calando a participação consciente delas à resistência das populações do Sul contra o novo governo Italiano.

No 1861, houve a proclamação do Reino de Itália. A península, antes dividida em diferentes estados, foi unificada pela expedição organizada pelo Reino da Sardenha e liderada no sul de Itália, pelo famoso patriota Giuseppe Garibaldi que em cinco meses libertou o sul de Itália da dominação borbónica.

A pesar disso, a primeira década unitária foi caracterizada por uma verdadeira guerra civil entre os rebeldes do Sul de Itália, delusos por Garibaldi, e o exército italiano. Essa rebelião, que os historiadores chamaram *Brigantaggio*, tinha muitas causas.

Muitas promessas de Garibaldi não foram cumpridas: o novo estado pôs uns impostos exorbitantes; houve a expropriação definitiva da propriedade dos camponeses e o desemprego, causado pelo encerramento

das fábricas; os ex-soldados meridionais que tinham lutado com Garibaldi foram rejeitados pelo exército nacional; além disso, não havia uma identidade nacional.

Formaram-se bandas de rebeldes em todo o território do antigo Reino das Duas Sicílias, reunidas num comitê filo-borbonico. Através de sequestros de nobres, grandes latifundiários, componentes do clero, e de roubos de qualquer tipo obtinham os recursos para sua luta. Usavam a tática da guerrilha (ataque e refúgio nos bosques), contra o exército italiano, considerado uma verdadeira força de ocupação estrangeira.

Reconquistaram, nos primeiros anos, muitas aldeias.

Embora o estado italiano tivesse podido fomentar reformas sociais para resolver o problema, escolheu a via da repressão mais dura. O parlamento aprovou a lei marcial em 1862 e em 1863, com a lei Pica, qualquer rebelde ou componente da família dum rebelde podia ser executado sem julgamento nenhum¹.

Nessa altura da história entram as mulheres: presas, torturadas e violentadas pelos italianos para terem informações sobre os seus homens (maridos, irmãos...) escondidos nos bosques. As mulheres tiveram que escolher: denunciar ou participar na guerrilha. Decidiram participar e, frequentemente, chegaram a posições de comando nas bandas.

Contudo, as atas oficiais sempre as consideram em relação aos homens, nunca atribuindo a essas mulheres um papel de sujeito ativo e independente. De acordo com historiadores, jornalistas e intelectuais da época elas eram "mulheres de prazer", amantes dos mais famosos *briganti*; *manutengole* (cúmplices com tarefas logísticas); vítimas inocentes; fúrias

¹ Sobre a História da unificação italiana com um ponto de vista das populações do Sul cf. Stefano Preite, *Il Risorgimento, ovvero, Un passato che pesa sul presente: rivolte contadine e brigantaggio nel Sud*, Manduria, Lacaíta, 2009; Giacinto De Sivo, *Storia delle Due Sicilie 1847-1861*, Brindisi, Trabant; Carlo Alianello, *La conquista del Sud. Il risorgimento nell'Italia meridionale*, Rimini: Il Cerchio, 2010; Martin Clark, *Il Risorgimento italiano: una storia ancora controversa*, Milano, Bur, 2006; Id., *Il Risorgimento italiano: una storia ancora controversa*, Milano, Bur, 2006; Tommaso Pedio, *Brigantaggio meridionale*, Cavallino-Lecce, Capone, 1987; Michele Topa, *Così finirono i Borboni di Napoli*, Napoli, Fiorentino, 1957; Nicola Zitara, *L'invenzione del mezzogiorno. Una storia finanziaria*, Milano, Jaca Book, 2011; Id., *L'unità d'Italia, storia di una colonia*, Milano, Jaca Book, 1971

terríveis, Amazonas². A retórica patriarcal usou três estratégias com essas mulheres: foram esquecidas, porque não falavam delas; sublimadas, por ser retratadas como heroínas longe da realidade; tachadas de monstros, pela oposição ao cânone patriarcal.

Não foi desculpada a passagem do ingrato e emblemático título do século XIX, “rainhas da casa”, à designação de “rainhas dos bosques”. Ali, onde as paredes da opressão doméstica não existiam.

Essas mulheres tiveram duas culpas: ser mulheres que lutam e ser mulheres do sul de Itália. O exemplo mais conhecido foi a calabresa Maria Oliverio “Ciccilla”³.

Nascida em 1843 em Casole Bruzio, Cosenza, trabalhava de fiandeira. Isso também rompia com os estereótipos, porque nesta época muitas mulheres tinham independência econômica. Em 1858 casou-se com Pietro Monaco, um soldado borbónico que, depois da unificação, juntou-se à revolta contra o estado unitário. A participação de Maria no *brigantaggio* foi por diferentes motivos: a escolha do marido e a prisão que teve que sofrer; o atrito com a irmã, e o seu assassinato que a transformou numa fugitiva; mas também por sua escolha. Podia colaborar com o exército italiano, mas não quis. Ela juntou-se à bando do marido e participou ativamente em sequestros, roubos, incêndios, extorsão, tiroteios e muitas ações que a levaram a ter até 32 imputações.

Então, a sua contribuição não foi só logística. Quando morreu o marido, ela foi durante 47 dias a chefe do bando, até ao dia da sua detenção. O julgamento terminou com uma sentença de morte, única naqueles anos para uma mulher. A sentença não foi executada por os preconceitos patriarcais: que governo podia matar uma mulher? Será que ela lutou forçada

² Cf. os textos fundamentais dessa manipulação patriarcal histórico-literária como Jacopo Gelli, *Banditi, briganti e brigantesse nell'Ottocento*, Firenze, Bemporad & figlio, 1931; Washington Irving, *Storie di briganti italiani*, Palermo, Sellerio, 1989; Tarquinio Maiorino, *Storia e leggende di briganti e brigantesse: sanguinari nemici dell'unità d'Italia*, Casale Monferrato, Piemme, 1997; Mario Cimini, *Briganti e brigantesse abruzzesi*, Lanciano, Carabba, 2007. William John Charles Moens, *Briganti italiani e viaggiatori inglesi*, Milano, Mondadori, 1997; Stendhal, *I briganti in Italia*, prefácio de Giuseppe Marcenaro, Genova, il melangolo, 2004.

³ Cf. Peppino Curcio, *Ciccilla. Storia della brigantessa Maria Oliverio del brigante Pietro Monaco e della sua comitiva*, Cosenza, Pellegrini, 2010.

pelo marido? Há dúvidas sobre sua morte pela ausência de um certificado de morte.

Agora, sim analisamos os livros, a literatura sobre essa personagem histórica está cheia de estereótipos. Alexandre Dumas, que esteve na expedição de Garibaldi, ficou durante anos no sul de Itália como jornalista: não compreendeu a força verdadeira de Maria Oliverio e nem intui o potencial literário. Conclui antecipadamente o conto que tinha começado a escrever sobre ela.

O poeta calabrês Luigi Stocchi, em 1865, escreve um poema no qual representa a Maria com o clássico estereótipo sobre a mulher guerreira: O “mal” é uma exclusiva masculina que até pode ter justificáveis sociais. Quando é feito pela mulher, ela é um monstro. Neste poema, Ciccilla é uma mulher sádica e despiadada com os mais débeis⁴.

No conto “Ciccilla” de Nicola Misasi de 1905, Maria até reivindica a ordem patriarcal, e tudo o que faz, como lutar na guerrilha, por ter ciúmes do marido⁵. Na última versão literária da vida de Maria Oliverio, escrita por Giuseppe Rocco Greco em 2011, é sem dúvida uma mulher, por fim, com uma moralidade e consciência sócio-política própria, mas a suas escolhas continuam a ficar condicionadas pelo marido.

O que se passou foi que sobre essas mulheres, a final de contas, não tivemos uma reflexão historiográfica até 1968. O ano das disputas e batalhas pelos direitos civis coincidiu com o estudo fundamental de Franca Maria Trapani “Le brigantesse”⁶, o primeiro livro que tratou do papel das mulheres no banditismo da pós-unificação, oferecendo esboços biográficos, a partir duma perspectiva de género.

A literatura sobre o banditismo cresceu, especialmente nos últimos anos, com a publicação duma série de textos que rescrevem a unificação italiana. As mulheres que no passado foram classificadas como “mulheres de bandidos”, “concubinas”, ou “bandidas por amor”, viram reconhecidas por os historiadores a sua participação consciente na luta de resistência

⁴ Luigi Stocchi, *Ciccilla o i briganti calabresi* Napoli, Libreria Dante & Descartes, 1993.

⁵ Nicola Misasi, *Maria Oliviero* in *In magna Sila-Racconti Calabresi*, Roma 1883. Versão eletrónica, (consultada a 5 de janeiro de 2015 em http://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/misasi/in_magna_sila/pdf/in_mag_p.pdf).

⁶ Francamaria Trapani, *Le brigantesse*, Roma, Canesi, 1968.

das populações do Sul diante do novo poder⁷. A leitura feita pela nova literatura sobre as *Brigantesse* é certamente em débito com a publicação de “La briganta”, de Maria Rosa Cutrufelli, livro do 1990 e ainda obra incomparável do gênero⁸. Cutrufelli, jornalista e escritora de sucesso, é autora de muitos livros, alguns traduzidos até em 20 idiomas diferentes. “La briganta” foi o seu primeiro romance e o título não é casual. *Brigante* em masculino pode ter o feminino em *briganta*. Não é preciso utilizar outra desinência, como em *brigantessa*. Cutrufelli, escritora e jornalista de sucesso, confronta-se com a narração duma personagem fictícia, mas realista, enchendo o vazio de silêncio sobre as mulheres do *brigantaggio*. Ela, mulher ativa no movimento feminista e atenta aos problemas das mulheres, que investigou em textos fundamentais dos anos ‘70 – ‘80, tem também um ponto de vista pessoal da história apresentada na unificação da Itália⁹. Cutrufelli está consciente de que o *brigantaggio* era uma reação popular a uma unificação vivida por o sul de Itália como uma verdadeira ocupação, sem benefício nenhum, e com prejuízos socioeconômicos indelévels. Além disso, a escritora siciliana argumenta que o período da pós-unificação, sendo politicamente independente, permitiu às mulheres desempenharem um papel extraordinariamente importante e, muitas vezes, chegar até a mandar nos bandos. Não é casual que a primeira personagem da escritora siciliana é La Briganta. Cutrufelli chega a esta decisão depois dum

⁷ Cf. Sobretudo Valentino Romano, *Brigantesse: donne guerrigliere contro la conquista del Sud (1860-1870)*; prefção de Edoardo Vitale; introdução de Raffaele Nigro, Napoli, Controcorrente, 2007; Domenico Scafoglio e Simona De Luna, *Le donne col fucile: le brigantesse dell’Italia postunitaria*, Fisciano, Cues, 2007.

Simona De Luna, *Per forza o per amore: brigantesse dell’Italia postunitaria*, Cava de Tirreni, Marlin, 2008.

⁸ Maria Rosa Cutrufelli *La briganta* Palermo, La Luna, 1990.

⁹ Sobre o ponto de vista histórico da escritora cf. Maria Rosa Cutrufelli, *L’Unità d’Italia. Guerra contadina e nascita del sottosviluppo del Sud*, Verona, Bertani, 1974. Sobre o seu compromisso feminista cf. Id., *L’invenzione della donna: miti e tecniche di uno sfruttamento*, Milano, Mazzotta, 1974; Id., *Nella città proibita*, Milano, Tropea, 1975; Id., *Disoccupata con onore: lavoro e condizione della donna*, Milano, Mazzotta, 1975; Id., *Donna perche piangi?: imperialismo e condizione femminile nell’Africa nera*, Milano, Mazzotta, 1976; Id., *Economia e politica dei sentimenti: “la produzione femminile”*, Roma, Editori Riuniti, 1980; Id., *Giorni d’acqua corrente*, Parma, Pratiche, 2002; Id., *L’invenzione della donna: miti e tecniche di uno sfruttamento*, Milano, Mazzotta, 1974; Id., *Operaie senza fabbrica: inchiesta sul lavoro a domicilio* Roma, Editori Riuniti, 1977.

cuidadoso trabalho de documentação nos arquivos do estado italiano. Entre os documentos dos julgamentos daquela época, a autora descobriu os nomes das mulheres extraordinárias que escolheram a luta armada antiunitária e por isso, foram enterradas no esquecimento e na mistificação. A história, escrita e narrada por os homens e os vencedores, distorceu a essência do *brigantaggio* feminino. Assim, não é surpreendente que seja um romance “realista” de 1990 que narre a coragem e a dignidade dessas mulheres através duma fictícia autobiografia. Margherita, a protagonista, é uma *brigantessa* anômala, mas verossímil. “La Briganta” não é uma mulher do povo, uma camponesa ou uma operária como eram quase todas na realidade.

Ela vem duma família aristocrática. Margarita é protagonista duma breve epopeia fora da lei depois duma infância na nobreza, e uma vida programada por outros. Ela torna-se *briganta* depois de fugir dum casamento forçado: mata o marido, e junta-se à guerrilha antiunitária. Tudo isso acontece numa aldeia do Sul de Itália da primeira década da unificação, ferida pela negligência institucional do novo Estado. Em 1883, depois de vinte anos de prisão, a Briganta decide escrever suas memórias. A escolha da autobiografia é um magnífico artifício literário, pela classe e pela educação que tem a protagonista que difere das suas companheiras de armas, todas analfabetas. A escolha de Cutrufelli duma *brigantessa* de “sangue azul”, no entanto, não parece tão forçada à luz duma, muito minoritária, mas documentada, presença de mulheres educadas nos bandos. Embora a operação da protagonista-narradora seja a de escrever um livro de memórias, a “escrita” não é o elemento-chave dessa mulher, que poderia facilmente ter sido analfabeta. O que faz Cutrufelli-Briganta é só uma escolha narrativa que responde às necessidades de “fazer história”. É preciso que seja uma mulher a dizer, a contar, ainda que seja ficção, o que os homens escondiam: a coragem dessas mulheres do século XIX que lutaram não só por razões políticas ou por a situação pessoal, mas por uma verdadeira rebelião contra as imposições sociais e culturais. Margherita começa a contar sua história “enterrada viva”¹⁰ na prisão, quase lamentando uma morte heroica na batalha. Escrever, para ela, é

¹⁰ Trad. Maria Rosa Cutrufelli, *La Briganta*, Palermo, La Luna, 1990, p. 5 Todas as traduções são do autor do artigo.

um grito de liberdade, "que saia a minha voz da cela que contém o meu corpo. Hoje essa evasão é possível: tenho papel, tinta, caneta e um passado para recuperar do fundo do meu próprio esquecimento"¹¹. "Talvez amanhã alguém vai entender [...] que é uma enorme liberdade tomar a palavra"¹².

A escrita parece-lhe uma revanche "perigosa, uma coisa ousada, talvez até mais do que lutar na guerrilha nas montanhas"¹³. Diz isso porque está consciente do assédio textual que ela e outras mulheres irão sofrer pelos espaços de liberdade ganhos com a força das armas e da caneta. A protagonista cresce num país não especificado do Reino das Duas Sicílias, onde vive tranquilamente "sem saber do ódio e da injustiça até os 22 anos"¹⁴. A mãe era uma intelectual napolitana. O pai "era diferente - escreve Margherita - se importava apenas da ascendência aristocrática da mulher com quem se havia casado, e, portanto, também tolerava as suas palhaçadas. Primeiro de tudo, a educação que me deu"¹⁵. Neste contexto, é óbvio que depois da morte de mãe, Margherita fica perdida. O pai libera-se, literalmente, dos dois filhos: o irmão Cosimo é enviado para Nápoles para estudar, ela "vendida" para o casamento. Margherita é forçada a aceitar. "Meu marido começou a desfazer o que a minha mãe tinha construído"¹⁶. A destruição da emancipação da protagonista materializa-se nos livros que o marido faz desaparecer ["Já não há livros nem música na minha nova vida de casada"¹⁷]. Esta condição de humilhação diária, de segregação doméstica, empurra a protagonista para uma onda de libertação que parece inevitável: uma noite mata o marido durante o sono, golpeando-o com um tijolo.

Estamos em 1861, há muito desencanto no Sul de Itália, exemplificado por seu irmão Cosimo. Ele também se tinha juntado à expedição de Garibaldi mas agora vê-se abandonado à sua sorte e torna-se brigante para lutar contra o exército italiano. Com este quadro sócio-político, Marghe-

¹¹ Ibidem.

¹² *Ivi*, p. 6.

¹³ *Ivi*, p. 7.

¹⁴ *Ivi*, p. 9.

¹⁵ *Ivi*, p. 10.

¹⁶ *Ivi*, p. 11.

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

rita torna-se uma assassina com o homicídio do marido. No entanto, ela não mostra sinais de arrependimento, mas pelo o contrário pois, seu casamento foi a pior prisão. No bando reúne-se com o seu amado irmão, agora no bando de bandido Carmine Spaziante.

Apesar do imenso carinho que une os dois, Cosimo, filho de seu tempo, parece incapaz de compreender as necessidades da irmã que quer levar para um convento para que tenha refúgio. Margarita fica decepcionada pelas palavras que nunca teria esperado de seu irmão. A sua necessidade de liberdade está sendo ameaçada pelos instintos de proteção do Cosimo, o convento representa uma nova prisão por sua irmã. “A ansiedade de proteção do Cosimo empurrava-me a fugir das minhas responsabilidades (...) a ser espectadora passiva da minha própria vida”¹⁸, diz a protagonista lembrando como ela tinha apenas experimentado a liberdade. Embora o irmão represente a razão patriarcal, é importante ressaltar como Cutrufelli o descreve como um personagem, no entanto, bastante positivo. Principalmente, nunca quer julgá-lo. De fato, poderíamos dizer que o Cosimo é, a seu modo, uma vítima do seu tempo. Ele reage com espanto diante da força de vontade de sua irmã, “Livre por fim para fazer uma escolha”, que lhe repete: “Eu vou ficar, eu fico aqui com você”¹⁹.

Cosimo aceita com dificuldade essa escolha, e é outra mulher, Antonia, componente do bando fundamental para a integração no grupo. Só outra mulher pode permitir que a vontade do protagonista tome forma, conseguir a sua “transformação” em briganta. Essas mulheres, têm uma verdadeira consciência de gênero, dado que estão à procura duma reconstrução da identidade. Uma identidade que não é fundada no masculino, mas perseguida pessoalmente.

Converte-se em sujeito depois de se ter livrado dos que a tinham limitado a ser objeto, seu marido, e até o mesmo amado irmão do qual rejeita a proteção. Depois de ter enfrentado o Patriarcado, agora pode lutar contra a Pátria, porque ela é uma mulher socialmente consciente que se levanta contra as injustiças perpetradas pelo novo reino da Itália.

¹⁸ lvi, p. 25

¹⁹ lvi, p. 26.

"Naquela época todas nos sentíamos vinculadas não a um homem", mas a um destino comum²⁰ A dificuldade e a contingência obrigam as mulheres a redescobrir a sua "irmandade".

"Pela primeira vez eu senti [...] um sentimento indefinível que não era singelamente medo. Era uma espera espasmódica, intolerável. Era o desejo de fazer precipitar os acontecimentos para ir mais longe"²¹. Nestas palavras, Margherita expressa o medo e a alegria de estar ali, de ser parte da História, enfrentar os obstáculos e superá-los.

Margherita faz parte de todas as ações do bando, também as mais arriscadas.

"À inatividade forçada, eu preferia os riscos destes ataques". A espera é praticamente tudo o que a heroína não pode suportar, lembra-lhe a inatividade dolorosa e humilhante da vida de casada. Com a sua arma mata os inimigos do exército italiano. Tem relações com o chefe do bando mais também com uma companheira. Quando o irmão vai para Roma em missão despedem-se com amargura. Cosimo lembra-lhe o assassinado do marido.

"Se você ele te tivesse ofendido, não era você que tinha que matá-lo e não era você que tinha que pagar". Além do forte amor por sua irmã, em Cosimo há uma atitude patriarcal e paternalista de quem vive no mundo onde os homens fazem o crime, e vingam as suas mulheres, e também pagam as suas faltas. Como no reencontro, então na despedida, a relação entre dois irmãos torna-se uma relação de incompreensão entre duas pessoas que se amam, um homem ainda no passado, uma mulher tentando desesperadamente mudar o presente. Se o marido de Margherita representava a ordem patriarcal violenta e opressora, Cosimo encarna aquela simbólica e igualmente daninha.

O final é óbvio. O banditismo, o *brigantaggio*, não tem futuro. Muitos morrem, e a Briganta, a protagonista, salva-se somente pelos preconceitos patriarcais da justiça italiana que não acreditava na independência ideológica das mulheres na sua adesão à guerrilha.

As mulheres não são executadas, não passam por o fuzilamento. La briganta, como acontecia historicamente, vai para a prisão e lá, escreve

²⁰ lvi, p. 43.

²¹ lvi, pp. 44-45.

as suas memórias.

Por que é tão importante esse livro?

Porque ainda hoje, muitos livros sobre essas mulheres do século XIX. Históricos, literários, o de literatura histórica, escrevem sobre essas mulheres com os mesmos estereótipos. A até num bom romance, por estilo literário, “Coccarde Rosse” de Annalisa Bari, a protagonista passa de bando em bando, de rebeldes ao exército, em função dos homens que conhece²².

Por isso, é tão importante esse livro, como é tão importante ressaltar os casos nos quais há uma perspectiva de género tão limpa. Sobretudo, quando são casos praticamente únicos que deveriam ser um modelo literário, ficar, estes sim, no cânone literário.

²² Até mesmo nos títulos se poderá notar a repetição de estereótipos patriarcais. Cf., Fulvio D'Amore, *Michelina Di Cesare guerrigliera per amore: Le gesta eroiche della brigantessa tra Campania, Lazio, Abruzzo e Molise (1862-1868)*, Napoli, Controcorrente, 2012; Giordano Bruno Guerri, *Il bosco nel cuore. Lotte e amori delle brigantesse che difesero il Sud*, Milano, Mondadori, 2011; Annalisa Bari, *Coccarde Rosse, storie di una brigantessa per caso*, Milano, Bompiani, 2012.

I SOGGETTI ECCENTRICI DI TERESA DE LAURETIS

TERESA GRIMALDI CAPITELLO
LUMSA University, Italy

Scrivere [...] è un'attività complessa: è, insieme, preferire l'immaginario e voler comunicare; in queste due scelte si manifestano tendenze assai diverse e a prima vista contrastanti. Per pretendere di sostituire un universo inventato al mondo esistente, bisogna rifiutare aggressivamente quest'ultimo: chiunque vi stia dentro come un pesce nell'acqua e pensi che tutto va bene, non si metterà certo a scrivere. Ma il desiderio di comunicazione presuppone che ci si interessi agli altri; anche se nel rapporto dello scrittore con l'umanità entra dell'inimicizia e del disprezzo.

Simone de Beauvoir

Tra le posizioni del femminismo internazionale quella di Teresa de Lauretis parla di soggettività eccentriche e plurisessuali. Formatasi alla Bocconi di Milano in Lettere si trasferisce negli Stati Uniti dove si occupa di femminismo, semiotica, cinema e psicoanalisi e dove ricopre cattedre in lingua e letteratura italiana. Per oltre un ventennio lavora in California presso l'Università di Santa Cruz nel dipartimento di Storia della Coscienza, istituito negli ultimi anni Settanta da un gruppo di docenti

contestatori del sistema accademico americano e costituito da programmi di dottorato in cui gli studenti potessero dedicarsi alla ricerca in campi non tradizionali evidenziando i limiti delle discipline accademiche.

L'autrice in *Soggetti eccentrici* racconta del suo immaginario e definisce il soggetto eccentrico come costruzione di una figura di pensiero, una figura concettuale che è eccentrica in questo senso. Il saggio riattraversa i momenti che hanno segnato il passaggio da una critica femminista, impegnata e attiva in tutti i campi del sapere, al costituirsi di una teoria femminista con un proprio campo discorsivo ed epistemologico¹. Il soggetto che parla è stato definito dalla autrice come eccentrico. Eccentrico rispetto al campo sociale, ai dispositivi istituzionali, al simbolico, allo stesso linguaggio, è un soggetto che contemporaneamente risponde e resiste ai discorsi che lo interpellano, e al contempo soggiace e sfugge alle proprie determinazioni sociali.

Quindi il soggetto eccentrico è un soggetto sociale e psichico allo stesso tempo, è eccentrico rispetto all'ideologia del genere come una delle macro-istituzioni dell'eterosessualità obbligatoria che determina non solo il genere, ma la vita e il pensiero². Il soggetto eccentrico sta dentro e fuori, è critico e autocritico. Il soggetto eccentrico è un soggetto politico e come tale riconosce la politica come luogo di contraddizioni, cogliendone le negatività nella critica al patriarcato e alla narrazione culturale dominante e al contempo la positività, necessaria all'azione politica. Negatività e positività quindi che nella loro contraddizione non vanno risolte ma mantenute e negoziate. Il posizionamento politico pertanto diventa – come diceva Donna Haraway – una questione di “saperi situati”, di analisi delle proprie posizioni³. Analisi di attraversamento dell'esistente che smaschera la presupposizione che il mondo, l'esistente, è fatto di due sessi che si incontrano per creare la natura, eliminando ogni altra possibilità. Tenere conto della realtà delle donne e delle difficoltà che la complessa singolarità esprime, significa assumere un posizionamento politico. Il soggetto eccentrico è realistico e non nomade, si sposta tenendo conto delle difficoltà che ogni singola donna ha di fronte al mondo an-

¹ Monique Wittig *The straight mind*, pubblicato in Bollettino del CLI, febbraio 1990, pp. 23-28.

² Marilyn Frye *Riflessioni su separatismo e potere*, Crossing Press, 1983, pp. 83-85.

³ Donna Haraway, *Manifesto cyborg*, Feltrinelli, 1996, pp. 13-17.

che nel momento del suo massimo desiderio, anche nello splendore del suo massimo agire. Basti pensare alla sessualità e alla maternità e alla valenza politica o di posizionamento che le donne assumono rispetto a tali costrutti fisici, psichici e sociali. Negli scritti della de Lauretis⁴ si intersecano piani di discorso che spesso sono stati considerati antitetici: psicoanalisi, teorizzazioni femministe, studi lesbici che non vengono opposti frontalmente ma dipanati da ciò che resta spesso fuori dal discorso e lo sottende, restituendo dialettica. Tema del libro *Soggetti eccentrici* è la necessità di dare senso, esaltare, rappresentare in parole e immagini il rapporto di una donna con una sua simile. Scopo è scrivere una genealogia femminile, una generazione femminile, che viene al mondo legittimata dal riferimento all'origine femminile. Scoperta, costruita e inventata attraverso le pratiche femministe del riferirsi e del rivolgersi ad altre donne. Queste pratiche comprendono la lettura e rilettura di scritti di donne. L'assumere le parole, i pensieri, i saperi e le intuizioni di altre donne come quadro di riferimento per le proprie analisi, per capire e definire se stesse, confidando che forniranno una mediazione simbolica tra sè e le/gli altre/i, tra la propria soggettività e il mondo⁵.

Le tradizioni intellettuali e sociali della cultura occidentale sono genealogie maschili in cui, come nel simbolico di Lacan, le donne non hanno posto. Tra le cose che non avevano nome (prima nel discorso femminista) c'è la sofferenza di essere messa al mondo in questa maniera, senza collocazione simbolica. In questo senso la "stanza tutta per sè" di Virginia Woolf sarà di scarso aiuto al pensiero femminile se contiene testi scritti nei linguaggi delle genealogie maschili. La stanza di Emily Dickinson piena dell'incorporea presenza delle scrittrici e delle loro opere darà un simbolico spazio-tempo ricco di riferimenti sessuali femminili. Soltanto in questa stanza la donna particolarmente sensibile al linguaggio di cui parla Adrienne Rich⁶ sarà in grado di trovare o cercare "un suo modo di essere al mondo". In altre parole le autrici suggeriscono che lo spazio concettuale e discorsivo di una genealogia femminile può effettivamente

⁴ Teresa de Lauretis, *Sui Generis: scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, 1996, pp. 35-39.

⁵ Eadem, *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, 1999, pp. 88-96.

⁶ Adrienne Rich, "Eterosessualità obbligatoria ed esistenza lesbica", in *DWF*, n. 23-24, 1985, pp. 5-40.

mediare il rapporto di una donna con il simbolico, consentendole di definirsi da sé come essere femminile, o soggetto parlante di sesso femminile.

La teoria freudiana del complesso di mascolinità non permette la concettualizzazione di una sessualità femminile autonoma e lascia insoluta la definizione della lesbica che non si identifica con il maschile. Il desiderio perverso in Freud è perverso non nel senso di patologico, ma di deviato rispetto alla direttiva verso un oggetto riproduttivo, come percorso possibile verso un oggetto altro, non-riproduttivo, non-eterosessuale, o eterosessuale non-normativo⁷. Il desiderio perverso è ciò che eccede, che fa resistenza ai meccanismi di determinazione sociale, e quindi all'identificazione, che nella lesbica è più che una non raggiunta identificazione, una sorta di disidentificazione con la femminilità, intesa come destino riproduttivo e biologico. Disidentificazione che non si risolve in un'identificazione con la mascolinità, ma si trasferisce verso una forma di soggettività femminile anch'essa eccessiva, non contenibile nella definizione fallica. In tal senso la soggettività lesbica diventa il modello per la significazione del desiderio. Il lesbismo è costitutivo del soggetto, è una delle forme che assume la libertà femminile.

Il 15 Giugno del 1990 durante un'intervista a Teresa de Lauretis presso il Centro Femminista Separatista di Roma emerge dalle sue parole lo sforzo di riuscire a teorizzare e ad esprimere il soggetto e il soggetto sociale, tentando un'integrazione tra le donne che pongono l'accento sul soggetto e fanno dell'autocoscienza il punto centrale e le donne che vorrebbero che emergesse un soggetto sociale. Teresa de Lauretis dice che è importante rendere visibile l'invisibile. Il soggetto differente per essere costruito deve nello stesso tempo introdurre le sue condizioni di visibilità. Negli Usa manca il concetto del soggetto diviso, non unitario e non cartesiano, cioè manca una certa tradizione di pensiero post-umanista come esiste invece in Italia ed Europa. In soggetti eccentrici avviene uno spostamento del soggetto come eccentrico, contemporaneamente fuori e dentro della categoria del genere. Soggetti eccentrici è un lavoro sull'autorappresentazione di un soggetto multiplo, eccentrico rispetto a quello socialmente definito dalla cultura patriarcale. Una scelta sessuale

⁷ Teresa de Lauretis, *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature, and Film*, Edizioni Palgrave, Londra, 2008, pp. 45-54.

deve incidere sul simbolico e sull'immaginario per produrre un soggetto sociale.

La psicoanalisi non può essere evitata se si parla di sessualità e degli studi di genere: la psicoanalisi è l'unica teoria ancora valida oggi che abbia posto dei termini in cui pensare e parlare della sessualità⁸. Non esiste un altro discorso teorico sulla sessualità. Si c'è il discorso di Foucault⁹, che parla dell'organizzazione sociale della sessualità, ma non parla delle donne o di una sessualità sessuata femminile, e che comunque non si pone il problema della soggettività in quanto rapporto del soggetto al desiderio dell'altro. "Un'elaborazione femminile mi pare sia importante e dopo averci pensato per molto tempo credo di aver capito come procedere", afferma l'autrice in un suo saggio.

Anche nel definire un rapporto lesbico utilizziamo le categorie simboliche dell'eterosessualità, presumendo che una delle due donne faccia la parte dell'uomo. Non abbiamo parametri simbolici per capire un rapporto sessuale che non sia quello eterosessuale. Teresa de Lauretis ha cercato di **teorizzare un desiderio non legato all'eterosessualità**.

Il femminismo si è istituzionalizzato, grazie ai Women's study nelle università e nelle organizzazioni ed è cominciata una efferata critica al femminismo benpensante, bianco, eterosessuale. Le donne lesbiche e quelle di colore hanno imposto un confronto col femminismo. Le differenze vanno analizzate e teorizzate, non semplicemente enunciate. Le differenze portano all'elaborazione non di un soggetto diviso, ma multiplo. Ma ciò che va considerato è l'ordine di priorità soggettivo che da ogni soggetto alla sua esistenza. Se una è nera e lesbica, io posso decidere che è più nucleare il lesbismo che l'essere nera. Interrogata la persona non è detto che sia così. Quando le priorità vengono date come assolute e fisse il rischio è che diventi una forma di essenzialismo¹⁰. Se invece le priorità sono considerate strategiche e variabili di situazione in situazione, allora il problema è politico e personale, poichè la persona deve scegliere quale priorità dare ad una particolare identità in quel dato momento, in quella particolare situazione sociale. Questo sancisce lo sviluppo di un modello

⁸ Monique Wittig, *Il corpo lesbico*, Edizione delle donne, 1976, pp. 19-25.

⁹ Michel Foucault, *Storia della sessualità*, Feltrinelli, 1976, pp. 89-102.

¹⁰ Judith Butler, *Scambi di genere*, Sansoni, 2003, pp. 109-123.

teorico e non un modello storico, di una coscienza di sè che si fa' autorappresentazione e di una rappresentazione sociale che si fa' partecipazione politica.

L'autorappresentazione è intesa su come noi spieghiamo a noi stesse quello che sentiamo, non solo quando scriviamo, ma anche quando ci diciamo come siamo, quando ci costruiamo delle fantasie su come siamo in rapporto all'altra e alle altre. Una ricerca femminista è sempre una ricerca di sè.

Genere e sesso hanno una parte comune, ma vanno tenute distinte. Per spiegare la soggettività non basta parlare di genere o di genere e sesso, sono due componenti importanti nelle quali la soggettività non si esaurisce. Attualmente negli Usa si parla di Post-gender e che il genere non serva più come categoria esplicativa del soggetto.

Il termine differenza sessuale è di derivazione francese, quello di genere è di derivazione anglo-americana. Secondo Teresa de Lauretis l'immaginario femminile manca in molti luoghi: questo prima ancora di un fatto politico o sociale, è un fatto di immaginario, molte donne anche giovanissime si identificano con l'immaginario maschile, che l'autrice definisce estraneo e sorprendente. La perversione o trasgressione sessuale e' spesso vissuta come libertà. Ci sono molte donne per le quali l'identificazione col maschile è molto importante, perchè ancora oggi il maschile rappresenta quella libertà che le donne non hanno.

La stessa autrice in un numero della rivista DWF del 1996 racconta di Figlie prodighe. La figlia prodiga è il titolo di un romanzo di Alice Ceresa pubblicato da Einaudi nel 1967¹¹. La figlia prodiga è un neologismo semantico costruito su un controsenso che non sempre quel che è noto è anche conosciuto. Una storia nota attraverso la parabola del figliol prodigo, ma scritta in modo diverso, dove i luoghi comuni più che sfidati sono attraversati. La critica letteraria diventa un progetto culturale, non tanto come riflesso della realtà sociale data, ma intervento creativo, invenzione linguistica o semiotica, e quindi creazione culturale, creazione di simbolico. La figlia prodiga di Ceresa è un controsenso: esiste un soggetto solo nei termini di un **contratto sociale** e di un **ordine simbolico** che lo definiscono come **oggetto di scambio**.

¹¹ Teresa de Lauretis, *Sequenze*, da DWF, Cooperativa Utopia, Roma, 1996, pp. 44-51.

Esiste pertanto una figlia, ma che essendo prodiga, figlia non è più: poichè esiste una figlia come genere femminile esiste una famiglia, ma dall'altro, l'ordine delle famiglie non prevede le figlie prodighe, poichè non appena sono prodighe sono degeneri o sbagliate e non corrispondono più alla qualifica di figlie. Il soggetto figlia prodiga non esiste come oggetto di scambio e quindi non esiste come soggetto.

La figlia prodiga sembra in modo metanarrativo raccontare le condizioni di rappresentabilità di un personaggio, di un essere umano divenuto, potenzialità umane materialmente attualizzate in un individuo in un particolare contesto storico e sociale. Raccontare la storia di un soggetto storicamente non descritto e indescrivibile, diciamo un **non-soggetto sociale**.

La scrittura come fatto letterario e rappresentazione del mondo: la figlia prodiga devia dall'appartenenza alla famiglia in una sua più privata e segreta appartenenza a se stessa. La figlia fin da piccola manifesta una primissima autonomia di pensiero, che fosse fin da sempre una bambina particolare e diversa, di una rara protervia, provocando nei genitori una sensazione di malessere. I genitori si videro nel tempo costretti a considerare la loro figlia, una **figlia particolare** e non sottoponibile alle regole delle figlie in generale.

La figlia prodiga non rimane minimamente contagiata dall'inevitabile legame affettivo tra bambini e genitori, pare che fosse insomma priva di istinto filiare, eppure la figlia prodiga non diede mai segno di follia, ne le sue stranezze possono essere ritenute segno di deficienza.

Secondo Ceresa gli anni della prima infanzia, nonostante l'inconscio di Freud, rimangono sempre gli anni della nostra inconnoscenza, sono anni disabitati... perchè ove manca la coscienza, l'individuo in quanto tale non e' nemmeno mai esistito.

La figlia prodiga si distingue per una certa insita e personalissima autonomia per la presenza di artificiosità varie e di insensibilità congenite e per una ricercatezza che la fa apparire come una persona trincerata dietro un sistema assunto a rappresentanza di se stessa, un sistema eretto a personalità. Una personalità costruita sulla duplicità e la dissimulazione: che elimina la possibilità di considerarla persona tranquilla e onesta.

La storia della figlia prodiga è una storia all'inverso, in negativo, in controluce.

Nel saggio della Rich (1971) *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, pubblicata nella raccolta *Bugie, segreti e silenzi*¹² (1979) tradotta in Italia nel 1982 si narra della notevole confusione che sperimenta una ragazza o una donna che cerca di scrivere e cerca un suo modo di essere intrecciando parole e immagini e più si addentra nella forza persuasiva della parola maschile più urta contro qualcosa che nega la sua stessa essenza. A quel punto cosa fa una donna?

Come scrive la filosofa Adriana Caverero¹³ in *Verso una teoria della differenza sessuale*: “La donna... si pensa in quanto pensata dall’altro” attraverso le categorie del linguaggio dell’altro. Anche la filosofia occidentale è partita dall’assunzione dell’uno e universale, neutro e maschile allo stesso tempo, mentre sarebbe stato possibile partire da una concettualizzazione duale dell’essere uomo e dell’essere donna. Per cui anche la storia del pensiero filosofico non si incarna negli individui dei due sessi, ma rimane una, universale, neutra (o meglio maschile). Oggi pensare la differenza sessuale è un compito arduo poichè significa in parte cancellare il pensiero occidentale e riuscire a pensare la differenza sessuale all’interno di una concettualizzazione duale dell’essere, in cui l’essere uomo ed essere donna sono visti entrambi come forme primarie e originarie.

Carla Lonzi¹⁴ col suo celebre pamphlet *Sputiamo su Hegel* pubblicato nel 1970 afferma che per due secoli le donne hanno tentato di esprimere le loro rivendicazioni politiche collegandosi alle rivendicazioni politiche degli uomini, prima nella rivoluzione francese e poi in quella russa, ma hanno ottenuto soltanto un ruolo asservito, capiscono ora che “il proletariato e’ rivoluzionario rispetto al capitalismo, ma riformista rispetto al sistema patriarcale. Le donne che rimasero in gruppi politici di sinistra ottennero importanti riforme sociali come la legalizzazione dell’aborto, ma lo sviluppo di una coscienza femminista avvenne in piccoli gruppi di donne, nella forma di una pratica femminista separatista nota come autocoscienza. Gruppi di donne in numero ristretto non legati ad altre organizzazioni che

¹² Adrienne Rich, *Bugie, segreti, silenzi*, Feltrinelli, 1982, pp. 34-37.

¹³ Adriana Caverero, *Per una teoria della differenza sessuale*, in AA.VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987, pp. 43-48.

¹⁴ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, pp. 32-34.

si riuniscono per parlare di sè e della propria esperienza personale. Detta successivamente pratica della doppia militanza. "Il destino imprevisto del mondo sta nel ricominciare il cammino per percorrerlo con le donne come soggetto", scrive. In Italia negli anni '70 la pratica privata della doppia militanza e dell'autocoscienza non riuscì a colmare il bisogno di immediata efficacia politica, nè a promuovere il riconoscimento pubblico del femminismo come analisi critica della società e della cultura, ma soprattutto non fu capace di immaginare un ordine simbolico diverso, in riferimento al quale le donne potevano legittimarsi come donne. Il pensiero femminista si trovò in una stretta: gli servivano strumenti concettuali per sviluppare se stesso e il suo rapporto con il mondo, per raggiungere l'uguaglianza filosofica di cui parlava Carla Lonzi e permeare i commerci sociali. Dal separatismo dei gruppi italiani della doppia militanza, dove per dare spazio a sè veniva perpetrata quella spaccatura tra vita pubblica e privata, siamo oggi ad un'apertura frutto di una maggiore coscienza di sè e del bisogno di trovare socialità e comunicazione tra donne più interattiva e dinamica, ma non meno separatista. Le donne però sentono la necessità di venire a patti con il potere e la disparità insita nel potere e anche con una dimensione erotica di tutti i rapporti tra donne e la relazione tra questa dimensione e il potere. In parte si gridò allo scandalo dato che questi elementi furono in contraddizione con l'ethos di parità, non aggressività e sorellanza nell'oppressione¹⁵.

Seguirono vari anni di acceso dibattito con la stesura di nuove linee del pensiero femminista: tra i principali punti oggetto di dibattito c'è il concetto di *affidamento*, un termine proposto per designare un rapporto tra due donne che, sebbene registrato e variamente spiegato negli scritti femministi e femminili, non era ancora stato nominato nè formalmente affrontato nella teoria femminista. In breve, nel rapporto di affidamento una donna da' la sua fiducia, o si affida simbolicamente, ad un'altra donna che diventa perciò la sua guida, il mentore o il punto di riferimento – insomma la figura della mediazione simbolica tra lei e il mondo. Entrambe si impegnano nella relazione nel pieno riconoscimento della disparità che può esistere tra loro in termini di classe, posizione sociale, età livello di educazione, status professionale, reddito, ecc. pertanto la

¹⁵ John Rawls 1971, *Una teoria della giustizia*, Feltrinelli, 2008, pp. 89-94.

funzione di mediazione simbolica che una donna svolge per un'altra è raggiunta non malgrado ma piuttosto a causa della differenza di potere che c'è tra loro. Contro una precedente convinzione femminista, la reciproca fiducia tra donne è indipendente e compatibile con una disparità di potere. L'ostinazione sull'uguaglianza aveva portato ad un indebolimento di energie, ad un aumento delle fantasie e al soffocamento del desiderio femminile. All'interno del femminismo, la politica di parità non aveva fondamento teorico ma trovava nutrimento nella debolezza del desiderio femminile, nella sua riluttanza ad esporsi, nella sua mancanza di autorizzazione simbolica. Mettere sullo stesso terreno, disparità e affidamento stabilisce gli ingredienti di uno scambio simbolico tra donne, di un **contratto sociale femminile**¹⁶, i cui termini possono essere definiti in modo autonomo dal contratto sociale tra uomini. Solo una pratica generalizzata di affidamento attraverso la disparità può cambiare i contenuti affettivi, il senso simbolico e il valore sociale del rapporto tra le donne e produrre un'altra struttura di scambio simbolico e altre pratiche di significazione.

Negli anni 80 la politica delle donne era riuscita a spingere la legislazione sociale verso un livello di emancipazione mai raggiunto in Italia, ma il processo di assimilazione delle donne nella società maschile era già avanti e il bisogno di un discorso che desse conto della differenza sessuale, in termini diversi dalla vittimizzazione e dall'emancipazione diventata più pressante. Così il gruppo avviò un progetto di lettura di opere di donne con lo scopo di trovare un linguaggio, una struttura simbolica di mediazione. Nella pratica molte scrittrici funsero da "madri" autoritarie che prevaricavano sulle interpretazioni e sulle preferenze delle altre, le quali si sentivano relegate al ruolo di figlie. L'ammissione della disparità tra donne fu dapprima traumatica e poi liberatoria. Le donne non sono uguali e nominare la disparità liberò definitivamente dalla costrizione di rappresentarsi un ideale di giustizia neutra e sgombrò la mente dai sensi di colpa e dai risentimenti che il vissuto di non neutralità poteva indurre al confronto con un'errata rappresentazione. Il passo successivo fu di capire che la fonte e il punto di riferimento del valore delle donne in quanto soggetti sessuati femminili, era di genere femminile. Le figure di autorità maschili (Dio, il padre, il partito) cancellano tutte le differenze reali e

¹⁶ Teresa de Lauretis, *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, 1999, pp. 99-105.

delegittimano le donne, di contro una figura di autorità o di mediazione simbolica femminile e' necessaria per legittimare la differenza sessuale come differenza umana originaria¹⁷.

Solo una figura femminile originaria può riconoscere la natura sessuata e incarnata del pensiero, del sapere, dell'esperienza, della soggettività e del desiderio delle donne: inoltre può garantire una pretesa femminile di esistere affermandosi da sè come soggetti nel sociale. Senza un contratto sociale e la struttura della mediazione simbolica che lo sorregge, non esisterà per le donne nè libertà nè autodeterminazione. Tra donne e uomini non c'è patto sociale se la sopravvivenza sociale delle donne ha richiesto che accettassero subordinazione e irresponsabilità. Il debito simbolico è verso la madre simbolica e si paga in maniera visibile, pubblica, sociale: è un debito di responsabilità che ogni donna ha verso le altre donne a causa della sua appartenenza al genere femminile. La disparità nominata consente l'elaborazione di nuove forme simboliche di autorità femminile a seguito della conflittualità più esplicita nel rapporto (patriarcale) con la madre¹⁸.

La teoria della differenza sessuale che ne deriva (genealogia, madre simbolica, libertà femminile, soggetto femminile) e le pratiche femministe in cui si radica la teoria e a cui la teoria dà formale espressione (autocoscienza, affidamento, disparità, rapporti tra donne) segnano una rottura epistemologica nella continuità del pensiero occidentale.

Parafrasando la teoria dello sviluppo morale di Rawls¹⁹, Teresa de Lauretis commenta che se le famiglie nelle quali i bambini crescono e in cui vedono le prime interazioni umane sono fondate sull'eguaglianza, sull'equità e sulla reciprocità, piuttosto che sulla dipendenza e sul dominio, come di solito avviene nella realtà, ci si deve domandare come possa l'amore che i figli ricevono essere indifferente alle relazioni ingiuste fra la madre e il padre. Ci si deve domandare anche come si possa sviluppare una moralità giusta in un contesto di disuguaglianza fra madre e padre. E infine ci si deve anche chiedere come possano i figli crescere con la

¹⁷ *Eadem, Differenza e indifferenza sessuale*. Firenze: Estro Editrice, 1989, pp. 48-53.

¹⁸ *Eadem, Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, pp. 65-67.

¹⁹ John Rawls 1971, *Op. cit.*, Feltrinelli, 2008, pp. 76-89.

capacità di provare simpatie più estese nel caso in cui la famiglia non abbia un rapporto di connessione con le altre associazioni sociali.

Dall'articolo di Simonetta Spinelli *Il silenzio e' perdita*²⁰ dove viene ribadita la necessità di uscire allo scoperto e di teorizzare l'identità e la soggettività. La differenza sessuale va articolata nel simbolico. Attivarsi rispetto al progetto di delineare e costruire un simbolico femminile. Il principio della libertà femminile è di natura simbolica. Non è un comportamento reale per quanto valido e prezioso per il rafforzamento delle donne nella società. Per entrare nell'ordine simbolico bisogna fare silenzio, fare vuoto. La scommessa ardua è fare politica per modificare un ordine simbolico e creare libertà.

²⁰ Simonetta Spinelli *Il silenzio e' perdita*, DWF, 4, 1986, pp. 61-65.

DONNE E LETTERATURA NEL RINASCIMENTO ITALIANO

TRINIDAD FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Il Cinquecento in Europa, ma specialmente in Italia fu il secolo dei grandi artisti e dei grandi letterati, dell'eccellente poesia, delle Guerre d'Italia e della "Questione della lingua", ma fu anche un secolo fortemente misogino che relegava la donna a un ruolo secondario¹. Sebbene la vita della donna dell'alta società fosse più varia e attraente di quella della donna borghese (ed evidentemente, delle donne del popolo), le differenze sostanziali tra loro non erano rilevanti. Nonostante le dame di corte avessero accesso a maggiori distrazioni (ricevimenti, danze, frequentazioni e cultura), a conti fatti queste non godevano di maggiore libertà delle restanti donne e restano confinate ai margini della società e sottomesse all'uomo². Ciò nonostante, il Rinascimento comportò un aumento della visibilità della donna che oramai non è soltanto ridotta al solito spazio privato come nel Medioevo, perché le idee umanistiche della riaffermazione dell'individuo implicano una maggiore visibilità, anche della donna. E prova tangibile dell'apparizione della donna nel mondo culturale e intellettuale del Cinquecento è il ruolo di anfitrión di salotti letterari³.

¹ Questo è patente in molti scritture dei secoli XV e XVI come nell'*Orlando furioso* (cfr. Canto XXVIII) o nel terzo libro del *Cortegiano* di B. Castiglione, dove si tratta il corretto comportamento della "dama di palazzo".

² Paul Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, 2^a ed. Milano, BUR, Rizzoli, 1987, pp. 30-37.

³ Jakob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Mi-

Per quanto riguarda la produzione letteraria femminile, prima del Cinquecento, ad eccezione di qualche sporadico caso di opere scritte da donne, era pressoché inesistente poiché quasi la totalità delle opere che trattavano l'universo femminile, erano scritte da uomini ed erano di stampo precettistico, dedicate al ruolo e ai doveri della donna. Nel Cinquecento, però, un significativo gruppo di donne, poetesse e scrittrici, irrompono nel panorama culturale, portando la figura femminile ad una presenza ricorrente nell'ambito letterario. L'ingresso della donna alla letteratura fu consentito dalle mutate condizioni posteriori al 1530, perché per scrivere, allora, non era più indispensabile possedere una solida cultura classica, come quella di un Ariosto o un Bembo, ma ci si poteva esprimere nelle lingue vernacole. Quindi, le donne ebbero, finalmente, l'opportunità di far sentire la loro voce.

Quel che accade nel trentennio che va dal 1530 fino al 1560⁴ è un fenomeno assolutamente nuovo, unico e non più ripetuto nella storia della letteratura italiana. Non si tratta di eventi isolati, come quelli di Compiuta Donzella o Santa Caterina, ma di un fenomeno collettivo come dimostrano le opere pubblicate dall'editoria. Il successo della lirica scritta da donne venne sancito nel 1559, con l'apparizione della raccolta curata da Ludovico Domenichi "*le Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne*", che racchiude i testi di 23 poetesse⁵.

La prima donna che vide le sue opere pubblicate fu la nobile Vittoria Colonna (Roma, 1490 - *ivi*, 1547). Gran parte della fama di questa poetessa si deve alla sua amicizia con personaggi come Michelangelo Buonarroti o Bembo, ma anche alla pubblicazione delle sue opere e che queste fossero lette dai più importanti intellettuali coevi. Fu una scrittrice nota sia per aver scritto poesia sia per i suoi componimenti mariani e fu lei ad inaugurare, con il suo *Canzoniere*, il petrarchismo femminile e spi-

lano, Einaudi, 1955, pp. 414-415 (versione elettronica, consultata il 4 ottobre 2014 in [http://www.21gradi.it/Public/\(Ebook%20-%20Ita%20-%20Sagg%20-%20Storia\)%20Burckhardt,%20Jacob%20-%20La%20Civilt%C3%A0%20Del%20Rinascimento%20In%20Italia%20\(Pdf\).pdf](http://www.21gradi.it/Public/(Ebook%20-%20Ita%20-%20Sagg%20-%20Storia)%20Burckhardt,%20Jacob%20-%20La%20Civilt%C3%A0%20Del%20Rinascimento%20In%20Italia%20(Pdf).pdf)).

⁴ Dopo il 1560 si registra un rallentamento del fenomeno che si ridimensiona sensibilmente.

⁵ Giorgio Masi, *La lirica e i trattati d'Amore* in Enrico Malato (dir.) in *Storia della Letteratura italiana*, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 634-635.

rituale del Cinquecento. I suoi componimenti e le sue lettere, però, sono caratterizzati dalla mancanza di originalità e la sua prosa è arcaizzante⁶.

Nel 1538 vengono pubblicate a Parma le sue *Rime* che costituirono le prime rime femminili in Italia e un anno più tardi appaiono le sue *Rime spirituali*, unica stampa autorizzata in vita, nelle quali traspare il suo interesse per la Riforma. Postume, nel 1558, vengono pubblicate le *Rime* a cura di Girolamo Ruscelli⁷. In queste due opere, che si possono denominare "amorose", "sacre e morali" ed "epistolari", evocò, seguendo i canoni petrarcheschi, il suo amore per il marito, il dolore per la morte di lui e la sua intensa fede.

Per quanto riguarda le sue lettere, queste sono molto ricche di spunti lirici. Furono pubblicate nel 1544, a Venezia da Alessandro de Viano, dedicate a Costanza d'Avalos, duchessa d'Amalfi, e intitolate *Litere della divina Veturia Colona Marchesana di Pescara a la Duchessa de Amalfi sopra la vita contemplativa di santa Caterina e sopra de la activa di santa Madalena*⁸. Questa opera appare nel momento d'esplosione del genere epistolare e inaugura la tipologia "spirituale" e formativa⁹. Tale opera spicca per l'impianto retorico, per la trama delle antitesi, degli ossimori, delle metafore, delle allegorie, per le amplificazioni e ripetizioni ("vedrai, vederai, vedrai", "perché so", "fermerà, fermerò"), per l'uso dei superlativi ("elevatissimo spirito, sorella dolcissima, sorella amantissima"), per l'uso del linguaggio figurato consueto alla tradizione mistica. A questo impianto retorico si aggiungono frequenti citazioni del Vangelo, delle Epistole, degli Atti degli apostoli, delle Vite dei Santi, parentesi riflessive o di meditazione ascetica alternate a invocazioni, esortazioni, incitamenti, effusioni o slanci sentimentali che nascono da un fondo dottrinale-didascalico e

⁶ Estela González de Sande, "Las cortesanas del siglo XVI y la querelle de las mujeres en Italia" in Mercedes Arriaga Flórez (dir.), *Poetas cortesanas en la querelle de las Mujeres*, coll. Escritoras Europeas, ArciBel editores, Siviglia, 2013, p. 19.

⁷ Giorgio Masi, *op. cit.*, 635-636.

⁸ Questa opera precede le Lettere a gloria del sesso femminile di Lucrezia Gonzaga da Gazolo (1552), le Lettere spirituali di Bonsignore Cacciaguerra (1563), le Lettere amorose di Celia Romana (1563), le Lettere spirituali di Angelica Paola Antonia de' Negri (Milano, 1564), Lettere familiari di Veronica Franco (1580) e le Lettere di Chiara Matrini nel 1595.

⁹ Maria Luisa Doglio, *Lettera e donna, Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Bulzoni editore, Roma, 1993, pp. 19-21.

da una consapevole esigenza d'insegnare attraverso la parola. La propria struttura didascalica ("tu" e "io") dell'opera insieme alla tensione e al sublime (sia al desiderio di Dio, sia all'ideale di congiungere "le perfezioni della volontà con quelle dell'intelletto") determina e contraddistingue il carattere esemplare¹⁰. Una caratteristica molto importante, non soltanto di queste lettere, ma anche di quelle pubblicate nel 1542 a Venezia, le *Lettere volgari aldine*, è il fatto che siano indirizzate a donne, una regina (Margherita d'Angoulême) e una suora (Serafina Contarini).

Un'altra scrittrice importante è Laura Bacio Terracina (Napoli, 1519 – *ivi*, 1577). La sua istruzione classica non era perfetta, ma era compensata dai suoi grandi e variegati interessi culturali, il quale comportò che lei mantenesse una vasta rete di contatti con dei letterati e che formasse parte dell'Accademia degli Incogniti di Napoli¹¹.

Nel 1548, a Venezia viene pubblicata la sua prima raccolta di *Rime*, dedicate al conte d'Aversa, Vincenzo Belprato. Questa opera, di scarso valore artistico, ebbe gran successo come dimostrano le sue cinque ristampe nel Cinquecento (Venezia, 1549, 1550, 1554, 1556 e 1560) e due nel sec. XVII (Napoli, 1692 e 1694). Nonostante ciò, non va sottovalutato il significato di queste esercitazioni stilistiche, perché, anche se superficiali, rappresentano un buon tentativo di stabilire un discorso poetico diretto e spigliato, quasi del tutto estraneo al tono di raccoglimento che caratterizzeranno l'ultima parte della sua produzione letteraria. A questa raccolta segue la pubblicazione a Firenze delle *Rime seconde*, nel 1549, senza riscontrare successo alcuno.

Sempre in questo anno, pubblicò a Venezia il *Discorso sopra tutti li primi canti di Orlando Furioso*. Questa opera verrà ristampata ben nove volte fino al 1608 e la consacrerà tra i poeti contemporanei. Questo volume di rime, formato da 46 canti di sette ottave ciascuno, in cui la poetessa parla su alcuni temi morali (ad es. il destino umano e la fugacità della giovinezza), ha una gran importanza dentro delle querelle delle donne, perché, come reazione contro le dichiarazioni misogine presenti nel poema dell'Ariosto, esorta le donne affinché, mediante lo studio e la scrittura, dimostrino che in nulla sono inferiori agli uomini: "Deh fosser molte al

¹⁰ *Ibidem*, 19.

¹¹ Treccani, il portale del sapere, "Dizionario Biografico degli Italiani" www.treccani.it/biografie/ (versione online consultata l'5 novembre del 2014).

mondo come voi,/Donne che a gli scrittor mettesser freno,/ch'a tutta briglia vergan contra noi/scritti crudeli e colmi di veleno¹²". Affermando persino la superiorità della donna rispetto all'uomo: "Deh se lasciasser l'ago, il filo e il pano/E dello studio togliesser la soma,/credo ch'a voi scrittor farebbon danno¹³".

Negli anni seguenti pubblica le *Quarte Rime* (Venezia 1550 e 1560 e Lucca 1551), *Quinte* (Venezia 1552 e 1558), *Seste* (Lucca, 1558, Napoli 1560 e 1694) e il *settimo volume di rime* (Napoli, 1561), composto di stanze elegiache dedicate alle donne napoletane vedove (*Sovra tutte le donne vedove di questa nostra città di Napoli titolate et non titolate*). Infine, fra il 1570 e il 1572 la *Bacio* scrisse tutta la raccolta di sonetti, indirizzata ai cardinali riuniti per l'elezione del pontefice Gregorio XIII.

Breve, infelice e tragica fu la vita della poetessa Isabella di Morra, nata da famiglia patrizia nel 1520 a Favale (oggi Valsinni, Matera) e uccisa dai fratelli all'età di 26 anni, nel castello omonimo. Un momento cruciale per la sua vita fu l'esilio forzato di suo padre, Gian Michele di Morra, alla corte di Francesco I, insieme al figlio Scipione, lasciando la moglie ed agli altri figli in Lucania. Isabella, quindi, crebbe chiusa in solitudine nel castello paterno, sotto la tutela dei rozzi fratelli e l'unico riparo alla sua solitudine e dolore era leggere i classici e scrivere (cfr. il III sonetto). In questa tessitura, il suo precettore favorì la corrispondenza d'Isabella con il poeta spagnolo Diego Sandoval de Castro, il quale, avvalendosi del nome della moglie, Antonia Caracciolo, le scrisse delle lettere e dei componimenti. Questo carteggio durò poco, perché i fratelli, una volta scoperta la corrispondenza, convinti che tra i due ci fosse una relazione amorosa e, volendo punire il nemico spagnolo (i Morra erano filofrancesi), uccisero prima il precettore e poi Isabella e Sandoval¹⁴.

Della produzione di Isabella di Morra restano soltanto le *Rime*, 13 componimenti (10 sonetti e 3 canzoni) autobiografici, che rivelano il suo carattere malinconico e appassionato e la sua raffinata cultura. Queste furono pubblicate nel 1552, circa sei anni dopo la morte di Isabella a

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴ Isabella della Morra, *Rime*, Maria Antonietta Grignani (a cura di), Salerno Editrice, Roma, 2000, pp. 11-26.

Venezia da Ludovico Dolce in una raccolta antologica¹⁵. L'autrice nei suoi componimenti evidenzia di conoscere bene il Petrarca, ma il petrarchismo nella sua opera resta solo un punto di riferimento. Nei suoi versi si constata una gran sensibilità, trasfigura il paesaggio e lo rende partecipe dei suoi stati d'animo e crea immagini tragiche con cui esprime il suo tormento (cfr. "vili ed orride contrate" e "crudel fortuna").

In questi componimenti non si ritrova traccia della tematica amorosa ma sulla sua vita, sull'ansia di libertà, sulla volubilità della fortuna, sull'avversa sorte, sulla vana attesa del ritorno del padre, come nel III sonetto "D' un alto monte onde si scorge il mare", dialogo col padre lontano, nell'attesa vana di un messaggio che arrivi dal mare. Nei versi iniziali, Isabella, dall'alto del monte, sottolineando la condizione filiale (io, tua figlia Isabella, dite, padre, a me¹⁶), si rivolge al padre. Dalla seconda quartina, però, al dialogo si sostituisce il soliloquio, si passa dall'autocommiserazione ("Ma la mia adversa e dispietata stella/non vuol ch'alcun conforto possa entrare/nel tristo cor, ma, di pietà rubella¹⁷"), all'amara constatazione della solitudine e dell'assenza ("ch'io non veggio nel mar remo nè vela/(così deserto è l'infelice lito)¹⁸"), a lamentarsi per il luogo odiato ("denigrato sito¹⁹"), ragione del suo dolore ("cagion del mio tormento²⁰").

Nella poesia di Isabella si costata anche un evolversi dei sentimenti. Se nel III sonetto, si lamentava dalla sua drammatica condizione di reclusa e protesta contro il destino sfavorevole, nei componimenti d'ispirazione religiosa, sembra accettare l'infelice destino terreno: "Quel che gli giorni a dietro/noiava questa mia gravosa salma,/di star fra queste selve erme ed oscure,/or sol diletta l'alma²¹".

Per questo motivo, sarebbe ingiusto considerare la poesia di Isabella di Morra esclusivamente una testimonianza autobiografica, perché la sua voce poetica non è solo il racconto poetico della sua infelice vita, ma

¹⁵ Giorgio Masi, *op. cit.*, 637.

¹⁶ Isabella della Morra, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷ *Ibidem*, p. 51.

¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹ *Ibidem*, p. 52.

²⁰ *Ibidem*, p. 52.

²¹ *Ibidem*, p. 84.

va oltre al suo dolore e offre delle occasioni di meditazione, rendendola degna di essere annoverata tra i migliori petrarchisti.

E, infine, occorre menzionare, tra le dame della corte, Veronica Gambara (Pratalboino, 1485 – Correggio, 1550) di cui non si hanno notizie certe sulla sua infanzia ed educazione. L'unica notizia sicura è il suo matrimonio con Gilberto X, Signore di Correggio. Per quanto riguarda la sua opera, a differenza di altre donne colte coeve, non raccolse mai né le sue lettere né le sue *Rime* e questo comportò la dispersione della stessa. Per quanto riguarda le epistole soltanto, grazie all'interesse degli studiosi settecenteschi e ottocenteschi, verso i suoi scritti privati ha consentito una parziale ricostruzione della stessa²². Nel complesso, la sua scrittura epistolare, di eccellente livello stilistico, è testimone della tradizione di civile conversazione del mondo cortigiano cinquecentesco e lascia intravedere un fitto ordito di relazioni intellettuali²³.

Anche le rime, come le lettere, mancano di un assetto organico e, quindi, sono andate disperse in manoscritti e in circa 80 raccolte di poesie tra il 1505 e il 1754. Per questo motivo, e in assenza di un progetto riconoscibile di un canzoniere e di elementi affidabili per una datazione, a partire dalla raccolta Rizzardi²⁴ del 1759, i suoi componimenti sono stati ordinati secondo nuclei tematici. Le 67 rime della Gambara rivelano la conoscenza dei registri tematici e stilistici della lirica petrarchistica coeva: abbandonano i motivi petrarcheschi, come i sintagmi "dolci colli", "chiare e fresc'acque"²⁵. Accanto al tema ricorrente della contemplazione della natura e dei riflessi che essa suscita nella vita interiore, ci sono dei componimenti su eventi politici o destinati a personaggi con cui la Gambara ebbe relazione.

Alla fine del Quattrocento, come abbiamo precedentemente detto, la quasi totale assenza della figura della donna in ambito pubblico fa sì che gli uomini vadano a cercare altrove le compagne per le loro serate. È in questo contesto che emergono le figure di alcune donne appartenenti al popolo che grazie alla sua bellezze e, soprattutto, grazie alla sua gran

²² Giorgio Masi, *op. cit.*, 638.

²³ Treccani, il portale del sapere, "Dizionario Biografico degli Italiani" www.treccani.it/biografie/ (versione consultata l'7 novembre del 2014).

²⁴ Giammaria Rizzardi, *Rime e lettere*, Brescia, 1759.

²⁵ Giorgio Masi, *op. cit.*, 638.

intelligenza riusciranno a promuoversi socialmente²⁶. Queste giovani istruite e compiacenti con le quali gli umanisti trascorrevano le loro serate, vennero designate con il termine “cortigiane” e, onde evitare equivoci, si passò a identificare le nobildonne che frequentavano la corte con la formula “dame di corte”.

La cortigiana era una “meretrix honesta²⁷”, ossia colta, di buone maniere e di gradevole e agile conversazione e per questo preferita alle poche dame di corte. Tra queste, le più fortunate condussero una vita agiata, alcune persino molto agiata. Questa era una condizione sicuramente invidiata, alla quale molte donne aspiravano come a una possibilità di promozione sociale, ma come ricorda la Nanna dell’Aretino, accanto al raro caso di cortigiana ricca e famosa ce n’erano “mille che si muoiono nello spedale²⁸”.

Alla pari delle dame di corte, le cortigiane oneste manterranno dei rapporti con gli intellettuali coevi e furono anfitrione dei salotti letterari, dove si trattavano delle conversazioni erudite su argomenti di diversa indole (politici, sociali, culturali ecc.). Tra questi, si possono evidenziare a Venezia il salotto di Gaspara Stampa e a Roma quello di Camilla Pisa e il circolo romano, conosciuto come “La Farnesina”, salotto diretto da Imperia. E, solo tra le rare “cortigiane oneste” al vertice della gerarchia sociale delle prostitute è possibile individuarne qualcuna in grado di svolgere un ruolo nell’ambito culturale e letterario.

La più famosa fu la Divina Imperia²⁹ (nata a Roma, 1486 - ivi 1512). Lei è figlia di una certa Diana di Pietro Cognati e di un certo Paris o Paridis. La sua educazione culturale umanistica, che corse a carico de

²⁶ Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ L’aggettivo “onesta” serviva a differenziare quelle prostitute colte e raffinate dalle meretrici “volgari”, senza cultura.

²⁸ Biblioteca italiana, Pietro Aretino, *La ultima giornata del capriccio Aretino nella quale la nanna narra alla Antonia la vita delle putane*: ww2.bibliotecaitaliana.it (versione online consultata il 2 novembre de 2014).

²⁹ Ci sono delle divergenze sul vero nome. Alcuni sostengono che il suo vero nome fosse Lucrezia e che abbia cambiato, secondo le abitudine della professione, il nome adottando quello d’Imperia, in onore di suo padre; altri, invece, asseriscono che Lucrezia sia il nome di sua figlia mentre lei si fosse chiamata Imperia (Treccani, il portale del sapere, “Dizionario Biografico degli Italiani” www.treccani.it/biografie/ (versione online consultata l’7 novembre del 2014.).

Niccolò Campani, detto lo Strascino, e la sua bellezza (da qui il soprannome, la Divina) le assicurarono una clientela eccellente, come Angelo Del Bufalo e il banchiere Chigi. Il fatto che più colpì della vita della Divina fu la sua violenta e precoce morte: Imperia si suicida (non si sa bene il motivo) il 12 di agosto e muore il 15 agosto. La sua scomparsa generò degli epigrammi encomiastici in latino che le dedicarono i poeti dei Borgia, lodando la sua bellezza e cultura. Persino Raffaello la immortalò come Saffo nel Parnaso per la Stanza della Segnatura in Vaticano. Anche se non abbiamo notizie dell'opera di Imperia tranne che attraverso dei suoi contemporanei (sappiamo soltanto che compose dei madrigali e sonetti³⁰), possiamo considerare Imperia precorritrice delle donne poetesse³¹.

Contrariamente a quanto accade per altre cortigiane di cui disponiamo di pochi dati certi sulla loro vita, per Tullia d'Aragona abbiamo numerose notizie grazie ai suoi scritti e alle notizie tramandate dagli intellettuali. Nacque nel 1510 e morì nel 1556 a Roma. Si vantava di essere figlia del cardinale Luigi d'Aragona. Visse a Roma fino al 1531 e poi in altre città italiane (Ferrara, Venezia, Firenze e Siena). Nel 1543, si unì in matrimonio con un certo Silvestro Guicciardi per salvarsi dalle leggi senesi contro le cortigiane. Malgrado il suo matrimonio, il suo salotto e la sua alcova furono frequentati da personaggi di spicco della società dell'epoca, affascinati da questa donna, alta ma non bella ma dalla splendida voce e di gran cultura³².

Le *Rime*, d'ispirazione petrarchesca, sono state pubblicate per la prima volta a Venezia presso il Giolito nel 1547 e sono dedicate a Leonora di Toledo duchessa di Firenze e moglie di Cosimo I di Medici³³. Questa è una poesia spesso d'occasione e in questa ha un ruolo fondamentale l'uso delle metafore che è, in molte occasioni, artificioso e scontato, ma rivela anche una notevole libertà d'espressione, per la prima volta concessa a una

³⁰ Matteo Bandello, "Le novelle del Bandello", Francesco Flora (a cura di), *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1737, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t77.pdf (versione online consultata il 22 ottobre de 2014).

³¹ Giorgio Massi, op. cit., 632.

³² Alessandro Zilioli, *Dell'infinità d'amore Dialogo di Tullia d'Aragona colla vita dell'autrice*, Milano, G. Daelli e C. Editori, 1874, pp. XXII-XXIII.

³³ Estela González de Sande, op. cit., 36.

donna. Da sottolineare che questa opera le valse l'esonero dall'obbligo di indossare il velo giallo, prescritto a tutte le cortigiane a Firenze.

Scrisse anche un dialogo, intitolato *Della infinità di amore*, pubblicato nello stesso anno e presso lo stesso editore delle *Rime*, in cui interloquiscono lei stessa, il Varchi e Lattanzio Benucci. L'opera, apprezzata dal pubblico femminile colto del Cinquecento, si innesta in una moda cinquecentesca verso i trattati dialogici sull'amore e in lui fa emergere il punto di vista delle donne.

Durante il suo soggiorno a Firenze, reinterpreta in ottave il *Meschino e il Guerino*, opera pubblicata postuma da G. Battista e Melchior Sessa a Venezia (1560), senza riscuotere un particolare successo³⁴.

Un'altra cortigiana fu Gaspara Stampa (Padova, 1523 – Venezia, 1554) le cui origini sono tutt'altro che chiare. Alcuni dicono che si trattasse della bella figlia di un borghese, ingannata da un amante; secondo altri, un'autentica cortigiana "onesta"; e, secondo altri ancora una borghese di facili costumi. Comunque, qualunque sia stata la sua vita, Gaspara dovette essere una donna intelligente che riuscì a vivere con una certa libertà e svincolata dalla rigidità morale dell'epoca. Al centro delle sue *Rime* c'è la storia d'amore infelice con il conte Collatino di Collato, protagonista della maggior parte dei componimenti del suo canzoniere, dedicato a Giovanni Della Casa. I versi della Stampa si distinguono per una nuova sincerità, mai vista prima, che vince ogni retorica e porta alla luce un mondo interiore femminile mai confessato in precedenza con tanto coraggio, un mondo fatto di gioie, dolori, desiderio e abbandono alla passione.

Queste sono composte da 311 componimenti tra sonetti, madrigali, canzoni, sestine e capitoli secondo gli schemi del Bembo. Nei suoi versi spicca la spontaneità, la grande forza stilistica e i sentimenti veri, ma dopo l'abbandono del suo amante, il tono delle *Rime* si fa più triste e uniforme, fino a quando lei ritorna a "innamorarsi" da un nuovo amante, il patrizio veneto Bartolomeo Zen.

La struttura di questo diario d'amore è dichiaratamente petrarchesca. Il canzoniere si apre con un sonetto proemiale, "Voi, ch'ascoltate in queste

³⁴ Molti studiosi, come il Celani, hanno evidenziato la scarsa qualità di questa opera, della quale criticano il suo stile trascurato e il disordine e il poco nesso tra i trentasei canti (cfr. Tullia d'Aragona, *Le Rime* in Emilio Celani (a cura di) *Le rime di Tullia d'Aragona*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua Editore, 1891, p. 9).

meste rime", e si chiude con una poesia di pentimento "Mesta e pentita de' miei gravi errori", sonetto CLXXXVIII³⁵. Le citazioni del Petrarca sono innumerevoli, ma la Stampa non riesce a dominare lo stile e adopera il lessico e i moduli petrarcheschi in modo superficiale. Difatti, si è osservato che nelle rime della Stampa il gioco poetico spesso ha la meglio sul lirismo, sui sentimenti. L'imitazione del Petrarca si riconosce nei binomi ricorrenti con funzione ritmica più che semantica³⁶ come in "vago e purpureo giacinto", "aprica e lieta", "languidetto e vinto", "coperto e cinto", "s'erge e cresce", "virtute e vigor" e "fiacca e smarrita" (sonetto CLXXXVIII³⁷).

Un'altra cortigiana famosa fu Veronica Franco (Venezia, 1546 - *ivi* 1591). Lei ha catturato a lungo l'immaginazione come un simbolo femminile della sensualità, dell'eleganza, della bellezza e dell'indipendenza. Se oggi è possibile leggere i suoi versi è grazie soprattutto a Domenico Venier. Tra i due vi fu una fitta corrispondenza che venne pubblicata nel 1580 in un epistolario. Veronica diede speciale importanza alle *Terze rime*, estraneo al canone petrarchesco e piuttosto appartenente a quello della poesia bernesca o satirica³⁸. Le sue *Terze rime* sono state pubblicate nel 1576 e sono dedicate "al Serenissimo Signor Duca di Mantova et di Monferrato" Guglielmo Gonzaga. Queste raccolgono diciotto capitoli della Franco e sette di altri autori.

A questo periodo risalgono anche i feroci attacchi indirizzati contro di lei da Maffio Venier e contenuti in due capitoli in terza rima e in un sonetto caudato dall'incipit "Veronica, ver unica puttana³⁹", entrambi scritti in dialetto veneziano. La Franco replica con il capitolo XVI, "D'ardito cavalier non è prodezza", in cui mostra un elegante distacco e uno spiccato senso dell'ironia⁴⁰. Questo episodio è molto importante perché, oltre a evidenziare la gran personalità di Veronica e di lasciare evidente gli at-

³⁵ Gaspara Stampa, *Rime*, BUR, Rizzoli, Milano, 1976, p. 328, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t103.pdf (versione online consultata il 7 novembre 2014).

³⁶ Giorgio Massi, *op. cit.*, p. 640.

³⁷ Gaspara Stampa, *op. cit.*, p. 193.

³⁸ Giorgio Massi, *op. cit.*, p. 640.

³⁹ Manlio Dazzi, *Maffio Venier e Veronica Franco (La Tenzone con Veronica Franco)* in *Il fiore della lirica veneziana*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1956, p. 37.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 33-34.

tacchi a cui erano esposte le cortigiane, anche se molto famose, evidenzia il cambio, anche se lento, di abitudine (una cortigiana sfida un patrizio, fatto in altri tempi impensabile), cambiamento realizzato grazie allo sforzo di molte donne⁴¹.

Nel 1580 la Franco curò l'edizione delle sue cinquanta *Lettere familiari a diversi* dedicata al cardinale Luigi d'Este. Questo è il primo caso di lettere raccolte da una donna con l'etichetta di familiari, sin allora ambito esclusivo di "famosi scrittori", come ad esempio quelle del Parabosco, del Bembo o del Caro. Fatta eccezione della dedicatoria e di due sole lettere, quella a Enrico III di Valois e la XXI, al Tintoretto, nessuna altra porta il nome del destinatario. Senza nomi, luoghi e riferimenti, spaziali e temporali, la Franco, in questa raccolta, vuole proporre un'immagine di donna che scrive e che esercita consapevolmente con le lettere l'"offizio di parole". Secondo la Doglio la cortigiana esercita consapevolmente un ruolo tradizionalmente maschile, quello dell'istitutore e formatore⁴², quando svolge questo officio di parole. Inoltre, la raccolta evidenzia i suoi ampi interessi culturali, i rapporti con i letterati del tempo e il fatto che alle sue lettere, in particolare, la Franco sembra affidare la ricerca di un decoro letterario e della fama, ma nelle lettere descrive anche con vivacità la sua vita e la sua professione.

In sintesi, il Rinascimento in Italia ha permesso alle donne di essere scrittrici e, così prendere parte al dibattito culturale con la propria voce. L'educazione e l'istruzione delle donne, così come l'invenzione della stampa che favorì la circolazione dei loro testi, hanno giocato un ruolo molto importante in questo cambiamento. Le donne, nobili o cortigiane che fossero, si servirono dei loro salotti per accedere alla cultura e per mantenere dei rapporti con i più importanti letterati del momento e per formare parte di un mondo che fino ad allora era stato loro vietato, non limitandosi al ruolo di anfitrione ma partecipando attivamente con i loro componimenti.

⁴¹ Isabel Rubin Vázquez de Parga, *Veronica Franco y su tenzone con Maffio Venier*, Destiempos. Revista de curiosidad cultural, n.19, p. 36, <http://www.destiempos.com/n19/rubin.pdf> (versione online, consultata il 10 novembre 2014).

⁴² Maria Luisa Doglio, *op. cit.*, pp. 36-41.

Difatti, la cosa che le rende diverse a cortigiane e a dame di corte, oltre l'aspetto carnale e fisico dei rapporti mantenuti con gli uomini coevi, è stato il diverso atteggiamento nei confronti della vita. Le dame di corte hanno cercato di essere rispettate dagli uomini seguendo i ruoli prestabiliti, ma le cortigiane erano donne libere e questa libertà si rispecchia anche nei loro componimenti, in molti casi migliori dei testi delle nobildonne, i quali era molti più legati alle norme. Difatti, sono loro, per la prima volta, a cantare all'amore e ai problemi delle donne da un punto di vista femminile⁴³.

Quindi, possiamo affermare l'importanza del ruolo delle cortigiane nella cosiddetta "querelle delle donne", perché hanno contribuito alla formazione di un modello diverso da donna. Una donna colta e, soprattutto, libera. La loro cultura le diede l'opportunità di scrivere e la loro vita, lontanissima dal ruolo tradizionale della donna, le permise una libertà di espressione impensabile per le altre, le quali erano soggette alle norme che la società dettava loro.

⁴³ Estela González de Sande, *op. cit.*, pp. 27-30.

Parte IV

BRASIL E ÁFRICA

***Reunião de Família* OU ALICE ATRAVÉS DO ESPELHO: ATRAVÉS DO ESPELHO: GÊNERO E ALTERIDADE NA OBRA DE LYA LUFT**

FERNANDO DE MORAES GEBRA

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
(CLEPUL)

Introdução

A novela *Reunião de família* (1982), de Lya Luft, concentra sua ação num final de semana, no qual as pessoas de uma família caótica passam a desmascarar cada um de seus membros. A trama centra-se na narradora Alice, que se apresenta dividida, clivada, em um espelho que reflete seu próprio eu interior, tão diluído e tão escondido nas profundezas do seu ser. Alice vive num mundo organizado, que chamarei *de espaço do cosmo* e, a pedido de sua cunhada Aretusa, desloca-se para um mundo caótico, a família de seu pai, *espaço do caos*.

Desde o começo da novela, a narradora encontra-se desdobrada. Entendo o processo do desdobramento do sujeito como a duplicação do eu, em dois lados de sua personalidade: um lado mais próximo da manifestação, aquele que é apresentado no convívio social, e o mais próximo da imanência, escondido nas profundezas do inconsciente. São usados mecanismos repressivos para evitar que esse lado se manifeste.¹ Em Alice, a repressão é bem evidente. Para controlar seus mais secretos desejos,

¹ Fernando de Moraes Gebra, *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pes-*

ela passa a se ocupar dos afazeres domésticos: “Vou ajudá-la. É um alívio executar uma tarefa doméstica. Parece que sempre me salvei pelas coisas banais.”²

Como ocorre em outras novelas de Lya Luft, em *Reunião de família*, a narrativa é feita por uma mulher que relata sua problemática, descreve seu universo fragmentado, procurando sua verdadeira identidade, contestando, na maioria das vezes, os valores da sociedade patriarcal. Ao analisar as novelas *A asa esquerda do anjo* (1981) e *O quarto fechado* (1984), Lúcia Castello Branco assim se refere às narradoras de Lya Luft: “As narradoras nos falam sempre de uma ausência/presença, de um distante que é próximo, de uma estranha familiaridade. Daí talvez o ritmo e a respiração angustiantes que perpassam seus textos, o medo e a ameaça constantes que pairam sobre suas narrativas.”³

A angústia de Alice refere-se, sobretudo, a uma imposição feita pelos valores patriarcais enquanto elaboradores de um fazer-creer na narradora, isto é, esta passa a crer que merece ser punida, que merece um determinado castigo: “De modo que me sentia constantemente merecedora de punição, pois não acreditava que, sendo meu pai, ele me batesse só por maldade.”⁴ A “estranha familiaridade” referida por Lúcia Castello Branco, que chega a causar medo e ameaça constantes para as personagens das novelas de Lya Luft, pode ser explicada pela leitura de Sigmund Freud, pois o estranho “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror”⁵

1. As estruturas duplicadas

O presente estudo narratológico centra-se nas estruturas duplicadas em *Reunião de família*, principalmente no tocante ao desdobramento da

soa, 124f, Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2003, p.143.

² Lya Luft, *Reunião de família*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p.53.

³ Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, *A mulher escrita*, Rio de Janeiro, Casa-Maria Editorial, p.124.

⁴ Lya Luft, *op.cit.*, p.39

⁵ Sigmund Freud, “O estranho”, in *Obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, 1989, p. 233-270, p.237.

protagonista Alice, que se duplica no espelho. A abordagem semiótica utilizada centra-se no nível discursivo da novela. Em qualquer texto, "o sujeito da enunciação faz uma série de 'escolhas', de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e 'conta' ou passa a narrativa, transformando-a em discurso."⁶ Como a enunciação se define a partir do eu-aqui-agora, ela instaura o enunciado, projetando fora de si os atores do discurso e as coordenadas espaço-temporais, resultando em uma operação chamada *debreagem*.

O *Dicionário de Semiótica* regista o conceito de *debreagem* como "a operação pela qual a instância da enunciação [...] projeta fora de si, no ato da linguagem e com vistas à manifestação certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso."⁷ Ao se conceber a enunciação como um "eu-aqui-agora", a *debreagem* permite, ao mesmo tempo, estabelecer o enunciado e articular, de forma implícita, a própria instância da enunciação.

Dessa forma, ao construir o discurso, a enunciação faz projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço, resultando, respectivamente, nos estudos da *actorialização*, *temporalização* e *espacialização* dentro de um texto, relacionadas à proximidade e ao distanciamento dessas categorias quanto à enunciação. A *debreagem* pode, pois, referir-se aos atores (*debreagem actancial*), aos espaços (*debreagem espacial*) e aos tempos (*debreagem temporal*). Dessa forma, há dois espaços, dois tempos e dois atores: os enunciativos, quando estiverem próximo da enunciação (ou do momento de produção do discurso), e os enuncivos, distantes da enunciação.

As formulações de Greimas podem ser aproximadas da teoria do duplo, de enfoque filosófico, proposta por Clément Rosset, não apenas nas duplicações de ator, tempo e espaço, mas também ao que se refere à ilusão. No entender de Greimas, a "'ilusão novelesca' consiste em estabelecer, para além do normal e do trivial, uma aparência desprovida de realidade."⁸ A ilusão transforma uma coisa em duas, sendo uma delas o

⁶ Diana Luz Pessoa de Barros, *Teoria semiótica do texto*, São Paulo, Ática, 2001, p.53.

⁷ Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, Trad. Diana Luz Pessoa de Barros et al., São Paulo, Contexto, 2008, p.111.

⁸ Algirdas Julien Greimas, *Da imperfeição*, Pref. e Trad. Ana Cláudia de Oliveira, São

normal e o trivial, o *espaço do cosmo*, e a outra uma aparência desprovida de realidade, o *espaço do caos*. Na proposta filosófica de Clément Rosset, entende-se a ilusão como uma técnica que visa a “transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador.”

⁹ Entendida como uma das maneiras de afastamento do real, a ilusão apresenta a mesma estrutura paradoxal do duplo. “Paradoxal, porque a noção de duplo, como veremos, implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra.” ¹⁰

Os procedimentos teórico-metodológicos da Semiótica consistem basicamente em demonstrar como os recursos estilísticos utilizados geram efeitos de sentido nos textos. Em *Reunião de família*, basicamente encontram-se dois importantes recursos retóricos, como estratégias da enunciação: o uso do foco narrativo no modo “narrador protagonista” ¹¹ e a narração “na voz do presente.”¹² Dessa forma, é fundamental considerar as articulações entre plano do conteúdo e o plano da expressão, pois o uso de determinados procedimentos retóricos visam à obtenção de determinados efeitos de sentido.

O foco narrativo da novela encontra-se no modo “narrador protagonista”: “O narrador protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo.” ¹³ O grau de confiabilidade desse tipo de narrador é questionável, como afirma Sueli Maria de Regino: “Na narrativa em primeira pessoa, o discurso do personagem narrador, por ser elaborado a partir de uma verdade pessoal, subjetiva e portanto questionável, estabelece-se sempre como um discurso de relativa confiabilidade.”¹⁴ É, portanto, pelo ponto de vista de Alice que

Paulo, Hacker Editores, 2002, p.58.

⁹ Clément Rosset, *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, Apres. e Trad. José Thomaz Brum, Porto Alegre, L&PM,1998, p.20.

¹⁰ *Idem*, p.21.

¹¹ Norman Friedman, “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, in *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002, p.177.

¹² Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”. in_____. *Texto/Contexto I*, 5ª ed, São Paulo, Perspectiva, pp. 75-96, p.92.

¹³ Norman Friedman, *op.cit*, p.177.

¹⁴ Sueli Maria Regino, “WM – a inversão do espelho”, *Signó-*

a narrativa é contada.

Além da utilização do foco narrativo no modo “narrador protagonista”, Lyá Luft vale-se de outro expediente narrativo, muito comum ao romance moderno estudado por Anatol Rosenfeld: “É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo.”¹⁵ Em *Reunião de família*, a narração no presente parece visar ambas as possibilidades: a eliminação da perspectiva, isto é, da distância entre o narrador e o mundo narrado, e a exploração do inconsciente coletivo das personagens.

Quanto ao primeiro efeito de sentido, é importante destacar a coincidência entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado durante a narração dos fatos ocorridos no final de semana. Para efeitos de amostragem, transcreverei alguns mais significativos, com abundância de verbos no presente do indicativo e de advérbios que remetem ao tempo do agora: “Aretusa *sai* do quarto, *vai* telefonar e saber se o marido amado-odiado não *quer* mesmo vir”¹⁶; Meu pai *está* lúcido *agora*, seu olhar me *avalia*¹⁷; “Apesar do cansaço, *hoje* também não *consigo* dormir”¹⁸; “[...] a voz de minha cunhada me *arranca* desse charco”¹⁹

Como a narradora se sente perturbada na casa paterna, onde estão guardados os fantasmas da sua infância e adolescência, começa a perceber sensações inquietantes que lhe provocam alucinações fantasmagóricas: “Quando começo a subir, os dedos já no corrimão, ouço passos lá em cima. Passinhos rápidos e curtos de criança correndo na ponta dos pés para esconder-se de alguém.”²⁰ Nesse espaço do caos, Alice imagina estar a ouvir passos do seu sobrinho morto, que tivera as pernas esmagadas em um trágico acidente de carro. Como é possível escutar passos de uma

tica, n. 10, pp. 155-168, jan./dez. 1998. Disponível em: <<
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7257/5143>>>, acessado em
10/04/2014, p.167.

¹⁵ Anatol Rosenfeld, *op.cit.*, p.92.

¹⁶ Lyá Luft, *op.cit.*, p.33, grifos meus.

¹⁷ *Idem*, p.42, grifos meus.

¹⁸ *Idem*, p.65, grifos meus.

¹⁹ *Idem*, p.73, grifos meus.

²⁰ *Idem*, p.47.

pessoa sem pernas e que, além disso, estava morta? Trata-se, pois, de “experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções ‘reais.’”²¹

O segundo efeito de sentido que um romance e uma novela narrados no tempo do presente pode causar refere-se às configurações arquetípicas e a atemporalidade do tempo mítico. Se, para Rosenfeld, “no fundo e em essência repetimos o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas”²², os traumas e os fantasmas das personagens de *Reunião de família* reportam-se a experiências imemoriais da humanidade. Tal como faz Nelson Rodrigues na sua peça mítica *Álbum de família* (1945), Lya Luft põe a nu os complexos decorrentes das relações familiares patológicas nessa e em outras de suas novelas. Conforme Regina Zilberman,

Lya Luft centraliza o conjunto de suas novelas – *As parceiras* (1980); *A asa esquerda do anjo* (1981); *Reunião de família* (1982); *O quarto fechado* (1984) – num momento de crise. A morte de um ente querido, o esgotamento de uma relação amorosa, a retomada de laços familiares por muito tempo relaxados são o pretexto para as personagens que vivenciam esses eventos passarem por situações-limite, cujos resultados são também radicais: a revisão da própria história e a descoberta do eu profundo, até então encoberto pela máscara social e pelos resultados e uma formação rígida e autocrática.²³

Em *Reunião de família*, não há ancoragens espaciotemporais, isto é, não se sabe em que cidade nem em que data se passam os acontecimentos. Embora se saiba que Lya Luft nasceu em Santa Cruz do Sul, no estado do Rio Grande do Sul, esse dado biográfico não esclarece nada acerca do espaço enunciativo da narradora Alice, pois em nenhum momento da novela se faz menção a algo típico da cultura gaúcha. O único dado talvez que possa sugerir uma ancoragem no processo de imigração alemã em Santa Cruz do Sul ocorre em um trecho em que Alice descreve a empregada Berta, “uma moça da colônia, forte e despachada.”²⁴ É o máximo

²¹ Anatol Rosenfeld, *op.cit.*, p.83.

²² *Idem*, p.89.

²³ Regina Zilberman, *A literatura no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1992, p.146-7.

²⁴ Lya Luft, *op.cit.*, p.34

de elemento contextual que aparece no discurso da narradora. Apenas se sabe que a novela é narrada no presente e são feitas referências a anos anteriores, sem mencionar quaisquer datas.

Alice reside com seu marido e filhos em uma cidade próxima de onde vivem seu pai, sua irmã Evelyn, seu cunhado Bruno, seu irmão Renato e sua cunhada Aretusa, personagens desse drama familiar arquetípico: “Agora estou quase chegando. A viagem de ônibus foi curta [...]”²⁵ As cidades não são nomeadas, como se percebe quando Alice rememora um episódio traumático da cunhada Aretusa: “Depois de casada morei durante alguns anos naquela cidade onde convivera com Aretusa quando menina.”²⁶ As ações ocorrem em espaços fechados, na casa em que vive com o marido, o *espaço do cosmos*, e na casa do pai opressor, o *espaço do caos*.

Em determinado momento da narrativa, Alice faz um balanço desses dois espaços – o enunciativo (lugar em que se encontra) e o enuncivo (lugar para onde desejaria voltar): “Talvez se estivesse num mundo real, organizado, na minha própria casa, eu soubesse algo melhor para lhe dizer; meu marido certamente saberia dar uma sugestão, um homem tão prático. Mas aqui, nessa atmosfera, não consigo raciocinar direito.”²⁷ O “aqui” recebe valoração disfórica, pois se opõe à organização do mundo que a narradora chama de “real”, para o qual ela quer voltar: “Tenho vontade de chorar; queria estar na minha casa, preparando o jantar de minha família. Como estarão eles?”²⁸ Essa atmosfera da casa de seu pai é o reverso do prático, do lógico, é o espaço da loucura, da máscara, que aparece a todo o momento no espelho que divide a família ao meio: “Uma segunda família janta no espelho, que vai do aparador até o teto. Uma feia rachadura sobe do canto esquerdo até o meio e divide meu rosto obliquamente em duas partes.”²⁹

Da mesma forma que há dois espaços, a novela apresenta duas temporalidades, uma que coincide com a enunciação, marcada pelos verbos no presente do indicativo e pelos advérbios que marcam o tempo do agora; e

²⁵ *Idem*, p.10.

²⁶ *Idem*, p.63.

²⁷ *Idem*, p.51.

²⁸ *Idem*, p.53.

²⁹ *Idem*, p.55.

outra, tempo da memória, que se encontra dentro da consciência da naradora. Esse tempo interno é comparado a um charco, um pântano onde submergem os traumas e os fantasmas de infância e adolescência que tanto assombram Alice. Os movimentos de imersão e emersão são marcados por sinais gráficos dentro de cada capítulo, dividindo-o em blocos, uns referentes ao tempo presente e outros ao tempo da memória.

2. Alice no fundo do espelho

Ao permanecer em um insuportável convívio familiar, Alice depara-se com realidades que sempre quisera esconder de si mesma, representadas simbolicamente pelo fundo do espelho. Depara-se com o sofrimento de sua irmã Evelyn que perdera um filho em um acidente de carro e se sente culpada por isso, já que estava dirigindo o veículo. O acontecimento é visto de forma duplicada, isto é, a morte de Cristiano como elemento do real que teima em se mostrar faz com que Evelyn desloque esse real para outro lugar, criando um duplo. Dito de outra forma, ela não consegue aceitar o real e passa a acreditar que o filho estava vivo. Por isso, de forma inerte, abraçada a um palhaço (brinquedo favorito do filho), espera que ele volte. Trata-se dum “grande palhaço de pano, olhos pretos de botão, cabeça de lã vermelha, chapeuzinho ridículo.”³⁰

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant relacionam a figura do palhaço com a do bufão e a do anão e explica que se trata de uma “paródia encarnada.”³¹ A paródia pode ser entendida como a incorporação de um texto ou de um discurso em outro com a finalidade de transformar o sentido incorporado, subvertendo a ordem do primeiro texto ou discurso, visando a um efeito de humor. Trata-se de uma poética do avesso, que a epígrafe de Miguel Torga faz lembrar o tempo todo, uma vez que estrutura o tecido da novela *Reunião de família*: “Sinto o medo do avesso.”³²

As grutas e as cavernas nos flancos das montanhas representam o espaço subterrâneo dos anões, que Chevalier e Gheerbrant relacionam com

³⁰ *Idem*, p.29.

³¹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, 16^a ed, Coord. Carlos Sussekind, Trad. Vera da Costa e Silva et alii, Rio de Janeiro, José Olympio, 2001, p.680.

³² Lya Luft, *op.cit.*, p.8.

as figuras do palhaço e do bufão, à medida que constituem uma paródia do ego, reveladora da dualidade do ser. Oriundos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, os anões “simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas.”³³ Os anões personificam “as manifestações incontroladas do inconsciente”³⁴ (*ibidem*), estão “ligados a um *outro* mundo”³⁵, exprimem-se por enigmas, costumam apresentar “certa deformidade”³⁶ e podem ser associados a “desejos pervertidos.”³⁷ Ao serem tratados nas cortes da Renascença como “animais aprisionados”³⁸, passaram a representar simbolicamente “os substitutos de um inconsciente que se cuida para manter adormecido.”³⁹

Após rememorar o “segredo sombrio”⁴⁰ da cunhada Aretusa, figura que funciona como projeção do avesso de Alice, a narradora imagina um anão a saltar dos seus olhos, o que corrobora com as informações fornecidas por Chevalier e Gheerbrant de que esses seres provém do mundo subterrâneo (a caverna como imagem do inconsciente dilacerado de Alice) e se ligam a esse universo, representando as forças obscuras que existem em cada um de nós, haja vista que, na imaginação da narradora, os anões saltam dos seus olhos fechados, isto é, do seu próprio interior, das zonas mais ocultas de sua personalidade: “Aperto os olhos com as mãos, no meio dos círculos coloridos salta um minúsculo homenzinho, salta e ri; sacode-se de tanto rir; zomba de mim, esse anão debochado?”⁴¹ Tal como o palhaço e o bufão, o anão que aparece “no meio dos círculos coloridos” dos olhos de Alice funciona como a paródia do ego da narradora de consciência dilacerada (lado imanente e lado manifesto), instaurando o avesso, o que explica o riso e a zombaria.

No espaço caótico da casa do seu pai, Alice sente-se inquieta, angus-

³³ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p.49.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, p.50.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Lya Luft, *op. cit.*, p.76.

⁴¹ *Idem*, p.77

tiada, perturbada, tanto com o segredo sombrio de Aretusa, que comentarei mais adiante, como com as ruínas mentais da irmã Evelyn, sobretudo quando esta coloca o palhaço no colo. A figura paródica do palhaço perturba tanto a narradora a ponto de ela ter constantemente a sensação de ouvir ruídos de uma criança a correr pela casa. A loucura da irmã parece misturar-se à sua consciência dilacerada: “Aqui, nesta casa, há pessoas e coisas estranhas; Cristiano continua vivo, embora esteja desmanchado debaixo da terra – um defunto sem pernas.”⁴² A ilusão parece criar a presença do menino tanto no imaginário de Evelyn como no de Alice: “Continuo estendida na cama, sonolenta, ao rumor da árvore que farfalha no pátio. De repente, um sobressalto: a árvore foi cortada há meses. É apenas a voz da lembrança; ou meu desejo de que o álamo continuasse ali.”⁴³ As expressões “defunto sem pernas” e “árvore cortada” associam-se ao complexo de castração, fundamental para se entender a estrutura psíquica da narradora.

3. As rachaduras do patriarcado

Nesse espaço caótico, a rememoração dos castigos e das surras recebidos desse pai, chamado pelos filhos de Professor, constitui algo de suma importância na estrutura psicológica da protagonista, pois imprime marcas indeléveis na constituição psíquica de Alice, Renato e Evelyn. O episódio no qual o Professor esmaga o porquinho da Índia é um dos mais grotescos de *Reunião de família* e, ao mesmo tempo, constitui uma importante chave interpretativa da constituição psíquica de Alice, pois revela um eu carente, marcado pelo vazio que a ausência materna lhe causava. A Alice e a seus irmãos, faltava-lhes o “carinho de mãe”⁴⁴: “De repente, no espelho da memória, sou uma criança sem mãe, que ganhou seu único animal estimação, um porquinho da Índia.”⁴⁵

A tentativa de preencher esse vazio atormenta tanto a protagonista que a faz ter sonhos aflitivos com a imagem deformada da mãe: “[...] tive outro

⁴² *Idem*, p.53.

⁴³ *Idem*, p.38.

⁴⁴ *Idem*, p.45.

⁴⁵ *Ibidem*.

daqueles pesadelos com a boneca estranha, cara de velha, cara de múmia, um sonho que tenho desde menina. Dessa vez ela estava deitada num caixão de defunto, a barriga enorme.”⁴⁶ Em outro sonho aflitivo, “imagino minha irmã transformada numa boneca com cara de múmia, murcha, mas a barrigona enorme: carrega o filho para não perdê-lo nunca mais.”⁴⁷ Como se sabe, todo sonho carrega um conteúdo manifesto (as imagens desordenadas) e um conteúdo latente (o significado profundo). O sonho reiterado com a boneca poder-se-ia remeter à imagem apagada e difusa da mãe, pois Alice não tinha nenhum objeto que a fizesse se lembrar da mãe, quando muito algumas fotografias antigas que pouco diziam dessa mulher ausente.

Como é impossível recuperar o objeto de desejo perdido, que representa a maternidade, a proteção, o afeto, Alice tenta encontrar, durante toda sua infância, mecanismos paliativos para compensar a perda da mãe, ficcionalizando outros mundos possíveis, em que houvesse afeto. Compensa a carência materna pelo lúdico, ao brincar de ser mãe de Evelyn e ao criar uma amiga imaginária no espelho, a “alada Alice”, aquela capaz de romper a crosta desse mundo fechado e opressor. O episódio do porquinho da índia pode ser lido simbolicamente como a maternidade interrompida por uma figura monstruosa que esmaga não apenas o objeto de afeto, como também toda a possibilidade de direcionamento dessa afetividade represada. Nesse sentido, a lembrança do porquinho da índia é tão forte que faz com que Alice, já depois de casada e em outro espaço que não aquele que tanto sofrimento lhe causou, invista essa afetividade represada nos filhos e no sobrinho. Resolve presentear-los justamente com porquinhos da índia, como forma de realização de seu desejo insatisfeito e interrompido pela opressão paterna.

Ao fornecer uma leitura crítica dos modelos de construção da identidade feminina, Ana Colling afirma que, para todos os construtos teóricos, “o patriarcado é um sistema de dominação e subordinação das mulheres que tem perdurado através das culturas e das épocas históricas, convivendo com os diferentes modos de produção.”⁴⁸ Em *Reunião de família*,

⁴⁶ *Idem*, p.19.

⁴⁷ *Idem*, p.32.

⁴⁸ Ana Colling, “A construção histórica do feminino e do masculino” in STREY et alli, *Gênero e cultura: questões contemporâneas*, Porto Alegre, Edipucrs, 2004, p.13-38, p.37.

o patriarcado aparece na figura do pai de Alice, autoritário e opressor: “Todos chamavam meu pai de Professor. Às vezes também o tratávamos assim, e ele nunca reclamou. Nossa casa era a continuação da escola: deveres e castigos; medo de errar.”⁴⁹ Entretanto, no tempo da enunciação, esse poder falocêntrico do pai se encontra em declínio. O elemento dominador sofre uma fratura na constituição de um poder outorgador da ordem. Os zumbidos e as dores no ouvido, um mal estar físico, representam, simbolicamente, a rachadura do poder patriarcal do Professor: “Nosso pai, que fora dominador, fiscalizando constantemente a vida dos outros, perdia a força; recolhia-se cada vez mais em si mesmo; [...] . Um velho ressequido e triste. ”⁵⁰

A imagem paterna associa-se à figura monstruosa do “velho Rasputin”⁵¹, famoso monge russo que participou da corte dos czares antes da Revolução Russa de 1917. Em russo, Rasputin significa “devasso”, pois esse monge participava da seita dos flagelantes, que ao contrário do que propunha a Igreja Ortodoxa, pregava que o caminho da redenção passava pela satisfação dos desejos pecaminosos. Como se pode notar, Rasputin simboliza, ao mesmo tempo, o direito e o avesso do Professor, pois enquanto este simboliza a ordem, o monge louco representa a desordem. Entretanto, ambos apresentam deformações monstruosas e constituem verdadeiras figuras de terror. Outro aspecto que os aproxima se refere aos olhos: “O velho é um Rasputin, disse meu irmão, e mostrou uma fotografia num livro. Achei parecidos os olhos: lâminas frias furando a alma da gente, encontrando o menor grão de sujeira.”⁵² O olhar do pai causa imensa aflição na narradora, pois “esse olhar não me ama”, “não me compreende”, “examina apenas”⁵³, “me avalia.”⁵⁴ Nem os filhos de Alice se sentiam bem na companhia do velho Rasputin, por causa de seus olhos vigilantes e fiscalizadores.

⁴⁹ Lya Luft, op. cit., p.20.

⁵⁰ *Idem*, p.31.

⁵¹ *Idem*, p.39.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Idem*, p.41.

⁵⁴ *Idem*, p.42.

4. O avesso de Alice: As duas faces da Aretusa-Medusa

Outro elemento perturbador nesse espaço caótico em que se encontra a narradora refere-se à sexualidade visível de sua cunhada Aretusa e sua culpa por ter alimentado falsas esperanças de um relacionamento afetivo na ex-aluna Corália: “Corália: é ela quem faz isso? Sempre que Aretusa se mira num espelho, penso ainda, antes de adormecer, talvez enxergue por trás da imagem familiar aquele rosto inapagável, que lhe cobra uma possível indenização.”⁵⁵ Aretusa é descrita da seguinte maneira: “Aretusa-Medusa, gritam as meninas na calçada da memória. O nome esquisito lhe valera o apelido rimado. Talvez fosse também o cabelo, muito preto, sempre solto em caracóis, que hoje pinta com a mesma cor de antigamente.”⁵⁶ O “cabelo em caracóis”⁵⁷, a “boca sensual” que “sempre ri mais do que os olhos”⁵⁸ e o “seu jeito independente”⁵⁹ fazem-na ser mal vista pela sociedade patriarcal, o que explica o fato de Alice apenas recebê-la em casa às escondidas, primeiramente de seu pai e depois de seu marido.

Amiga de Alice desde a infância, Aretusa representa o arquétipo da Medusa, da mulher que é culpada por causa da sensualidade emanada de seus cabelos. A maldição de Aretusa-Medusa refere-se à culpa que carrega por ter alimentado falsas esperanças na aluna Corália, o que resultou em uma tentativa de suicídio da menina, encontrada com a “boca queimada de veneno.”⁶⁰ Ao invés de morrer, Corália fica eternamente paralisada, petrificada, como costumava ocorrer com quem olhasse diretamente para a figura horrorosa da Medusa com seus cabelos de serpentes: “Corália não morreu, mas não era mais Corália. Era uma criatura apavorada, que não podia mais andar; nem falar; mal sustentava a cabeça, a baba escorrendo.”⁶¹ Aretusa passa, então, a se culpar, como se percebe em um discurso direto rememorado por Alice: “Quando aconteceu aquilo

⁵⁵ *Idem*, p.62.

⁵⁶ *Idem*, p.25.

⁵⁷ *Idem*, p.67.

⁵⁸ *Idem*, p.25.

⁵⁹ *Idem*, p.63.

⁶⁰ *Idem*, p.76.

⁶¹ *Ibidem*.

com a aluna, Aretusa repetiu muitas vezes: ‘Só prejuízo as pessoas que se aproximam de mim.’⁶² “Medusa, transformando em pedras os que a amam?”⁶³, parece questionar-se Alice.

Corália passa a funcionar como um espectro perseguidor a atormentar a consciência de Aretusa, o que explica o fato de a cunhada de Alice não conseguir mais amar ninguém, pois sente que causa danos a quem se aproxima dela: “_ Juro que nunca mais vou amar ninguém, nunca mais vou me ligar a ninguém, eu só destruo tudo – chorava minha amiga, grossas lágrimas pelo rosto.”⁶⁴ O casamento de Aretusa com Renato é uma relação marcada por amor e ódio, “uma confusão de emoções que nem eles devem entender.”⁶⁵ Não se permitir ser feliz e nem fazer o outro feliz seriam formas que Aretusa encontrou de se punir na tentativa de aliviar a culpa da petrificação de Corália, pois o amor que sentia pela aluna, ao invés de ser capaz de purificar, transformou-se em uma chama que queima, tal como o veneno que corroe a menina, transformando-a numa estátua. De tanto desejar/olhar para a Medusa, Corália petrificou-se, porém, sua presença fantasmagórica se torna constante e atormenta a cunhada de Alice.

Aretusa encontra em Alice sua confidente. Uma constitui o avesso da outra. Em vários momentos da novela, Alice sente-se perturbada com a sexualidade expansiva da cunhada: “Constrange-me sentir-lhe os seios pontudos.”⁶⁶ Essa sexualidade é rememorada em alguns episódios da adolescência de ambas: “Quando mocinha, ela tinha a mania de nos mostrar as pernas, os seios grandes de mamilos escuros e bicos saltados, como se estivesse sempre excitada”⁶⁷; “Um dia pintou de louro o sexo; levantava a saia para eu ver, ria do meu espanto. Não usava nada por baixo, dizia que assim era muito mais divertido”⁶⁸; “Durante algum tempo também insistiu em me agarrar, queria mostrar como os namorados faziam com ela. Mas eu me assustava.”⁶⁹

⁶² *Idem*, p.30-1

⁶³ *Idem*, p.31.

⁶⁴ *Idem*, p.76

⁶⁵ *Idem*, p.26.

⁶⁶ *Idem*, p.26.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

A confiança do episódio acerca de Corália aumenta mais ainda a perturbação de Alice: “Agora, cada vez que ela partia, eu ficava vagando pela casa, perturbada; era como se minha amiga introduzisse por baixo da superfície calma da minha vida uma vara fina e traiçoeira, e ficasse remexendo, levando coisas lá no fundo.”⁷⁰ Esse fragmento permite uma leitura psicanalítica com base no ensaio de Sigmund Freud chamado “A cabeça da Medusa”. A ambivalência dessa figura está relacionada ao fato de que a cabeça decepada se refere ao medo da castração, porém, as serpentes dos cabelos de Medusa e a petrificação equivalem, respectivamente, ao falo e à ereção:

A visão da cabeça de Medusa paralisa de medo, transforma o observador em pedra. A mesma ascendência, a partir do complexo de castração, e a mesma mudança afetiva! Pois ficar paralisado significa a ereção, ou seja, na situação originária, a consolação do observador. Ele ainda tem um pênis, assegura-se disso por meio do seu enrijecimento.⁷¹

Na novela de Lya Luft, Alice usa os cabelos presos, Aretusa tem seus cachos soltos; enquanto Alice reprime o desejo, devido às inúmeras castrações simbólicas de um pai autoritário e tirano, Aretusa transborda-os. A “vara fina e traiçoeira” que Aretusa introduz, isto é, coloca dentro, apresenta uma conotação fálica do desejo perturbador, pois essa “vara fina e traiçoeira” levanta “coisas lá no fundo”, isto é, desejos recalcados da “Alice alada”, daquela de dentro do espelho, da que quer ser livre e dar livre curso ao desejo.

5. Espelhos e máscaras

Uma das brincadeiras favoritas de Alice para preencher a ausência materna refere-se ao “jogo dos reflexos”, em que o eu que vive uma “vida tão estreita”, ao se olhar no espelho, procura um portal que a levasse, tal

⁷⁰ *Idem*, p.64.

⁷¹ Sigmund Freud, “A cabeça de Medusa”, Trad. Ernani Chaves, in *Clínica & Cultura*, v.II, n.II, jul-dez 2013, 91-93, Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/1938-5162-1-PB.pdf>, acessado em 10/11/2014, p.92.

como *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, para outra dimensão: “Eu era ela. Era a outra, que irresistivelmente me puxava para o seu mundo de lampejos dourados.”⁷² Tornar-se outra: é esse o maior desejo de Alice durante a infância e adolescência, entretanto, ir para essa dimensão desconhecida pode ser extremamente perigoso, pois implica em lidar com componentes recalcadas e muito bem guardadas no inconsciente, com esse lado avesso que pode causar fascínio, e também temor: “Como nos livros: a assustadora e deliciosa passagem de uma realidade a outra, sem saber onde o concreto, onde a fantasia. Era a liberdade, essa transparência. Era o poder. Meu lado avesso, esconjurado, começava a ser legítimo.”⁷³ Há de se ter em mente que na epígrafe da novela encontra-se a poética do avesso, contida no verso de Miguel Torga, fundamental para se entender o desdobramento de personalidade da narradora.

As recorrências ao desdobramento do eu são numerosas ao longo da novela e podem ser entendidas pela figura do espelho, que Clément Rosset relaciona com o desdobramento da personalidade: “É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho.”⁷⁴ A novela inicia-se com Alice a desejar um espelho na sala de sua casa e termina da mesma forma. No início da narrativa, ela pergunta ao marido: “_Você acha que um dia a gente podia mandar colocar um espelho grande aqui na sala?”⁷⁵ De forma correlata, a simetria e o paralelismo da simbologia do espelho encerram os conflitos da narrativa, como se percebe no último diálogo com Aretusa, quando Alice diz à cunhada: “_ Numa hora em que meu marido estiver de bom humor vou pedir para colocarmos um espelho grande na sala. Dizem que dá impressão de mais espaço. O que você acha?”⁷⁶

Essa estrutura narrativa circular sugere que a personagem tenha saído provisoriamente do *espaço do cosmo* para adentrar em territórios perigosos para sua estrutura social mascarada e, finalmente, regressa a esse

⁷² Lya Luft, *op.cit.*, p.37.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Clément Rosset, *op. cit.*, p.80.

⁷⁵ Lya Luft, *op.cit.*, p.9

⁷⁶ *Idem*, p.125

cosmo na tentativa de fuga diante do enfrentamento da sua realidade. Ao ser questionada pelo marido, no primeiro capítulo, sobre a finalidade de se ter um espelho grande na sala, Alice também alega que “dá a impressão de mais espaço.”⁷⁷ Simbolicamente, ela quer sair do espaço estreito de sua vida reduzida a cuidar da casa, dos filhos e do marido para ampliar, ou pelo menos ter a ilusão de ampliação, do seu espaço interior, em uma relação psicológica dialética de medo e fascínio pelo duplo.

Como se poderia entender a figura do espelho? De acordo com as formulações de Clément Rosset, permito-me fazer a seguinte formulação: A imagem refletida em um espelho plano é justamente o contrário, o avesso do objeto sobre o qual a luz incide. Ao considerar esta característica física, pode-se perceber que o espelho reflete outra Alice, não a Alice dona-de-casa, perfeita, solícita e mascarada, mas uma Alice livre, cheia de imperfeições e desejos reprimidos, desnuda na sua essência: “Olho o espelho: onde a outra? Não esta, acomodada e cotidiana, de mãos ásperas e corpo envelhecido, mas a outra, que flutua, livre e eterna, em seu labirinto de cristal.”⁷⁸

Convém lembrar que, no momento no qual a máscara de Alice começa a cair e a revelar um ser desdobrado, a figura do espelho se faz muito presente: “Espio rapidamente meu reflexo no espelho, aquela não é a pacata dona-de-casa, é uma mulher má, cara cortada ao meio pela rachadura do vidro.”⁷⁹ Considero este fragmento muito significativo, porque a figura do espelho cortado no meio revela o desdobramento de Alice, a existência de outro lado, censurado e tão bem escondido, diferente da Alice do convívio social. É a partir desse olhar da narradora ao espelho que suas máscaras começam a cair.

Tanto Aretusa como Evelyn arrancam sua máscara de dona-de-casa perfeita e revelam seu outro lado, a da mulher com uma possível homossexualidade reprimida e que cria em seu imaginário um amante para esconder algo não revelado. Após ser desmascarada por Aretusa e Evelyn e participar dos problemas da família de seu pai, Alice sente-se aliviada com a volta à casa de seu marido: “Estou aliviada: logo pegarei o táxi,

⁷⁷ *Idem*, p.9.

⁷⁸ *Idem*, p.57.

⁷⁹ *Idem.*, p.104.

entrarei no ônibus, chegarei em casa a tempo de preparar o almoço e fazer os serviços normais de uma segunda-feira.”⁸⁰ Alice projeta na enunciação um tempo posterior (verbos no futuro do presente), que representa a sua rotina regrada.

Considerações finais

Como se percebe, a reunião de família ocorre com o intuito de ajudar Evelyn a aceitar a realidade, entretanto, acaba por constituir um verdadeiro teatro de máscaras que vão sendo arrancadas durante toda a ação: “Que grande farsa representamos diante do espelho.”⁸¹ Diante do desmascaramento da narradora, algumas inquietações podem ficar na mente do leitor. Ao observar as cenas em que Alice dialoga com Aretusa, nota-se que a primeira fica perturbada com a sensualidade exagerada da cunhada. Aretusa revela a todos, ao desmascarar Alice, que esta se deliciava com o que faziam quando estavam sozinhas: “O que a gente fazia? Não vá me dizer agora que era brincadeirinha de criança, porque não éramos mais crianças.”⁸²

E se o amante de Alice, segundo Evelyn, era uma farsa, é lícito conjecturar duas hipóteses: Alice teria criado no seu imaginário este amante ou para se preencher como mulher, ou então para mascarar uma possível homossexualidade. Essa sexualidade encontra-se perdida no fundo do espelho que, ao revelar seu eu desdobrado, ou seja, seu lado instintivo a conviver concomitantemente com seu lado racional, mostra uma mulher reprimida, uma dona-de-casa perfeita que teme ter sua alma desnudada.

Como o foco narrativo da novela se encontra no modo “eu-protagonista”, muito do que se sabe sobre os fatos narrados passa por um filtro afetivo, por um ângulo de visão limitado aos pensamentos, sentimentos e percepções de Alice, que se encontra perturbada naquele espaço familiar em ruínas, o que causa certas dúvidas sobre sua estrutura psíquica. Além disso, essa novela é narrada no tempo do presente, isto é, as ações e os conflitos do final de semana em família vão sendo narrados à medida que

⁸⁰ *Idem.*, p.123.

⁸¹ *Idem.*, p.56.

⁸² *Idem.*, p.109.

eles ocorrem, eliminando, assim, a perspectiva ou a distância entre narrador e mundo narrado. Alice está, pois, misturada aos eventos que narra. Mesmo nos momentos em que predomina o tempo da memória, embora apresente certa distância temporal dos eventos rememorados para tentar reconstruí-los, Alice apresenta uma forte carga emocional e subjetiva, pois esteve envolvida em todos os acontecimentos.

No presente trabalho, não pretendi afirmar categoricamente nenhum aspecto da novela *Reunião de família*, uma vez que a escrita de Lya Luft não categoriza, apenas sugere fragmentos de espelhos para nós, leitores, tentarmos colá-los, de forma a termos um espelho mais próximo que reflète tanto os dramas das personagens como nossos próprios conflitos. Apenas estabeleci algumas linhas de raciocínio que levam a uma compreensão do universo feminino de Alice, a narradora-protagonista que desmascara a todos, mas que regressa do caos para o cosmo, da desordem para a ordem. E se pensamos que sua máscara foi totalmente arrancada, estaremos enganados. Como narradora, filtro dos acontecimentos da narrativa, como mulher de aparência angelical, mas com perversidade interna, Alice recompõe sua imagem desdobrada e ajeita, num intervalo da farsa teatral representada, sua máscara. O espelho reflète duas Alices, mas a máscara já está recolocada no lugar de sempre.

ESCRITA FEMININA E LIBERDADE: UMA ANÁLISE DA CONDIÇÃO DA MULHER EM *Reunião de Família*, DE LYA LUFT

Katia Fraitag

Universidade do Estado de Mato Grosso UNEMAT/Brasil. Mestre em Estudos Literários — PPGEL. Bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior – CAPES

Elisabeth Batista

Universidade do Estado de Mato Grosso — UNEMAT/Brasil. Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários — PPGEL, Pós-doutora pela Universidade de Lisboa — UL

Conforme explica Robério Pereira Barreto¹, quando se usa o termo *écriture féminine* (escrita feminina), se refere a um texto escrito por uma mulher sobre o ponto de vista feminino, entendemos que a partir daí se solidifica a liberdade da escrita feminina, autonomia da autoria feminina.

No Brasil, como em grande parte do mundo, a falta ou o limitado espaço da mulher no campo das letras perdurou por bastante tempo. De acordo com Mary Del Priore “A conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil”². Vale

¹ Robério Pereira Barreto (org.). *As Práticas de Linguagem no Contemporâneo*. Tangará da Serra, MT: Sanches, 2004

² Mary Del Priore (org.). *História das Mulheres do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

destacar que, se a liberdade de escrita feminina por muito tempo foi anulada, para os homens a escrita foi mais acessível. Assim, o homem pôde desenvolver uma escrita sob o ponto de vista masculino em diversas áreas humanas. Desta maneira, não é difícil chegar à conclusão que foi atribuído à imagem feminina valores de acordo com o pensamento masculino durante boa parte da história. Quanto a isso corrobora Mary Del Priore ao afirmar que:

Como a cultura e os textos subordinam e aprisionam, as mulheres, antes de tentarem a pena cuidadosamente mantida fora de seu alcance, precisaram escapar dos textos que as definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e tiveram de adquirir alguma autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionava.³

Através da escrita a mulher pôde se desvincular do pensamento tradicional patriarcal a que esteve por tanto tempo presa.

Para Nelly Novaes Coelho, somente a partir da década de 60 no Brasil acentuam-se as mudanças na vida da mulher e com isso a voz feminina ganha espaço mais amplo na literatura. Isto conseqüentemente alarga a possibilidade de uma mudança literária, sob o ponto de vista da mulher, pois:

De uma literatura lírica-sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem; discrição, ingenuidade, paciência, resignação, etc.) a mulher chegou a uma literatura ética-existencial (gerada pela ação ética passional) que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio;; esposa/cortesã; 'ânfora do prazer'/ 'porta do inferno' etc.). Em lugar de optar por um desses comportamentos, a nova mulher assume ambos e revela a ambigüidade inerente ao ser humano.⁴

³ Mary Del Priore, *op.cit.* p.409

⁴ COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: 1993. p.16.

Assim, a escrita feminina passa a coordenar seu próprio espaço e ponto de vista. Antes, a literatura produzida, sobretudo pelo olhar masculino, desenhava a figura feminina de acordo com o poder vigente que por muito tempo vinculou-se à moral cristã e poder patriarcal, supervalorizando o homem. Agora, com o espaço conquistado aos poucos pela mulher, também dentro da literatura, a ficção estaria sendo escrita de acordo com a visão feminina.

De acordo com Elaine Showalter (*apud* BARREIRO) no ato da escrita a mulher “deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz”⁵. Talvez assim pense a escritora Lya Luft quando comenta: “O meu reino é o das palavras: aqui tudo pode ser dito, a cada um cabe inventar os significados, interpretar as charadas, preencher os silêncios”⁶.

Com base nesta afirmação da escritora nos reportamos às palavras de Antônio Cândido a cerca do efeito que causa no leitor aquilo que escreve o escritor:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.⁷

Nesta perspectiva, entendemos que a representação da mulher na literatura, propriamente produzida por mulheres, sob o olhar feminino, vem de encontro a este ‘fazer refletir’ o leitor. Assim, a linguagem reverencia a liberdade à escrita, liberdade à expressão e liberdade de interpretação e reflexão do leitor.

Assim, delimitamos nossa reflexão à estética da linguagem na narrativa produzida por mulheres na literatura.

⁵ Robério Pereira Barreto, *op. cit.* p.54

⁶ *apud* Robério Pereira Barreto, *ibidem*

⁷ Antônio Cândido. **A personagem de ficção**. São Paulo: perspectiva, 1985. p.48.

Como representante desta pauta, encontramos na produção criativa da escritora Lya Luft a oportunidade de discorrer sobre o assunto, enfatizando os pilares que dão suporte ao romance contemporâneo.

Escolhemos então, entre os três primeiros romances da escritora produzidos na década de 80 (considerados por parte da crítica como uma trilogia que têm como eixo temático as relações humanas, sobretudo no âmbito familiar, com maior enfoque nos conflitos existenciais do universo feminino), o último destes, *Reunião de Família* (1982), (que doravante será citado pelas iniciais do título: RF).

No romance especificado a narrativa acontece em primeira pessoa e a narradora é a personagem protagonista. De acordo com Benjamim Abdala Junior quando “o narrador conta em primeira pessoa fatos relacionados com ele mesmo, tal como os vivencia ou vivenciou”, ele torna-se o “protagonista em ação”⁸.

Nosso foco principal neste aspecto é frisar que as personagens narradoras nos romances de Lya Luft se apropriam da linguagem para expressar as dores interiores, consideradas por elas perdas femininas e exteriorizam na narrativa ficcional a repressão à mulher afirmada pelas instituições sociais regidas pela moral padrão de uma sociedade em que predomina a hegemonia masculina.

Para Luiz Gonzaga Marchezan & Silvia Telarolli “O narrar ou o trazer à linguagem é onde se centraliza toda a realização. Assim sendo, a obra, enquanto narração aparece referenciada à linguagem.”⁹ Sendo assim, a composição da linguagem expressa pelo ponto de vista da personagem que narra no romance, é crucial para expor as problemáticas femininas, do ponto de vista feminino.

Em *Reunião de família*, os conflitos existenciais femininos são desenhados de acordo com a ótica da personagem narradora. Por essa razão, consideramos a personagem o componente importante de discussão para a reflexão a respeito da organização textual da narrativa de autoria femi-

⁸ Benjamim Abdala Junior. **Introdução à análise narrativa**. Coleção Margens do texto. São Paulo: Scipione, 1995.p.29.

⁹ Luiz Gonzaga Marchezan & Silvia Telarolli. **Cenas literárias: a narrativa em foco**. Araraquara: UNESP, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2002.p.64.

nina, na tentativa de identificar a condição da mulher na representação artística literária na contemporaneidade.

Benjamim Abdala Junior diz que a personagem da narrativa não é uma pessoa, mas, representa uma pessoa, e acrescenta que “a personagem é um ser construído por palavras.”¹⁰

Antônio Cândido concorda quanto a isso e acrescenta que “as personagens não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas”¹¹. Sendo assim, para o autor:

A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve *lembrar* um ser vivo (**grifo do autor**), isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida.¹²

A protagonista e narradora Alice de *Reunião de família* representa uma figura feminina esquematicamente associada ao cuidado do lar: “Sou apenas uma dona-de-casa, vida exclusivamente doméstica, marido e dois filhos que já são quase homens e nunca me deram preocupação”¹³. Aos poucos a personagem desenha o que seria para ela um modelo comum de mulher: “Sou uma mulher comum; dessas que lidam na cozinha, tiram poeira dos móveis, andam na rua com uma sacola de verduras, sofrem de varizes e às vezes de insônia.”¹⁴. Sendo assim, para a protagonista *ser mulher* consiste em cuidar do lar e dos outros.

O ambiente doméstico para Alice é visto como campo de refúgio e mostra-se fantasioso, inventado, sendo que durante a narrativa a “aparente e entediante” calmaria do lar é revelada pela narradora como superficial.

A vida da personagem é uma fantasia, como seu próprio nome sugere – Alice, o que nos remete à emblemática personagem de Lewis Carol, *Alice no país das maravilhas*. Tal como esta obra, parece ser a vida da referida

¹⁰ Benjamim Abdala Junior, *op.cit.* p. 40

¹¹ Antônio Cândido, *op.cit.* p.67.

¹² *ibidem*

¹³ Lya Luft. **Reunião de família**. Rio de Janeiro: Record, 17^a ed. 2005. p.11.

¹⁴ Lya Luft. *op.cit.* p.13.

personagem que emerge de um conto de fadas, no qual o destino traçado em papéis femininos e masculinos oscila entre a fantasia e a realidade.

Mais adiante a narrativa vai revelando o sentimento de inconformismo pela vida cotidiana e doméstica, este é o ponto crucial que defendemos quanto ao uso da linguagem pela narradora do romance luftiano: a clareza da exposição do sistema predominante do patriarcado na sociedade: “Eu tinha outros planos para a minha vida, mas acabei sendo Alice, a coitada; a de mãos ásperas e coração agoniado. Troquei de dono quando me casei, fui para um proprietário menos exigente, menos violento – mas meu dono”¹⁵.

Assim a narradora transporta para o presente ficcional as raízes do passado real histórico brasileiro, em que, por longo período no Brasil a mulher foi vista como ‘propriedade’ do homem, primeiro sob o domínio do pai e depois do marido. A função da mulher, além dos cuidados com a casa (sobretudo num período regido pelo catolicismo) limitava-se à procriação. A igreja, como se sabe, contribuía para o fortalecimento desta ideia, uma vez que a sua imagem, associada à imagem da “pecadora” Eva, segundo o mito bíblico, foi a responsável pela indução do homem ao pecado. Desta forma, para a mulher, a única oportunidade de redenção seria dar à luz, gerar prole, ocupar-se da maternidade para, então, afastar-se definitivamente da questionável figura da “sedutora” Eva e aproximar-se da imagem de Maria, mãe de Jesus.

A literatura de autoria feminina, aqui destacada tendo como representante a escrita luftiana, traz a tona estas questões de subordinação histórica da mulher.

A personagem Alice, a protagonista de RF, demonstra um grau de insatisfação com a vida que leva, discorre sobre o estilo de vida, comparando-se às outras mulheres (da família), por vezes invejando-as ou condenando-as e declarando *as dores de ser mulher* num esquema patriarcal dominante.

A linguagem surge para a personagem como uma ferramenta de expressão, de modo a denunciar a situação de domesticidade imposta às mulheres no ambiente familiar, expondo assim as conseqüências psicológicas e os sentimentos femininos reprimidos. Portanto, não é uma narrativa em

¹⁵ Lya Luft. *op.cit.* p.109.

que o silêncio tenha significado predominante, a proposta da linguagem é materializar a palavra.

Escrita Luftiana: mulher-destaque e o destaque da mulher

Quando Lya Fett Luft inicia sua produção romanesca na década de 80, o panorama da narrativa brasileira rumava para várias direções. No entanto, a revitalização literária nacional estava voltada para a sondagem das questões humanas e o refinamento dos meios de expressão. Naquele momento, vivemos a chamada idade da informação, o que talvez justifique a preocupação dos escritores com a disposição da linguagem. Igualmente, a escritora dedica-se aos temas existenciais e linguagem literária.

Lembrando também que, na década de 80, amplia-se o espaço das lutas coletivas feministas no mundo todo, é possível traçar uma inter-relação com a preocupação do espaço feminino nos romances luftianos.

Para Maria da Glória Bordini¹⁶ a romancista Lya Luft cria suas primeiras personagens de romance com base no momento histórico que passa o Brasil nesta década de 80, que de certa forma é um reflexo de elementos herdados e repassados de geração a geração sobre o valor e função da mulher em sociedade e no ambiente familiar.

Ressaltamos que neste sentido muitos aspectos são reflexos de mudanças de um período anterior, a partir do século XVII, em que se davam significativas mudanças políticas, sociais e econômicas, como: ascensão da burguesia, início da industrialização, formação da sociedade capitalista e criação dos estados nacionais; assim, o modelo da família burguesa é preenchido com o interesse social pela ideologia de que os filhos precisam das mães para se desenvolver bem e garantir o futuro; assim, à mulher foi incumbido o papel de esposa, doméstica e mãe.

Enfatizamos ainda que talvez por conotação do capitalismo, consolidado no século XIX, de acordo ainda com Maria da Glória Bordini¹⁷, este

¹⁶ Maria da Glória Bordini. Secretaria de Educação e Cultura Rio Grande do Sul. **Autores Gaúchos - Lya Luft. Estudo Crítico:** Número 5, Porto Alegre, p. 19.

¹⁷ *ibidem*

sistema capitalista teria gerado um tipo de indivíduo “cingido entre o que ele é e o que não pode possuir, cioso de que as aparências podem mais do que a essência”, sendo assim, o ser fica dividido entre o *ser* e o *aparentar*. Nesta perspectiva destacamos a semelhança com a representação das personagens luftianas que de certa forma, mostram-se divididas entre o ser (realidade cotidiana) e o desejo de ser (fantasia que projetam).

A narrativa em *Reunião de família* tem na apropriação do duplo o sentido de oposição, de ambigüidade, de embate durante todo o romance, assim, é evidente a temática dos contrários entre morte e vida, amor e ódio, entre outros. Desta maneira, o leitor é conduzido a pensar os dois lados da moeda expressados pela personagem central. No entanto, nos interessa discorrer aqui sobre um contraponto em específico: a situação de domesticidade da vida das personagens em contrapartida ao desejo reprimido de uma vida diferente.

A antítese da vida feminina no romance referido pode ser comparada ao reverso da imagem feminina refletida num espelho, objeto simbólico recorrente na obra. O espelho é um objeto de destaque sempre mencionado pela narradora. O romance inicia com a protagonista perguntando ao marido: “Você acha que um dia a gente podia mandar colocar um espelho grande aqui na sala?”¹⁸ e no decorrer da narrativa, a menção ao espelho se repete diversas vezes: “Remexo a bolsa atulhada de coisas, não encontro aquele espelhinho que um dia pus aí dentro.”[...] “Olhando no espelho do meu quarto esta manhã [...]”¹⁹.

O espelho parece servir no romance para representar esta duplicidade entre o *ser* e o *desejo de ser* da personagem, reprimido num espaço delimitado que é a família, como declara a própria protagonista:

Por detrás do reflexo familiar ia-se formando outro alguém. De início, sorrateiro; depois, dominando tudo com seu poderoso olhar. Seu nome também era: Alice. Ela o contrário de mim, meu reverso. Sempre à espera, por baixo da superfície. Livre para detestar tudo o que, aqui fora, eu era obrigada a aceitar.²⁰

¹⁸ Lya Luft. *op.cit.* p.10

¹⁹ *ibidem*

²⁰ *ibidem*

Por meio da digressão²¹, a personagem adulta, relembra a presença do “jogo do espelho” que a acompanha desde a infância: “A gente sentava na frente da outra menina e encarava: tão intensamente, com tamanho fervor e tanta vontade de a ver mudar, que a imagem aos poucos perdia seus contornos, ficava um borrão.”²². E, assim, aos poucos a narrativa romanesca traz à tona o verdadeiro sentido do espelho: explicar a presença da duplicidade na figura feminina, o externo e o interno, “Alice, a dividida”, como a própria protagonista revela e mais adiante complementa: “Eu brincava assim na meninice: de não ser eu. Não a coitada, filha daquele Professor a quem ninguém apreciava; mas outra Alice – poderosa, incontestável”²³.

Nesta perspectiva, a narradora imagina outra Alice, “poderosa”, emancipada e em oposição vê a si mesmo como “uma pacata dona de casa”, com “essas mãos ásperas de trabalhar, cheirando a cozinha; incapazes da menor violência”²⁴.

Este diálogo consigo mesma, podemos definir, pois, não se apresenta em forma de monólogo, uma vez que a imagem refletida no espelho, mesmo sendo a mesma personagem, cria a sensação de ter no reflexo, realmente “outra” Alice. Deste modo, Alice passa a atribuir à “outra” do espelho, características próprias e ao que tudo indica, é iminente o desejo de ser como aquela do espelho que possui “lampejo de liberdade” (p. 35).

Olho o espelho: o que pensará a outra? Não esta, acomodada e cotidiana, de mãos ásperas e corpo envelhecido, mas a que flutua, livre e eterna, em seu rio de cristal. Ela quer aparecer, eu sinto: quer aparecer; em qualquer moldura onde eu lhe der espaço, começará a delinear-se e vibrar, dominando-me com sua densa realidade.²⁵

Alice, que não está habituada a “tomar decisões” (p.11), torna-se o espelho do marido, e fora do seu cotidiano doméstico sente-se desprotegida.

²¹ Corresponde a um afastamento do narrador em relação à história que está contando (Abdala, 1985, p.58), ou seja, o narrador adulto pode reportar fatos da infância, como neste caso.

²² Lya Luft. *op.cit.* p.10.

²³ Lya Luft. *op.cit.* p.11.

²⁴ Lya Luft. *op.cit.* p.12.

²⁵ Lya Luft. *op.cit.* p.57.

Lembramos, de um comentário de Virgínia Woolf (*apud* PRIORE): “durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural.”²⁶. Para ela, a condição da mulher (de procriadora para criadora), só poderia ser mudada com uma batalha, pois: “para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência”. Mary Del Priore explica que “matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras”²⁷.

Neste sentido, concluímos que a escrita feminina, representada pelo romance da escritora Lya Luft, contempla nas entrelinhas, através de figuras simbólicas como o espelho, por exemplo, a submissão da mulher, sendo que esta precisa reconhecer-se primeiro, refletir sobre sua imagem e espaço no mundo.

A constituição do enredo de RF se estabelece em um encontro familiar em que se reúnem na casa do pai os três filhos: Alice, Renato e Evelyn; além de Berta, a empregada da família, Bruno, o marido de Evelyn e Aretuza, esposa de Renato. O motivo culminante da reunião é a situação de inconformismo de Evelyn, pela morte do filho.

Alice, a narradora protagonista, se vê obrigada a sair de sua rotina voltada ao marido e filhos, quando Aretuza, sua cunhada liga e a convoca para esta reunião familiar. Mas Alice tendo como refúgio a clausura do lar e os afazeres domésticos, sente-se desconfortável com o convite para a reunião na antiga casa de seu pai:

Tudo fantasia. Mais tarde habituei-me à minha vida doméstica e segura; fora dela fico desamparada como um bicho que, despido da casca, expõe um corpo viscoso e mole, onde qualquer caco de vidro no chão pode penetrar, liquidando essa vida rastejante.²⁸

Ao identificar-se como um sinistro “bicho”, a protagonista expõe seu constrangimento em sair de sua “zona de segurança” para transpor as

²⁶ Mary Del Priore (org.). *op.cit.* p.408.

²⁷ *ibidem*

²⁸ Lya Luft. *op.cit.* p.15.

fronteiras limitantes do seu mundo privado. Tal reação remete à sensação de fragilidade para lidar com a duplicidade entre a vida e a morte. Mesmo relutante a sair de sua zona de conforto (ou conformismo), Alice vai para o encontro em família durante o fim de semana.

Talvez a protagonista relute em ir à reunião familiar devido os dolorosos momentos ressuscitados no decorrer do romance, através das lembranças da infância e adolescência, como os constantes castigos do pai.

A narradora também retoma a falta da figura materna. Com a morte da mãe quando os irmãos ainda eram crianças, estes cresceram sem o carinho de uma figura feminina, sem quem os socorresse da tirania paterna:

Cresci sem mãe; sem avós; sem tias nem primas; nosso pai não era ligado à família, falava como se fosse sozinho no mundo. Nunca tive alguém perfumado e doce para me abraçar; para ajeitar meu cobertor na hora de dormir, ou contar histórias; para me dar conselhos [...].²⁹

Assim, a família, sem a presença da mãe torna-se “um espelho sem moldura”³⁰, o que novamente retoma a simbologia do espelho como um elemento que expressa um sentimento ambíguo.

A figura repressora do pai de Alice parece querer fazer referência a um sistema patriarcal em sociedade em que tradicionalmente inferioriza a mulher e garante a hegemonia do homem.

No projeto literário de Lya Luft, o destaque é dado à figura da mulher, nota-se que a figura masculina não apresenta grande relevância: os homens ou são inexpressivos, passivos, ou ganham uma roupagem desagradável, como tiranos e grosseiros. Um exemplo modelar emana da representação do pai de Alice, figura descrita como um homem rude, ditador, opressor, chegando a protagonista a não considerá-lo um modelo de pai verdadeiro. Aliás, em nenhum momento é revelado o nome do pai, todas as referências dadas a ele são negativas, se na infância dos irmãos: ditador, opressor, o “professor”; se na vida adulta: fraco, velho, caduco. Esta descrição do pai pode ter um sentido profundo ligado à realidade: um sistema social onde o patriarcal funcionou como responsável pelas perdas femininas.

²⁹ Lya Luft. *op.cit.* p.20

³⁰ Lya Luft. *op.cit.* p.34

Já as personagens femininas são muito bem descritas no romance, seja nas características físicas ou psicológicas, o que traz para o leitor uma carga de realidade visível.

Vale ressaltar que mesmo com semelhante associação ao mundo real, a personagem não é uma cópia fiel da realidade, é uma invenção. Assim, de acordo com Antônio Candido, o romancista quando cria uma personagem “reproduz apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão etc.) o essencial é sempre inventado.”³¹

A expressiva construção da linguagem narrativa romanesca em RF, composta por uma riqueza de detalhes, não se limita às personagens. Os ambientes também são minuciosamente construídos, o que transfere ao leitor a sensação de ver, ouvir, sentir – as cores, cheiros, sons – e emocionar-se.

Antônio Candido explica que o alto valor estético de uma obra, bem como a intenção de dar ao “plano imaginário certa transparência”, quando na preparação de personagens “vivas” e situações “verdadeiras” exige do autor “em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária”.³²

O autor ainda cita outros aspectos que colaboram no sentido de que a obra literária possa alcançar e cativar o leitor, para ele, esta conquista: “Depende em alto grau da escolha da palavra justa, das conotações das palavras, da carga das suas zonas semânticas marginais, do jogo metafórico, do estilo – ou seja, da organização dos contextos de unidades significativas – e de muitos outros elementos de caráter estético”, e assim, o autor completa: “no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.”³³

Podemos considerar com base na explicação de Antônio Candido que a escrita literária luftiana, por meio da representação da personagem Alice, narradora, alcança um patamar importante quanto ao valor estético para a literatura brasileira de autoria feminina na contemporaneidade. Na atribuição de uma linguagem simples e direta, a narrativa dá relevo à condição da mulher em sociedade.

³¹ Antônio Candido. *Op.cit.* p.67.

³² Antônio Candido.. *op.cit.* p.36

³³Antônio Candido.. *op.cit.* p.55.

A autoria feminina na literatura expõe o olhar feminino sobre a situação da mulher frente um esquema social que privilegia o homem e inferioriza a mulher, principalmente no ambiente da família. A personagem na ficção torna-se uma representação de modelos femininos estabelecidos por sociedades patriarcais da vida real.

Podemos dizer que a estética literária e a singularidade da linguagem romanesca de Lya Luft estão intimamente ligadas à realidade, não simplesmente pela aproximação com o mundo real fora da ficção por meio do princípio da verossimilhança e do cultivo do detalhismo no domínio da linguagem escrita, mas resgata a realidade vivida comum à vida humana, sobretudo aos conflitos reais do universo feminino num sistema de submissão à hegemonia masculina, especificamente no contexto familiar.

A personagem do romance em questão, neste aspecto, ganha a função de delatora a partir do instante que coloca a mulher como protagonista da sua condição desfavorável. A narradora denuncia e questiona esta sociedade patriarcal pois, de acordo com Maria Osana de Medeiros Costa:

As personagens luftianas inseridas no contexto familiar patriarcal exercem, portanto os mais diferentes papéis que a sociedade lhes destina, vivendo exiladas, marginalizadas, à procura de formas de sobrevivência mediante satisfações substitutivas.³⁴

Esta criação expressiva da linguagem, presente na obra de Lya Luft, em nossa linha de pensamento, ruma para a desconstrução de mitos, tabus e dogmas sociais reais a partir da reflexão sugerida na leitura do romance. Para isto, a linguagem na narrativa é a estrutura principal para a conquista do efeito de denúncia pretendido.

Talvez esta seja uma das magnitudes estéticas da escritora no delineamento da narrativa ao permitir que o leitor reflita sobre a condição de inferioridade imposta às mulheres e preencha os espaços do texto ficcional, numa total liberdade. E com esta palavra finalizamos nossa reflexão: **Liberdade**. Tão almejada por tantas mulheres historicamente na vida social e familiar, no campo da escrita; sonhada pelas personagens de Lya Luft; e, aos poucos, conquistada no campo da criação literária de autoria feminina.

³⁴ Maria Osana de Medeiros Costa. *A Mulher, O Lúdico e o Grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 13.

A ESCRITA POLÍTICA DE RACHEL DE QUEIROZ E DE ENEIDA DE MORAES

LILIAN DOS SANTOS RIBEIRO¹

Universidade de Sevilha

Rachel de Queiroz: uma doce anarquista

Rachel de Queiroz (1910-2003), uma escritora de referência no Brasil. Uma das literatas brasileiras mais importantes. A vasta criação desta romancista computa: contos, crônicas, romances, peças de teatro, críticas literárias e livros infantis. Foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras e também a primeira a ser galardoada com o Prêmio Camões. Aos 20 anos de idade, publicou seu primeiro romance, *O Quinze* (1930), e com este livro se consagrou no ciclo da Literatura Regionalista Nordestina; outros romances bastante conhecidos são: *João Miguel* (1932), *Caminho de Pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *O Galo de Ouro*

¹ **Lilian Adriane dos Santos Ribeiro** é Licenciada em Letras Habilitação em espanhol pela Universidade da Amazônia- Brasil, Mestra em Linguística Aplicada ao Ensino de Espanhol como Língua Estrangeira pela Universidade de Salamanca-Espanha e Doutora em Literatura Espanhola e em Estudos de Gênero: Mulher, Comunicação e Escrituras, do Departamento de Literatura Integradas da Universidade de Sevilha-Espanha. Professora de Literatura Luso-Brasileira, pesquisadora do Grupo Escritoras e Escrituras – Universidade de Sevilha e do GEPEM (Grupo de Estudos e Pesquisa Eneida de Moraes sobre Mulher e Relações de Gênero (GEPEM/UFPA- Universidade Federal do Pará), sócia de Audem (Associação Universitária de Estudos das Mulheres). Professora de CELP - Sevilha (Centro de Estudos de Língua Portuguesa), centro examinador oficial de PLE pela Universidade de Lisboa. E-mail: lidriany@gmail.com.

(1950), *Dôra, Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992). Também podemos dizer que foi uma das percussoras da Literatura Feminina no Brasil. Com o desenvolvimento dos estudos de gênero e sua utilização como instrumento útil para a análise histórica², Rachel de Queiroz era, no âmbito acadêmico, considerada uma peça chave na consolidação de uma escrita de mulheres no Brasil e na história da profissionalização da mulher como escritora³.

***Caminho de Pedras*: novela partidária de Rachel de Queiroz**

O livro critica as diferenças e conflitos entre os operários e intelectuais, principalmente do ponto de vista do intelectual. *Caminho de Pedras* mostra o problema da legitimidade do intelectual dentro dos movimentos da esquerda revolucionária⁴.

Em *Caminho de Pedras* vemos desfilarem o romance entre os contratempores da revolução e a luta feminina contra os preconceitos das convenções ditadas pela classe dominante.

O título da obra tem sentido metafórico, refletindo o contexto em que a obra foi escrita. O título *Caminho de Pedras* se refere aos caminhos tumultuados, as pedras no sentido metafórico representam os obstáculos que estas duas mulheres – a protagonista Noemi e a narradora tiveram que enfrentar para conseguir o que almejavam; a liberdade política e social, em uma sociedade fechada para as vozes femininas e para seus direitos como cidadãos. Obstáculos que tiveram que superar na infância, na adolescência, como mulher, como mães, como esposas, pois foram pro-

² Scott, J (1990), "Gênero: Uma categoria útil de análise histórica". In: *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, n.º. 16, 2 jul/dez., Soihet, R & Pedro, J. M (2007), "A emergência da pesquisa da História das mulheres e das relações de gênero". In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 27, n.º. 54, p. 281-300.

³ Guerellus, Natália de Santana (2009), "Modernos e Passadistas: Os primeiros escritos de Rachel de Queiroz e a escrita de mulheres no Brasil (1927-1930)". In: *II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: Culturas, leituras e representações*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense.

⁴ Camargo, Luís, Bueno de., "Romance proletário em Rachel de Queiroz vendo o lado de fora pelo lado de dentro", *Revista de Letras*, Curitiba, UFPR, n.º. 47, 1997, pp. 27-28.

fissionais em uma década em que a mulher estava excluída da vida social e sua única participação se fundamentava em missões passivas, desenvolvidas dentro do lar, onde tinham a obrigação moral e social de cuidar de sua família. As pedras foram todos os preconceitos e divisão sexual do trabalho que estas mulheres tiveram que romper para chegar a serem sujeitos produtivos de pleno direito e atuar como únicas donas de seu destino.

O romance marca o reposicionamento de Rachel de Queiroz contra o Partido Comunista. Este é um livro sobre a organização do partido no Ceará, os seus mecanismos autoritários, preconceitos e instabilidades. Segundo Rachel, no Rio de Janeiro, um intelectual que desejasse ingressar no PCB tinha de passar por inúmeras provas para mostrar que formava parte do proletariado. Os intelectuais do Partido reverenciavam servilmente seus líderes proletários. O ressentimento de alguns intelectuais de esquerda é mostrado como denúncia em *Caminho de Pedras*. Como romperam com o PC.

Neste relato ficcional conta suas experiências e o cotidiano em Fortaleza, dos trabalhadores e dos intelectuais, que lutaram por uma consciência social com o objetivo principal de organizar um Partido Comunista no Ceará. No momento em que escreveu este romance, ela se dedicou por completo à organização de uma sede regional do PC em Fortaleza. Em suas memórias, a autora admitiu que já era extremamente politizada e "comunizada", quando foi convidada para receber o Prêmio Graça Aranha, em 1931, associou-se definitivamente ao Partido Comunista e assumiu algumas funções na célula de Fortaleza. No Rio de Janeiro recebeu as primeiras ordens do Partido. A autora personifica em Roberto, amante de Noemi, a protagonista, muitas de suas experiências. Tanto ela como Roberto tiveram de se comprometer a recuperar o antigo "Bloco Camponês", ou seja, tinham a missão de criar uma célula do PC na cidade de Fortaleza. Rachelzinha também participou de muitas reuniões e manifestações comunistas, feitas em segredo, algumas realizadas no silêncio da noite no Pici.

A romancista mostra que cada uma das personagens tem um pouco dela e da realidade que presenciou durante a militância (Noemi, Roberto, Angelita, Filipe Rufino). Essas personagens representam seu início no Partido Comunista; o amor pela causa; o tempo que ela estava disposta a

matar e morrer pelo PC, e a aceitar todas as submissões. Quanto mais o partido lhe exigia, mais se submetia. Foi a primeira fase de sua militância; a fase das inquietações; do desejo de justiça social; de heroísmo; o lado ilegal de um partido que, naquele momento seduzia os jovens inquietos e justiceiros.

Durante os primeiros anos, era necessário mostrar lealdade ao PC, Rachel o relata perfeitamente no livro através de Noemi. Era necessário dar provas durante anos, principalmente o que se referia à submissão ideológica ao stalinismo⁵.

Da mesma forma, outras personagens, como: João Jaques e Assis descrevem o quanto se decepcionou com o comunismo e sua ruptura com ele. Mostram o ponto de vista mais reacionário do PC, o que lhe fez deixar o grupo. Neste livro, sua dissidência e ruptura com o partido são representadas pelos dois personagens acima mencionados.

O romance também refere a dificuldade que as militantes tinham dentro do grupo: – embora os camaradas defendessem a socialização das mulheres, muitas vezes se sentiam decepcionadas com a mentalidade de alguns homens e membros do PC. Muitos deles não acreditavam na igualdade dentro do bloco, vendo as mulheres como objeto sexual que podiam usar.

Decepcionada, Rachel não hesitou em deixar o partido quando se sentiu ameaçada, quando sentiu que sua autonomia intelectual e sua liberdade de criação estavam em perigo, através da censura de seu segundo livro, *João Miguel*.

Ao contar a história de Jaques, Queiroz faz uma analogia com a história de seu primeiro marido, José Auto; a única diferença era que Zé não era comunista e assistia às reuniões como observador, mas não fazia parte da "Quarta Internacional". Rachel conta no livro que Jaques, depois da prisão, tempo de espancamentos e fome, desertou do PC. Em 1934, Zé Auto foi preso, embora não fosse militante. Quando foi liberado e voltou para casa, ficou muito amargo, irritado, e rebelde; não querendo continuar em São Paulo, pediu transferência para o Ceará.

⁵ Queiroz, R e Queiroz, Maria Luíza de (2010), *Tantos anos*, 4^a. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, p. 77.

Nos capítulos 13 e 14 do romance descreve-se a experiência na prisão de muitos dos elementos da Quarta Internacional. Narra-se a prisão de Aristides Lobo, Mário Xavier, e muitos outros, mas com outros nomes, soltos quase um mês depois⁶.

Noemi, casada e mãe de uma criança, não contava com a ajuda de João Jaques, que não ajudava com as tarefas domésticas. Ela só tinha a ajuda de sua comadre. Enquanto Noemi trabalhava no estúdio de fotografia, a comadre cuidava da casa e do Guri. O impacto que a militância provoca na vida de Noemi acaba fazendo incompatível sua relação com alguém que, desencantado, só consegue zombar e combater essa militância. O afastamento de João Jaques é natural e, como se vê, é desencadeado pela questão ideológica⁷. Talvez o mesmo tenha acontecido com o casamento de Rachel e Zé Auto, que, após ter sido preso em São Paulo, quando foi liberado, não quis saber mais nada sobre os ideais políticos ou sobre as reuniões do partido. Também o amor havia acabado e viviam como amigos sob o mesmo teto. Para Rachel, após a morte súbita da sua filha, tudo muda, torna-se mais rebelde, e atua mais ativamente no partido, o que lhe dá mais liberdade para escapar de sua dor. Acusam-na de comunista, queimam seus livros em praça pública, em Salvador-Bahia. Também foi presa. Sua grande tristeza com a perda de sua filha torna-se insatisfação e revolta perante o mundo e perante Deus. Como se sabe, na tentativa de superar a dor da perda de dois entes queridos, Rachel decide voltar ao Ceará e trabalhar em uma empresa de exportação judaica, chamada "G. et Fils Gradhol"⁸. Como Noemi, nossa romancista também esteve trabalhando algum tempo no comércio cearense.

Começa a punição social pelo ato de coragem de Noemi. A sociedade a condenava porque, no início dos anos 30, o casamento deveria ser indissolúvel, e era responsabilidade da mulher mantê-lo, mesmo que para isso tivesse de reprimir seus sentimentos mais espontâneos⁹. O patrão, homem patriarcal e conservador, a demite.

Rachel também se separa do marido, José Auto da Cruz Oliveira, em 1939, deixou Fortaleza para fazer o processo de separação, no Rio de

⁶ Queiroz, R., *Caminho de Pedras*, op. cit., pp. 84-86.

⁷ Camargo, L. B. De. (1997), op. cit., p. 30.

⁸ Hollanda, H., op. cit., p. 18.

⁹ Barbosa, M^a de Lourdes., op. cit., p. 56.

Janeiro, porque, como a capital cearense era uma cidade pequena, o processo de divórcio seria mais difícil e doloroso para a família. Consumada a separação, Rachel começou a morar com o médico Oyama de Macedo, seu companheiro e cúmplice de ideais.

Para completar o seu sofrimento, Guri, seu único filho, adoece e morre. Em 1935, a única filha de Queiroz também morre com apenas 18 meses, vítima de septicemia. Noemi, também perde o seu único filho vítima de uma doença que, sintomaticamente, poderia ser a mesma doença que matou a filha da escritora, que também morreu em um espaço de 24 horas. Para terminar o ciclo de desastre, Noemi e Roberto foram presos e, além disso, ele foi mandado para uma colônia penal no Sul e, portanto, aumentou o número de perdas da protagonista: completamente abandonada, sem dinheiro, sem emprego e vivendo dias de miséria.

Em 1934, prenderam e levaram para a cadeia todo o grupo trotskista, menos a Rachel de Queiroz porque tinha uma filha pequena, que ainda O mesmo acontece com Noemi, sua gravidez a salvou de ser presa. Como Roberto e Noemi, a escritora tinha que acordar de madrugada e, muitas vezes distribuir panfletos revolucionários.

A obra termina com a cena em que Noemi sobe uma rampa, indiferente, misteriosa, sentindo a gravidez como uma contingência, ou uma esperança, um símbolo de continuidade e renovação¹⁰. Carregando no ventre o filho de Roberto, sobe lentamente a ladeira. A subida é um símbolo de ascensão, o conhecimento de uma elevação integrada de todo ser, e a matriz (útero) “é universalmente ligada à manifestação, a fecundidade da natureza e da regeneração espiritual”¹¹.

2. Eneida de Moraes: ativista política

Eneida de Moraes (1903-1971), ou simplesmente Eneida, como preferia ser chamada, foi jornalista, escritora, ativista e tradutora paraense. As pessoas que a conheceram a descrevem como uma mulher muito forte, viva,

¹⁰ Bruno, Haroldo (1977), *Rachel de Queiroz - clássicos brasileiros de hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, p. 65.

¹¹ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1993), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions, p. 378 y 599.

corajosa, audaciosa e inteligente: “Eneida sempre livre/ Eneida sempre flor/ Eneida sempre viva/ Eneida sempre amor”¹², disse o poeta João de Jesus Paes Loureiro.

Foi uma mulher que rompeu, ou pelo menos afrontou, os padrões instituídos ao papel feminino de sua época, transitando em redutos marcadamente masculinos: a redação de jornais, a publicação de livros e a célula partidária. Seduzida pelas ideias socialistas, na década de trinta, integrou-se o discurso proletário quando este se fez uma motivação radical, produzindo e distribuindo material de propaganda e jornais de célula¹³. No conjunto de sua obra, destaca-se um número significativo de crônicas que expressam a vinculação dessa produção à sua militância político-partidária¹⁴, como por exemplo a crônica “Companheiras”, do livro *Aruanda* (1957), analisada no âmbito deste artigo com enfoque autobiográfico e de relações de gênero.

A maneira de a escritora interpretar o mundo, segundo sua opção ideológica, encontra-se registrada em vasta produção intelectual publicada em periódicos e livros, mecanismo que ela utilizou para veicular suas ideias em 50 anos de atuação no cenário político e jornalístico-literário brasileiro (1920-1970)¹⁵. No conjunto dessa obra, há que destacar um número expressivo de crônicas “militantes”¹⁶ de conteúdo ao molde das-

¹² GEPEM, “Livro lançado durante 15º aniversário do Gepem apresenta vida e obra de Eneida de Moraes (27/08/2009)”, http://www.ufpa.br/projetogepem/index.php?option=com_content&view=article&id=33:livro-lancado-durante-15o-aniversario-do-gepem-apresenta-vida-e-obra-de-eneida-de-moraes- (Consultado a 02 de outubro de 2014).

¹³ Santos (2008), “Nas tramas de memória: a cronista e militante Eneida de Moraes”, *Revista Estudos de Literatura Contemporânea*, n° 32, Brasília, UNB, (julho/dezembro de 2008), p. 69.

¹⁴ Há que ressaltar que, no caso brasileiro, a militância político-literária das mulheres ainda é marcada por silêncios e rasuras históricas, seja pela incipiente bibliografia a respeito, seja pelas referências documentais subsumidas na sobrevalorização dada à trajetória do contingente masculino.

¹⁵ Desse período, cerca de 5850 peças documentais (crônicas, reportagens, discursos, informações sigilosas etc.), entre os anos 2000-2004, foram reunidas e organizadas em coletânea digital (7 volumes em CD-Rom), por Eunice Santos. Atualmente, esses documentos se encontram sob custódia do GEPEM, integrando o acervo da Casa da Escritora Paraense (CASAIEPA – Belém/PA).

¹⁶ - Santos (2008), apropria-se, aqui, da classificação de Constância Lima Duarte, em

teses marxistas-leninistas, conforme registrado nos livros que compõem a trilogia memorialista da escritora: *Cão da Madrugada* (1954), *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962)¹⁷.

Essas obras atestam uma escritura de autoria feminina explicitamente engajada na defesa dos princípios comunistas, tanto aqueles influenciados pelo Stalinismo quanto os resultantes dos debates pós-relatório Krushev. As crônicas revelam muito das dificuldades que a escritora enfrentou, porque transgrediu os códigos patriarcais para exercer sua opção política, conquistar espaços e autonomia literária – a exemplo do que aconteceu com outras mulheres que também se infiltraram nos redutos masculinos, buscando desbloquear os interditos culturais ao seu gênero.

A conquista desse espaço público começou no Pará, com tons literários e políticos. Rompe o casamento e deixa Belém, o marido e os filhos pequenos: Léa de 8 anos e Octávio de 7 anos. Tudo em nome do ativismo político e da militância jornalística, – mas sabia que pagaria um preço muito alto por esta decisão. Fixa residência no Rio de Janeiro (1930) e alicerça uma convivência intelectual e partidária com um grupo que a iniciou nas leituras sobre a filosofia marxista. Esta aprendizagem foi dirigida por Nise da Silveira, conforme relata em Carta-Testamento de 1969: “[...] adquiri uma ideologia, tracei friamente o meu caminho e fui por ele, certa de estar certa...”¹⁸ A situação-limite consequente desse gesto é revisitada, na trilogia citada, em recortes de memória sobre a práxis revolucionária que vivenciou, acreditando na construção de signos libertários e igualitários. E, nessa crença, a sociedade imaginada é expressa em linguagem simples e em uma forma literária acessível “à grande massa”: a crônica.

2.1- *Companheiras*¹⁹

É uma crônica que representa o *locus* de rememoração do projeto

estudos sobre Adalgiza Nery. In: *A crônica feminina brasileira*, 1995, p. 107-113.

¹⁷ Santos (2008), “Nas tramas de memória: a cronista e militante Eneida de Moraes”, *Revista Estudos de Literatura Contemporânea*, n° 32, Brasília, UNB, (julho/dezembro de 2008), p. 70.

¹⁸ Santos (2009), *Eneida: memória e militância política*, Belém: GEPEM.

¹⁹ In: *Aruanda*, 1957, p. 104 -112.

político da cronista-militante: “[...] a primeira vez que li o Manifesto Comunista de Marx e Engels fui tomada de um entusiasmo tão grande que cada uma de suas palavras repercutia profundamente dentro de mim”²⁰. Segundo Santos (2009), essa opção nascia ao mesmo tempo em que o partido, seguindo os padrões de radicalização do ideário comunista em todo mundo, aderiu ao lema “classe contra classe”, à “proletarização”, ao “obreirismo e a uma maior aproximação com a massa trabalhadora, colocando em crise a relação com os intelectuais. Os aspirantes a comunistas tinham que dar provas de fidelidade ao partido. Para se afinar a esse discurso e provar que estava pronta para ser militante, Eneida começa a apagar os “resquícios pequeno-burgueses” que herdara da mãe: “as belas joias que tive, perdi em casas de penhores na etapa em que encontrei o meu caminho; justamente no momento do qual me orgulho: o da escolha de um futuro”.

As notícias dos conflitos da Revolução Constitucionalista incendiaram a imaginação de Eneida. Até ali, desempenhara a contento todas as “provas de iniciação” para que, oficialmente, pudesse ingressar nos quadros do PCB: reuniões, panfletagem nas ruas e fábricas, catequese de jovens. Para a novata militante, São Paulo, politicamente dividido naquele momento, era o lugar ideal para agitação e propaganda junto às massas trabalhadoras, conclamando-as a lutarem pela organização de um governo operário. Nessa intenção, vai morar na capital paulista.

Essa agenda e mais os anos anteriores de voluntariado no Rio de Janeiro a credenciaram ao ingresso oficial nos quadros do PCB, em 1932.

A nova tarefa era atuar em um Aparelho localizado no Braz, onde atenderia pelo pseudônimo *Nat* e seria responsável pela recepção e distribuição de correspondências do partido, além da redação e distribuição de jornais e panfletos volantes. E nessa missão foi presa.

Nos anos subseqüentes a essa prisão, envolveu-se em inúmeros eventos ativistas que antecederam a insurreição de novembro de 1935: comissão popular de inquérito, julgamento simbólico do líder integralista Plínio Salgado, comícios. E quando, no contexto brasileiro pós VII Congresso Internacional Comunista, surge a política de “frentes populares”, que vai culminar na criação da Aliança Nacional Libertadora (ANL), Eneida engaja-

²⁰ *Banho de Cheiro*, 1962, p. 72.

se nas ações da União Feminina do Brasil, colaborando na redação e distribuição de panfletos e jornais²¹: “[...] Minhas mãos não foram jovens nem mesmo no tempo da juventude total. Marchavam na vanguarda; agitavam-se incessantemente; nunca se pouparam”²². De certo, conforme registra Graciliano Ramos em suas *Memórias do Cárcere*, “[...] as mulheres formavam um organismo secreto, uma cadeia invisível a estirar-se pela cidade, portadora de informações, teciam a teia que mantinha ligados os conspiradores [...]”²³.

Fracassada a revolução, entre os insurretos estava Eneida. Investigada pela Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, foi presa no dia 17 de janeiro de 1936, acusada de ativista política com explícita participação na ANL e UFB, além de outros registros. Depois de dois meses na Delegacia Especial da Ordem Política e Social (DEOPS/RJ), sob interrogatórios e torturas, foi transferida para a Casa de Detenção e encarcerada no Pavilhão dos Primários²⁴, na sala 4, durante cerca de um ano e cinco meses. Desse período, ela conta fragmentos na crônica “Companheiras”:

“Éramos vinte e cinco mulheres presas políticas numa sala da Casa de Detenção [...]. De um lado e de outro da sala, enfileiradas, agarradas umas às outras, vinte e cinco camas. [...] no dia em que, pela primeira vez, depois de muito e muito tempo, foi estabelecido o ‘banho de sol’ para os presos políticos, os tamancos subindo e descendo as escadas, os tamancos que afinal se libertavam dos cubículos escuros... pareciam a mais bela das canções escritas sobre Liberdade”²⁵.

Na Sala 4, Eneida conviveu com outras presas políticas, entre elas: Beatriz Bandeira, Antonia Venegas, Francisca Moura, Nise da Silveira, Eugenia Moreyra, Maria Werneck de Castro, Haidée Nicolucci, Catharina

²¹ Santos (2008), “Nas tramas de memória: a cronista e militante Eneida de Moraes”, op. cit., p. 73.

²² *Aruanda*, p. 75

²³ Op. Cit. 1975, p. 282.

²⁴ Sobre detalhamento da cela onde ficaram as presas políticas nesse período, consultar: CASTRO, Maria Werneck de. *A Sala 4: a primeira prisão política feminina*, (1988); VIANNA, Lúcia Helena. *Mulheres revolucionárias de 30* (2002).

²⁵ *Aruanda*, p. 80 e 105.

Besouchet, Carmen Ghioldi, Rosa Meireles, Armanda Álvaro Alberto e Valentina Leite Bastos. Depois, vieram Olga Benário, Elise Ewert (Sabo Berger). As presas políticas viviam ali, algumas fixas e outra itinerantes, sufocadas pelos maus-tratos e limitação de movimentos dentro da cela. Conviveram ali durante os anos de 1935, 1936, 1937 e 1938, durante o sombrio fascismo do Estado Novo, compartilhando saudades, medo, fome, perseguições, torturas, desaparecimentos, assassinatos, ideologia e ânsia por liberdade.

Vinte e cinco mulheres, vinte e cinco camas, vinte e cinco milhões de problemas. Havia louras, negras, mulatas, morenas, de cabelos escuros e claros, de roupas caras e trajas modestos. Datilógrafas, médicas, domésticas, advogadas, mulheres intelectuais e operárias. Algumas ficavam sempre, outras passavam dias ou meses, partiam, algumas vezes voltavam, outras nunca mais vinham²⁶.

Eneida descreve os sentimentos compartilhados dentro e fora daquela cela. Quando contavam receitas de comida, passeios e se falava de mar, praias, montanhas ou planícies, podia-se ver nos olhos famintos uma ânsia de voltar à vida de cidade, da terra, do mundo. Sempre estavam prontas para um sorriso, aproveitando todos os momentos para não se deixarem abater. Compartilhavam histórias, famílias: “Os filhos de Rosa eram nossos filhos”. “O problema de uma, era problema de todas. Problemas comuns, destinos comuns”²⁷. Esforçavam-se por sobreviver²⁸.

Ao final do terceiro mês de prisão, as mulheres da Sala 4 tiveram permissão para tomar banho de sol e receberem visitas um domingo por mês, durante cinquenta minutos. Guilhito, o irmão mais novo, assiduamente levava para Eneida, além de notícias, as iguarias de que ela mais gostava: livros, chocolates e cigarros. Após a despedida do irmão, recolhia-se à cela retendo a saudade.

Na prisão, Eneida exerceu a função de locutora da Rádio Liberdade, transmitindo resumos jornalísticos e notícias que chegavam graças a visitas. Também escreveu o livro de contos *O Quarteirão*, do qual foi sele-

²⁶ *Aruanda*, p. 105; *Banho de Cheiro*, p. 131-132.

²⁷ *Aruanda*, p. 106.

²⁸ Como Eneida falava francês, tornou-se intérprete de Olga Benário.

cionado o conto *O guarda-chuva* e publicado em 1957, na *Antologia de Contos e Romances de Todo Brasil*, organizada por Graciliano Ramos²⁹.

Na crônica *Companheiras*, Eneida conta o sofrimento de Elise Ewert, (Sabo Berger), mulher de Henry Berger. Esta camarada lhes contou as torturas sofridas:

A Polícia Especial a maltratara monstruosamente. Mostrou-nos os seios onde trazia impressas marcas de dedos. Colocavam-na no alto da escada, amarrada e nua para forçá-la a declarar ou delatar, enquanto dois homens enormes lhe puxavam os seios. Falou-nos do sofrimento, da fome, da sede que lhe haviam imposto [...]. Seu corpo guardava ainda as vergastadas do chicote policial. Jogavam-na de prisão em prisão. [...] Minutos depois voltou o guarda. A prisão para ela seria outra. E sorrindo: - Muito pior³⁰.

Transcorridos seis meses de prisão, as hóspedes da sala 4 aguardavam ansiosas os trâmites burocráticos para que Olga Benário, Elise Ewert e Carmen Ghioldi deixassem o Brasil. O indeferimento do *Habeas Corpus* de Olga causou tanta indignação que, quando Carlos Brandes foi buscá-la com o pretexto de levá-la ao Hospital Gaffré Guinle para evitar o parto prematuro, Eneida, Maria Werneck e Beatriz Bandeira a esconderam atrás do guarda-roupa improvisado, fazendo um cerco para impedir que fosse levada pelo delegado³¹. Mas as companheiras foram ludibriadas e o governo de Getúlio Vargas entregou Olga Benario e Sabo Berger à Gestapo.

No dia 28 de julho de 1937, Eneida foi absolvida por falta de provas. Incursa na Lei de Segurança Nacional, dessa prisão ela e outros insurretos saíram graças ao benefício de uma Lei chamada popularmente "Macedada", assinada pelo então Ministro da Justiça José Carlos Macedo Soares³². Mas os momentos que viveu com aquelas mulheres naquele 1 ano e meio a marcariam para sempre: "Recordando-a agora, cumpro um dever. Jamais esquecerei também as vinte e cinco mulheres da sala

²⁹ Na prisão também traduziu *Romeu e Julieta*, atendendo ao pedido de Manuel Bandeira e Gustavo Capanema, e recebeu 10 mil cruzeiros por essa tradução.

³⁰ *Aruanda*, p. 136-137.

³¹ Santos (2009), op. cit., p. 40-41.

³² Vale ressaltar que Eneida foi presa outras tantas vezes em razão de sua escrita política, sobretudo no período de comemorações cívicas para evitar que "panfletasse".

ora fria, ora quente, do Pavilhão dos Primários. Grandes mulheres; boas companheiras”³³.

³³ *Aruanda*, p. 112.

**PELOS FIOS DAS ANCESTRAIS.
A RESSIGNIFICAÇÃO TEXTUAL DE ATUAIS
ESCRITORAS TECELÃS: MARINA COLASANTI,
HILDA HILST, STELLA LEONARDOS
E ADÉLIA PRADO**

LUCIANA ELEONORA DE F. CALADO DEPLAGNE

Universidade Federal da Paraíba

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
Sa voz manselinha fremoso dizendo
Cantigas d'amigo.¹

Os versos em epígrafe que introduzem nosso texto correspondem à primeira estrofe de uma cantiga do trovador Estevam Coelho (século XIII-XIV), considerada a única cantiga portuguesa que evoca as “Cantigas de tear” (*Chanson de toile*) francesas². A mesma estrofe foi utilizada como hipotexto para a construção de um dos poemas da obra *Amanhecência*, da escritora brasileira Stella Leonardos, em 1974. Em uma bela releitura

¹ (CB 720, CV 321)

² Ver a esse respeito o estudo de Alan D. Deyermond, “El tejido en el texto, el texto en el tejido: las chansons de toile y poemas”, *Estudios románicos*, n.º. 11, 1999, pp. 71-104

dessa modalidade trovadoresca, a autora traz para o centro de sua composição a atividade do bordar, “uma das mais apreciadas prendas do sexo feminino” naquele contexto³.

A modalidade literária “*Chanson de toile*”, caracterizada pela evocação de uma donzela que, enquanto se ocupa do trabalho de tecer, conta em versos seus dramas amorosos, suas memórias, seus desejos, se insere em uma tradição da lírica trovadoresca, conhecida como “*Chansons de femme*” (Cantigas de mulher).

Segundo a pesquisadora Ría Lemaire,

“(..) essas cantigas eram reminiscências de uma grande arte de canção de mulher dialogada, canções cantadas e improvisadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. Elas pertenciam a uma tradição poética arcaica, ininterrupta, da mulher compositora e poetisa indo-europeia até o século XX e nos outros países da Europa- transcritas, ou manuscritas, ou copiadas ou imitadas por poetas ou escribas masculinos, aos quais, em seguida, elas foram atribuídas.”⁴

Refletindo sobre essa tradição literária de mulheres, excluída da Historiografia oficial, buscaremos identificar, na produção contemporânea brasileira, como se dá o trabalho de resgate e reescrita desses gêneros que tradicionalmente fizeram parte da criação feminina. Concordando com Lemaire, “A reflexão sobre o que seria uma tradição literária de mulheres, não podia evitar[...] a hipótese de existir, de uma maneira ou de outra, uma genealogia, quer dizer, a transmissão de um saber, de uma *ars poetica*, de um imaginário de uma geração de mulheres para a outra.”⁵

Assim como as “belas”, as “fremosas”, das cantigas de tear, que, paralelamente ao trabalho de criação poética, se voltavam ao trabalho de tessitura, deparamo-nos nas últimas décadas do século XX, em especial, na efervescência da “segunda onda” do movimento feminista (anos 70), com modernas tecelãs da Literatura Brasileira. Escritoras como Hilda Hilst,

³ José Joaquim Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, p.5.

⁴ Ría Lemaire, “Repensar um percurso na ocasião de um aniversário...”, *Revista Cerados*, v.20, n. 31, Brasília, UnB, 2011, pp. 45-62, p.52

⁵ *Ibidem*, p.56.

Stella Leonardos, Marina Colasanti e Adélia Prado consagram parte de seu fazer literário à reescrita de gêneros antigos, da poética medieval e, através deles, tecem novos bordados com os fios de uma memória individual e coletiva no feminino.

Dos seus trabalhos memorialísticos, é possível perceber o processo de construção de uma genealogia feminina. No artigo intitulado “Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina”, a crítica e escritora Lélia Almeida elabora uma definição do termo genealogia na literatura, através de vários aspectos que o constitui:

A genealogia, enquanto tema, nos textos de autoria feminina, se dá de diferentes maneiras. São genealógicos os textos que narram as relações das protagonistas femininas com seus pares familiares, sejam elas mães, avós, tias, filhas, netas, bisavós, irmãs, madrinhas, etc. Textos que narram as relações das mulheres com outras mulheres que não fazem parte de sua ascendência ou descendência familiar direta; mulheres que são determinantes em suas vidas e biografias, sejam elas alunas, professoras, vizinhas, babás, nanas, empregadas, amigas, terapeutas, etc. E são genealógicos os textos que tratam das protagonistas, leitoras ou autoras, que dialogam com autoras e leitoras de outras épocas, num procedimento que tem como objetivo estabelecer uma linhagem, a possibilidade de uma ancestralidade literária.⁶

A nossa atenção incide especialmente esse último ponto: o diálogo existente entre a Literatura contemporânea no Brasil produzida por mulheres e a Literatura medieval de autoria feminina.

Com obras traduzidas para várias línguas e publicadas em antologias, dicionários literários, as quatro escritoras mencionadas vêm sendo distinguidas pelos mais importantes prêmios e associações, sendo reconhecidas nacional e internacionalmente a par de alguns dos nomes mais significativos da cena literária brasileira contemporânea.

Além do magistral trânsito por vários gêneros literários: poesia, contos, literatura infanto-juvenil, romances, dramaturgia, além do exercício de atividades de tradução, de crítica literária, é notório observar na escrita

⁶ Lélia Almeida, “Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina”, *Ângulo*, nº 117/8, 2009, pp.11-17, p.11. (versão eletrônica, consultada a 10 de outubro de 2014 em <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/248/205>)

dessas escritoras uma subjetividade criadora que se entrelaça com uma memória coletiva, conciliando o particular com o universal. Ao conhecer um pouco da trajetória dessas quatro escritoras, podemos observar que a força geratriz de suas produções está sobretudo no caráter transitório, descentrado, heterogêneo de suas identidades, atravessadas por uma voz coletiva ativamente participante. Suas obras parecem romper com fronteiras espaciais e temporais, ao fazerem ressoar ecos de vozes de *trobairitz*, de místicas, de poetisas, cantadoras e contadoras de história. Em um contexto tão favorável à celebração do novo, do contemporâneo, elas buscam no passado a matéria para uma inovadora produção literária.

Procedemos nas próximas linhas à análise de alguns textos dessas escritoras contemporâneas que trazem à tona o diálogo com modalidades literárias medievais, pertencentes a uma tradição feminina.

“As aventuras de damas” tecidas nos contos de Marina Colassant

A primeira “escritora-tecelã” da qual iremos tratar é Marina Colassanti, nascida em 1937, em Eritrêia, Etiópia. Chegou ao Brasil em 1948, após infância em Eritrêia, Líbia e Itália. Radicando-se no Rio de Janeiro, possui nacionalidade brasileira e naturalidade italiana. Sua hibridez cultural certamente teve um impacto na sua formação e interesses literários. Poderíamos pensar no conjunto de sua obra como um espaço cultural híbrido, um “entre-lugar” (Santiago, 1978), ou “espaço intersticial” (Bhabha, 1998), onde a negociação de existências culturais fronteiriças se faz presente. Parece-nos, portanto, revelador, em sua obra, o lugar de destaque que ocupa a poética do transitório, do deslocamento, que atinge o seu ápice na premiada obra *Passageira em trânsito*. Outro elemento de destaque é a poética da fantasia, dos reinos encantados, com seres sobrenaturais, fadas e cavaleiros, presente em seus contos voltados para o público infanto-juvenil.

Nesses contos de fadas atuais, o protagonismo feminino e a metáfora do tear são marcas constituintes de sua contrução narrativa, perceptíveis às vezes desde os próprios títulos: “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, “a moça tecelã”, “a mulher ramada”, “Além do bastidor”, “Fio após

fiu". As ilustrações que acompanham os contos também são reveladoras dessa intencionalidade de pôr em evidência o agenciamento feminino e de recontextualizar as iluminuras medievais. Salta à vista tal diálogo nas imagens que seguem:



Capa da coletânea de contos
Uma idéia toda azul, de Marina Colasanti. Ilustrações da autora.⁷

e



Christine de Pizan em seu quarto de estudo.
Iluminura de *Cent Balades*⁸

⁷ Marina Colasanti, *Uma idéia toda azul*, 64p, 23ª edição, SP, Global Editora, 2006.

⁸ Christine de Pizan, *Cent Balades*. (Harley 4431, f. 4, Londres, British Library)

O conto mais representativo dos dois elementos apontados acima é o conhecido “A moça tecelã”, o qual tem como protagonista uma moça que tinha o dom de tornar realidade tudo que tecia. Um dia, porém, sentindo-se só, resolveu tecer um marido, acreditando estar traçando também o “final feliz” dos contos de fadas. Mas, diante da ambição do marido, logo “pensou como seria bom estar sozinha”, e desfez assim seu marido bordado, tecendo para si uma nova perspectiva de vida, como observamos no trecho final do conto transcrito a seguir:

Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu.

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.⁹

Outro ponto dialógico dos contos de fada de Colasanti com a poética medieval é a representação do Amor cortês: as desaventuras de amores proibidos, a magia do “fino amor” trovadoresco capaz de unificar almas e corpos. Vejamos os fragmentos destacados do conto “Sete anos e mais sete”, do livro *Uma ideia toda azul*:

“Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono.

E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhava que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam.”¹⁰

⁹ Marina Colasanti, *Uma ideia toda azul*, 64p, 23ª edição, SP, Global Editora, 2006, p. 14.

¹⁰ *Ibidem*, p.14

O caráter indestrutível do amor cortês, capaz de vencer todas as barreiras, é representado nas duas personagens do conto “Sete anos e mais sete”, pela perfeição simétrica de seus desejos, que, ao serem proibidos de concretizar seu amor na vida real, se encontram em sonhos e neles vivem o “feliz para sempre” dos contos de fadas. Também de grande lirismo é a fusão dos amantes no conto “A mulher ramada”. Nele, a protagonista encarna um jardineiro que se deixa envolver pela ramagem da roseira, surpreendendo os passantes que não percebem “debaixo das flores o estreito abraço dos amantes”. É impossível não remeter tal passagem à lenda de Tristão e Isolda, contada no *lai* intitulado “*Chievrefoil*”. Transcrevo a seguir o fragmento da composição (v.62-78), traduzida por Amorim:

“pois, sem ela não podia viver.
Ambos eram dois,
Tal qual a madressilva,
Que se enlaça à avelaneira:
Quando estão enleadas e presas,
E todo o caule de uma envolvida pela outra,
Unidas podem por longo tempo viver;
Mas se há quem as queira apartar,
A avelaneira morre em pouco tempo,
E a madressilva também.
“Bela amiga assim somos nós:
Nem vós sem mim, nem eu sem vós.”¹¹

Os *lais* bretões são variantes em verso das novelas de cavalaria. A criação desse gênero medieval é atribuída à escritora Marie de France, no século XII, autora também de uma compilação de fábulas, *Ysopet*, traduzidas do inglês e de uma tradução, do latim, do *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* ¹².

¹¹ Orlando Nunes Amorim, “O *Lai* Madressilva, de Marie de France. Tradução e comentários”, *Revista Olhar*, Ano 2, nº2, Junho/2000, p.6.

Kar ne poeit vivre sanz li./ D' euls deus fu il tut autresi/ Cume del chievrefoil esteit/
Ki a la codre se perneit:/ Quant il s'i est lacies e pris/ E tut entur le fust s'est mis, /
Ensemble poënt bien durer, / Mes ki puis les voelt desevrer,/ Li codres muert hastivement/
E li chievrefoil ensemment./ "Bele amie, si est de nus:/ Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus."

¹² Cf. Antonio L. Furtado, nota introdutória a *Lais de Maria de França* (trad. de Antonio L. Furtado e prefácio de Marina Colasanti), Petrópolis, Vozes, 2001, p.19..

Os *lais* – de origem céltica, *laid* em irlandês significa canto – são composições curtas, em verso, para serem cantadas ao som de harpa ou instrumentos de corda. Apresentam uma dupla instância lírico-narrativa e tratam sobretudo de aventuras de cavalaria e do amor cortês.

Antonio Furtado, tradutor dos *lais* de Marie de France no Brasil, caracteriza tal gênero como “Aventuras de damas”, pela maneira enfática através da qual a autora trabalhou o protagonismo feminino ao registrar poeticamente a matéria da Bretanha dos contos orais existentes. Furtado justifica essa denominação pela referência em um dos versos do lai “Eli-duc”, em que o eu-lírico narrador explica: “Pois é das damas a aventura de que o lai foi tirado”. O tradutor é levado a partir daí a conjecturar que as façanhas militares das novelas de cavalaria são traduzidas nesse gênero pelas façanhas das damas, pois “Nos *Lais*, as heroínas são retratadas com especial autenticidade e, muitas vezes, cabem à iniciativa e à inventividade delas a decisão do rumo das histórias.”¹³.

Não é desprezível lembrar que a tradução dos *Lais* de Marie de France para o português foi prefaciada por Marina Colasanti. No prefácio, a escritora apresenta não só a produção de Marie de France, mas de toda uma tradição de mulheres:

“Maria de França não estava sozinha como poeta. Nomes como os de Lady Uallach e Liadain, poetas da Irlanda, e Maria Alphaizuli e Libana, da Espanha, a antecedem. Mas, seu século viu florescer a poesia feminina como nunca antes, uma vez que um considerável número de mulheres compunha narrativas e tenções poéticas, canções e *lais*. Paralelamente aos trovadores, as *trobairitz* encantavam as cortes (tão recente, porém, é sua redescoberta, que não há nome para elas, a não ser o original provençal).”¹⁴

Questionando a história literária acerca do esteriótipo da Idade Média como uma época masculina, ratificado inclusive por alguns medievalistas, como por Georges Duby, no livro *Mâle Moyen Âge*, Marina Colasanti cita dezenas de mulheres literatas que desempenharam um papel importante no campo das Letras, nomeadamente Heloíse, Hildegarda de Bingen, Eleonora de Aquitânia.

¹³ *Ibidem*, pp.21-22.

¹⁴ *Ibidem*, p.14.

Seguindo a mesma linha da historiadora Régine Pernoud para quem “A Idade Média representa a grande época da mulher, e se há um domínio em que o seu reinado se afirma, é o literário.”¹⁵ Colasanti afirma: “tantas escritoras anônimas deixaram suas vozes de mulher gravadas em versos naquela Idade Média que os narradores da História diriam, depois, ter sido exclusivamente masculina.”¹⁶

As “neotrovadoras” da Literatura Brasileira contemporânea

A exclusão da autoria feminina do cânone literário e dos demais campos do saber vem sendo palco de discussão nas últimas décadas, graças principalmente ao trabalho de resgate das teóricas feministas, iniciado principalmente na segunda fase da crítica, denominada por Elaine Showalter de *Ginocrítica*. Como reflexo do movimento feminista, a crítica literária surge nos anos 70 na busca de desconstruir a hegemonia do discurso patriarcal reponsável, entre outros, pelo silenciamento da História em relação às mulheres. Nesse período de plena ditadura militar no Brasil e na América Latina, eclode uma intensa produção de escritoras que reivindicam um deslocamento, novas rotas na cartografia literária brasileira. Sobre esse período relata a pesquisadora Constância Duarte:

(...) o momento da onda mais exuberante, a que foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal. 1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher, logo estendido por todo o decênio (de 1975 a 1985), tal o estado de penúria da condição feminina, e tantas as metas para eliminar a discriminação. Encontros e congressos de mulheres se sucedem, cada qual com sua especificidade de reflexão, assim como dezenas de organizações, muitas nem tão feministas, mas todas reivindicando maior visibilidade, conscientização política e melhoria nas condições de trabalho.¹⁷

¹⁵ Régine Pernoud, *Luz sobre a Idade Média*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1997, p.79.

¹⁶ Marina Colasanti. *Op.Cit*, p.14-15.

¹⁷ Constância Lima Duarte, “Feminismo e literatura no Brasil”, *Estudos avançados*, vol.17, nº.49, São Paulo, Sept./Dec. 2003, 15.

A partir de uma desierarquização, iniciada nos anos 60, do espaço nobre de alguns nomes canonizados pela crítica oficial, outras vozes emergem na cena literária paralelamente aos “novos sujeitos da história”, entre elas as mulheres.

Nasce desse contexto a consciência mais nítida da necessidade de se construir uma genealogia feminina como fortalecimento e inspiração para as escritoras emergentes. Como aponta a pesquisadora Virgínia Leal, “ser uma escritora contemporânea é dialogar com a história da inserção das mulheres no campo literário, considerando-se a atuação dos movimentos feministas como força social”.¹⁸

O prefácio de Colasanti, acima mencionado, exemplifica bem o diálogo da escritora contemporânea com a história da produção feminina. Revisitando a produção das ancestrais trovadoras, a escritora caracteriza-a da seguinte forma:

Certamente, uma das razões do seu sucesso era a diferença que sua poesia apresentava em relação à dos homens. O estilo delas era mais solto, usavam menos metáforas e jogos verbais, iam direto ao assunto, eram práticas e sensuais. Ao contrário dos homens, ao falar do seu objeto de amor, pouco se importavam com a parte física, dando mais ênfase ao caráter e ao comportamento do amado ou pretendente.¹⁹

Esse deslocamento de ponto de vista pode ser observado também nas atuais “*chansons de femme*” das poetisas Stella Leonardos e Hilda Hilst. Em diálogo explícito com as cantigas de amigo galaico-portuguesa, elas se reapropriam do gênero registrado e cultivado pelos trovadores, mas que, em sua origem, seria de criação feminina.

Retomando a discussão referida no início do trabalho acerca dessa modalidade da literatura medieval, recorro novamente às palavras de Ria Lemaire:

As cantigas que acompanhavam o trabalho manual e as danças no mundo rural foram transplantadas no mundo da corte, da nobreza

¹⁸ Virgínia Maria Vasconcelos Leal, “O feminismo com agente de mudanças no campo literário brasileiro”, in: Cristina Stevens (org.), *Mulher e literatura 25 anos: raízes e rumos*, Florianópolis, Mulheres, 2010. p. 183-207.

¹⁹ Marinha, Colasanti, *Op. Cit.* p.14.

e nas horas de lazer. Assim, a tradição secular de poesia/canto funcional, radicada na experiência da realidade da vida e adaptada, pelas cantadoras, numa movência nunca parada, ao mundo do trabalho, da oralidade, foi inserida numa genealogia de escritores geniais, individuais de obras únicas, fixadas longe e fora das contingências da vida cotidiana, no mundo da escrita; nos “clássicos” da literatura portuguesa²⁰

Regina Zilbermann acrescenta ainda que, com a publicação dos cancioneiros no início do século XX,

A voz feminina, suprimida uma vez pelos copistas, é de novo casada, pois nem mesmo os estudiosos do assunto, interessaram-se em valorizar o que estaria por trás e antes do material transportado do passado: a locução feminina, a perspectiva da mulher, o caráter popular e coletivo dessas manifestações,²¹

Desta forma, as “neotrovadoras” Stella Leonardos e Hilda Hilst, ao recriarem na contemporaneidade novas cantigas trovadorescas, mais do que se inserirem em uma tradição de poetas de língua portuguesa e galega, pertencentes ao fenômeno “neotrovadorismo”²², fazem ecoar as vozes coletivas de suas cantadoras ancestrais.

O poema de abertura da coletânea *Amanhecência*, de Stella Leonardos, intitulado “Ancestre canção”, tem como epígrafe versos de autoria do trovador Paay Soares de Taveiros. Como apêndice, Leonardos traz ainda a seguinte nota: “Servem de epígrafe a nosso poema dois versos da célebre “Cantiga de Garvaia”, que D. Carolina Michaelis considera a mais antiga cantiga da literatura galaico-portuguesa, atribuindo-lhe as datas de 1206.”²³

Através de uma série de paratextos (notas, glossário, e epígrafes) *Amanhecência* constitui-se, nas palavras do prefaciador Gilberto Mendonça

²⁰ Ria Lemaire, *Op.Cit.*, p.53.

²¹ Regina Zilberman, “As mulheres no começo da história”, In: Constância Lima Duarte; Marli Fantini Scarpelli (Org.), *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*, 1ª ed, Belo Horizonte, UFMG, 2002, vol. 1, pp. 21-28, 27.

²² Cf. Maria do Amparo Maleval, *Poesia medieval no Brasil*, Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2002 e Teresa López, *O neotrovadorismo*, Vigo, A Nosa Terra, 1997.

²³ Stella Leonardos, *Amanhecência* (Introdução de Gilberto Mendonça Teles) Rio de Janeiro, J. Aguiar, Brasília, IN, 1974. [Biblioteca manancial, 9], p.179.

Telles, “um monumento cheio de inscrições”. Para o pesquisador, a consciência explícita do seu manejar metalinguístico, “é prova de que a autora teve intenção de revelar não apenas o seu conhecimento, mas o seu amor às raízes e à tradição da lírica luso-brasileira”²⁴.

É interessante observar que, ao buscar o resgate dessas raízes ibéricas, Leonardos reivindica implicitamente uma genealogia feminina, através da consciência de uma criação anterior de seus/suas ancestrais. A duplicidade de sentido do termo “avós”, no quarto verso do poema, deixa-nos a possibilidade de identificá-lo como o plural feminino de avó. Revelando, por conseguinte, a marca de gênero como chave de leitura do inspirador trabalho arqueológico da autora.

Ancestre canção

Minha face, claro códice,
traz tinta negra e vermelha
– face a mais, símplice cópia –
De que avós de Portugal?
Sei tão-só que existe o códex
de uma facies portuguesa,
Sei tão-só que existo – coda
de ancestris canções, às vezes.
E nas veias vivo veios
de cantar azul castiço
– ora de ar trovadoresco
ora riso de jogral.
Sabe Deus porque subsistem
e me veiam, que não sei.
Aonde irão? Lego ao vento
o lírico manuscrito
que me inscreve e me transcende
– dom de códice ancestral.²⁵

À volta às raízes da Literatura de língua portuguesa se junta o resgate da recriação literária da História do Brasil. Através de seu “Projeto Brasil”, a escritora vem reescrevendo desde a década de 60, uma nova

²⁴ Gilberto Mendonça Teles, *Op.Cit.*, p.30.

²⁵ Stella Leonardos, *Op. Cit.*, p.39.

versão da história do Brasil, tendo o romanceiro, o cancionero e a rap-sódia como gêneros eleitos para tal empreitada. Para cada estado, um cancionero, para os vários sujeitos anônimos ou secundários da História oficial brasileira, um romance.

Complementando à busca pelas raízes da língua portuguesa, Leonardos é movida também pela pesquisa documental da cultura afro-brasileira, como adverte no início da obra “Romanceiro da abolição”:

Reinstaurando o longo poema e tentando levantamento de cultura afro-brasileira a partir das próprias fontes, usamos neste livro cantos-de-trabalho (vissungos), fragmentos de danças, ritos, sagas e estórias da tradição oral. Além do aspecto filológico. E do fio histórico – eminentemente romanceiro”.²⁶

Assim como Cecília Meireles, em sua obra-prima *Romanceiro da Inconfidência*, Leonardos reescreve o passado histórico, a partir de um outro ponto de vista, dedicando seus poemas-romances à riqueza cultural afro-brasileira e suas personagens pouco evidenciadas na História oficial, como Chica da Silva, Zumbi e o poeta Luís Gama. Há em sua obra uma necessidade de reconstruir uma outra História, um outro mundo, um outro Brasil, através da linguagem e da memória.

A outra neotrovadora mencionada é a paulista de Jaú, Hilda Hilst (1930-2004), autora de premiada e expressiva obra. Segundo Maleval, “foi a primeira mulher a escrever um livro de clara referência, a partir do título, aos trovadores do passado – *Trovas de muito amor para um amado senhor* (Hilst, 1960, 1980).”²⁷

O livro referido por Maleval é uma coletânea de 20 poemas. Ao contrário da relação intertextual encontrada na construção da obra de Leonardos, os poemas de Hilst se distanciam dos aspectos formais das cantigas trovadorescas, e delas se aproximam pelos tópicos constituintes da poética do amor cortês, de entre os quais podemos destacar: a valorização do amor adúlterino, presente nos pares célebres Tristão e Isolda, Lancelot e Guinevere, e também o tópico do merecimento²⁸ e da autovalorização

²⁶ Stella Leonardos, *Romanceiro da Abolição*, São Paulo, Melhoramentos, 1986, p.9

²⁷ Maria do Amparo Maleval, *Op.Cit.*, p.57.

²⁸ Ver, sobre o tópico do merecimento, o estudo de Arnaldo Delgado Sobrinho, *Um*

das virtudes e qualidades físicas do eu-lírico, como podemos observar nos poemas I e V, transcritos a seguir:

I

Amo e conheço.
Eis porque sou amante
E vos mereço.

De entendimento
Vivo e padeço.

Vossas carências
Sei-as de cor.

E o desvario
Na vossa ausência.

Sei-o melhor.
Tendes comigo
Tais dependências
Mas eu convosco
Tantas ardências

Que só me resta
O amar antigo:
Não sei dizer-vos

Amor, amigo
Mas é nos versos
Que mais vos sinto.
E na linguagem
Desta canção

Sei que não minto.²⁹

amor que se anuncia, polas ribas da cantiga: modos de presença da lírica medieval galego-portuguesa em Trovas de muito amor para um amado senhor, de Hilda Hilst, Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2013.

²⁹ Hilda Hilst, *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), In: Alcir Pécora (Org.), *Exercício. Obras Reunidas de Hilda Hilst*, São Paulo, Globo, 2002, p.176

V

*Não sou casado, senhora,
Que ainda que dei a mão
Não casei o coração.*
BERNARDIM RIBEIRO

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Que às vêzes agonizo
Em vos vendo passar
Altaneiro e preciso?

Ai, não seria.

E na mesma calçada
Por onde andais, senhor,
Anda vossa senhora.
E sua cintura alada
Dá-me tanto pesar
E me faz sofrer tanto
Que não vale o chorar
E só por isso eu canto.

Seria menos eu
Dizer-vos, senhor meu,
Por serdes vós casado
(E bem por isso mesmo)
É que sereis amado?

Ai, sim, seria.³⁰

Observa-se pelo título da coletânea, quanto pela epígrafe com versos do poeta português Bernardim Ribeiro, que a poetisa se refere a uma produção mais tardia dos trovadores, registrada já no século XVI, no Cancioneiro de Garcia de Resende, onde se fala não mais de cantigas, mas de trovas para designar suas composições.

Por outro lado, o sensualismo e desejo ardente, como condição do fazer poético relacionam-se explicitamente com a arte de trovar das *tro-bairitz* provençais, que constroem seus poemas como um contra-discurso

³⁰ *Ibidem*, p.180.

do código do amor cortês dos trovadores, apresentando uma linguagem mais direta, um desejo mais explícito, como evidenciam as estrofes de dois poemas da *trobairitz* Beatriz de Dia (século XII), tomadas aqui como exemplo:

Belo amigo, cortês, charmoso,
Quando em meu poder vos terei
E junto a vós me deitarei
Para dar-vos beijo amoroso?
Sabeis que em meus braços almejo
Ter-vos em lugar do marido.
Que vós cumprais o prometido:
Que será tudo ao meu desejo³¹

Ponho-me a cantar o que não queria,
Queixo-me tanto de quem sou a 'amiga'
Pois amo-o mais do que tudo na vida:
Mas nada o toca: dó, nem cortesia,
Nem minha alma, virtude, ou formosura
Por ele sou enganada e traída,
Como se desprovida de bravura³²

Além das *trobairitz*, outras poetisas, leigas ou religiosas, expressavam em sua poética alguns tópicos do amor cortês, trazendo muitas vezes uma linguagem de forte carga erótica. Trata-se da poética mística-erótica de autoria feminina do final da Idade Média. A literatura mística, em suas diversas expressões (visões, cartas, poemas), desempenhou um importante papel na consolidação das línguas vernáculas no final da Idade Média, como afirmam Zum Brunn e Épiney-Bugard: “Son estas mujeres las que, con los autores de las canciones de gesta, con los *Minnesänger* y los trovadores, están en el origen de nuestras grandes literaturas, gracias

³¹ Pierre Bec, *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Paris, Stock/Moyen Âge, 1995, p.105. “Bel amics avinens e bos,/ cora.us tenrai en mon poder?/ E que jagues ab vos un ser/ e qu.us des un bais amoros?/ Sapchatz, grantalen n'auria/ qu.us tengues en luocdelmarit/ abso que m'aguessetzplevit/ de far totso qu'eu volria ” [Tradução nossa].

³² *Ibidem*, p.102. “A chantar m'er de so qu'ieu non volria/ Tant me rancur de lui cui sui amia,/ Car ieul'am mais que nuillaren que sia;/ Vas lui no.m val merces ni cortesia/ Ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens,/ C'atressi.m sui enganad'e trah`za/ Com degr'esser, s'ieu fos desavinens.” [Tradução nossa].

a su forma libre de expresar la frescura y el vigor de las cosas en una lengua viva y en vías de creación”.³³

Outro tópico da poesia mística é o uso de metáforas relacionadas ao ato de comer, de se alimentar, com a finalidade de expressar a relação e a intimidade com o outro, com o divino, que foi também bastante explorado pelas místicas medievais, como podemos comprovar neste poema de Hadewijch:

Este laço une aqueles que amam
de forma que um penetra inteiramente no outro,
na dor ou no repouso ou na ira de amor,
e come a sua carne e bebe o seu sangue:
o coração de cada um devora o outro coração,
o espírito assalta o espírito e invade-o por inteiro,
como nos mostrou Aquele que é o próprio amor,
tornando-se o nosso pão e o nosso alimento,
e desfazendo todos os pensamentos do homem.
Ele deu-nos a conhecer que nisto
está a mais íntima união de amor:
comer, saborear, ver interiormente.
Ele come-nos, nós julgamos comê-lo, e sem dúvida que o fazemos.³⁴

Assim como as místicas medievais, a escritora mineira Adélia Prado reivindica essa relação íntima com o divino através de uma poética que busca ressignificar as palavras, sacralizando a banalidade do cotidiano e dessacralizando o divino. Através de uma nova poética místico-erótica, Prado retoma a tradição literária das místicas medievais, a partir de reflexões contemporâneas das vicissitudes da vida, da incompletude da natureza humana, oferecendo ao(à) leitor(a) novas possibilidades de compreensão da relação do corpo com o divino. A recriação dos sentidos teológicos insere-se dentro da proposta poética de Adélia Prado, perpassando todos seus livros de poemas. “Festa do corpo de Deus” (*Terra de*

³³ Georgette Épiney-Burgard, Émilie, Zum Brunn, *Mujeres Trovadoras de Dios*, 1ª ed, Barcelona, Bolsillo Paidós, 2007, p. 24

³⁴ Cf. RÉGNIER-BOHLER, Danielle Régnier-Bohler, “Vozes literárias, vozes místicas”, In: DUBY, Georges Duby, PERROT, Michelle, Perrot, *História das Mulheres: a Idade Média*, Vol 2, Porto: Edições Afrontamento, 1990, p.578.

Santa Cruz, 1981), é um dos mais emblemáticos poemas que evoca a des-sacralização do divino e a inocência da carne, ao descrever a imagem do corpo de Jesus na cruz, pela contemplação de um eu-lírico que expressa seu encanto pelo corpo humano de Deus.

Festa do corpo de Deus

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão.
"ó crux ave, spes única
Ó passiones tem pore".
Jesus tem um par de nádegas!
Mais que Javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspenso no madeiro
o corpo humano de Deus.
É próprio do sexo o ar
Que nos faunos velhos surpreendo,
Em crianças supostamente pervertidas
E a que chamam dissoluto.
Nisto consiste o crime,
fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
os demônios porfiaram
em nos cegar com este embuste.
E teu corpo na cruz, suspenso.
E teu corpo na cruz, sem panos:
olha pra mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo- te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor.³⁵

³⁵ Adélia Prado, *Poesia reunida*, São Paulo, Siciliano, 1991, p.281.

Desde a sua primeira produção, *Bagagem* (1975), a busca por uma genealogia espiritual e feminina está presente na obra de Prado. O livro abre com o poema antológico “Com licença poética”, cujo eu-lírico declara: “Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina. Inauguro linhagens, fundo reinos”.

A evocação da palavra linhagem, presente em vários poemas, apresenta uma dupla função. De um lado, a consciência da importância de seu papel, enquanto mulher de Letras, para a valorização e intensificação da produção feminina naquele contexto ainda fortemente androcêntrico da cena literária brasileira. De outro lado, o caráter reivindicador e memorialístico, através do qual, a autora busca construir uma genealogia feminina a partir da representação de sua própria árvore genealógica, como verifica-se no poema “Linhagem” (*O Coração Disparado*, 1978), transcrito a seguir:

Minha árvore ginecológica
me transmitiu fidalguias,
gestos marmorizáveis:
meu pai, no dia do seu próprio casamento,
largou minha mãe sozinha e foi pro baile.
Minha mãe tinha um vestido só, mas
que porte, que pernas, que meias de seda mereceu!
Meu avô paterno negociava com tomates verdes,
não deu certo. Derrubou mato pra fazer carvão,
até ao fim da vida, os poros pretos de cinza:
‘Não me enterrem na Jaguará. Na Jaguará, não.’
Meu avô materno teve um pequeno armazém,
uma pedra no rim,
senti cólica e frio em demasia,
no cofre de pau guardava queijo e moedas.
Jamais pensaram em escrever um livro.
Todos extremamente pecadores, arrependidos
até à pública confissão de seus pecados
que um deles pronunciou como se fosse todos:
‘Todo homem erra. Não adianta dizer eu
porque eu. Todo homem erra.
Quem não errou vai errar.’
Esta sentença não lapidar, porque eivada
dos soluços próprios da hora em que foi chorada,

permaneceu inédita, até eu,
cuja mãe e avós morreram cedo,
de parto, sem discursar,
a transmitisse a meus futuros,
enormemente admirada
de uma dor razão alta,
de uma dor tão funda,
de uma dor tão bela,
entre tomates verdes e carvão,
bolor de queijo e cólica.³⁶

As memórias de seus ancestrais são revisitadas pelas lembranças das ações e sucessão de erros e pecados de seus antepassados masculinos, juntamente com o silenciamento de suas ancestrais: “cuja mãe e avós morreram cedo/ de parto, sem discursar”. Observemos que desde os versos introdutórios do poema, a ressignificação da palavra genealógica, por ginecológica, é indicadora da marca de gênero que atravessa a poética pradiana.

Dialogando com a literatura canônica de sua época, Adélia Prado, assim como suas ancestrais místicas, inaugura linhagens, mostrando-se consciente de que naquele contexto de fins de século XX, ela estaria contribuindo para abrir caminhos para a construção de uma literatura canônica de autoria feminina.

Considerações finais

Não fica despercebido, como vimos, na leitura de obras contemporâneas de autoria feminina o diálogo com alguns gêneros medievais. Através do processo de reescrita, elas buscam questionar tanto as relações macro-sociais, ao recontar a História da nação brasileira, como fez Stella Leonardos com seu “Projeto Brasil”, quanto as relações micro sociais, colocando de maneira prioritária as discussões de gênero no cotidiano feminino do Brasil, em seu passado recente (dos anos 60 a 80).

Ao ressignificar formas da lírica trovadoresca, dos *lais* bretões, dos contos de fada, dos elementos da mística erótica medieval, cultivados den-

³⁶ Adélia Prado, *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p.21-22.

tro de uma tradição feminina, estas autoras estão contribuindo na elaboração de uma linhagem literária. Com os fios da ancestralidade feminina, as escritoras aqui tratadas tecem uma nova roupagem para a produção contemporânea brasileira, questionando a autoridade do cânone patriarcal. Finalizamos, nosso ensaio, com a sempre atual reflexão de Guilbert Gubar sobre a importância do processo de revisão para a construção de uma genealogia feminina no fazer literário:

[...] da mesma forma que o embate do artista masculino contra seu precursor assume a forma do que Bloom chama de desvios revisórios, vãos, desleitura; também a batalha da escritora pela auto-criação a envolve em um processo revisório. Sua batalha, entretanto, não é contra a leitura do mundo empreendida por seus precursores (masculinos), mas sim contra a leitura que estes fazem de sua condição de mulher. Com o intuito de se definir como autor de algo, a escritora deve redefinir os termos de sua socialização. Seu embate revisório, portanto, freqüentemente se torna um embate pelo que Adrienne Rich chamou de 'Revisão – o ato de olhar para trás, de olhar com novos olhos, de penetrar um velho texto a partir de um novo direcionamento crítico...um ato de sobrevivência'. Ademais, com freqüência a escritora só pode iniciar tal embate por meio de uma laboriosa busca por uma precursora que, longe de representar uma força ameaçadora a ser contestada ou destruída, prove de maneira exemplar que é possível uma insurreição contra a autoridade literária patriarcal (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 49)³⁷

³⁷Sandra Gilbert, Susan, Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984, p.49. Original: "just as the male artist's struggle against his precursor takes the form of what Bloom calls revisionary swerves, flights, misreadings, so the female writer's battle for self-creation involves her in a revisionary process. Her battle, however, is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of her. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization. Her revisionary struggle, therefore, often becomes a struggle for what Adrienne Rich has called 'Revision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction...an act of survival'. Frequently, moreover, she can begin such a struggle only by actively seeking a female precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal literary authority is possible" [Tradução nossa].

MUITO ALÉM DE 50 TONS DE CINZA: O FETICHE NA LITERATURA FEMININA DO INÍCIO DO SÉCULO XXI

RENATA RUZISKA PIRES

Universidade Estadual de Londrina

A presente pesquisa tem como principal foco o estudo da literatura erótica feminina brasileira contemporânea, que tanto vem se destacando nos últimos anos, e sua influência nos meios acadêmicos. A análise permeia quatro contos: “Hot Dog” de Àlex Leilla; “Fome” de Ana Paula Maia; “Quarto minguante” de Andrea Del Fuego, eles pertencentes ao livro *50 versões de amor e prazer*¹, coletânea que reúne 50 contos de treze autoras brasileiras contemporâneas, e ainda “Flor do cerrado” de Maria Amélia Mello que não faz parte da obra em questão.

A partir da publicação da trilogia americana “50 tons de cinza” de Erika Leonard James, é visível como a escrita feminina erótica acordou de seu estado de estagnação e passou a ser produzida, quase que inteiramente, em e para a massa. Diversas autoras, após este sucesso de vendas, tomaram *50 tons* como base e inspiração e escreveram outras histórias extremamente parecidas, apenas tomando o cuidado de procederem a alterações no corpus. Assim, por conta da extensa produção com “roteiro” idêntico dos últimos anos, quase que toda literatura erótica feita por

¹ DE FERNANDES, R. (Org.) *50 versões de amor e prazer: 50 contos eróticos por 13 autoras brasileiras*. São Paulo: Geração Editorial, 2012. 356 p.

mulheres recebeu como nome o termo pejorativo “mommy porn”, que pode ser encontrado até mesmo em alguns dicionários on-line. No momento em que uma produção literária pobre torna-se uma representação mundial da literatura feminina erótica, é estritamente apropriada uma discussão profunda relativa ao assunto, principalmente por ser um fenômeno atual que chega a ter repercussões, ainda que tênues, no cânone literário.

Consideramos que esta caracterização deve surgir numa fase inicial. Para melhor compreendermos esta literatura, é imprescindível que se caracterize a literatura feita por mulheres. Primeiro, porém, é necessário um respaldo histórico das teorias acerca do assunto. No início do século XX, foi dada a abertura aos movimentos feministas no mundo, os quais tinham o propósito de igualar a mulher perante os direitos políticos e sociais e que, finalmente, a marginalização de tudo o que se referia ao feminino fosse extinto. Essas reivindicações tiveram princípio na Europa Ocidental e América do Norte, liderados primeiramente por mulheres brancas que pertenciam à classe média. Em um segundo momento, nos anos 60, a ideologia feminista eclodiu pelos diversos cantos do mundo e mulheres de outras etnias e classes sociais acataram as ideias e passaram a participar do movimento. Foi quando o feminismo passou a ter papel ativo no Brasil, mesmo durante o Regime Militar. Nos anos 90, ainda há a terceira onda do movimento, que teve o objetivo primordial de consertar as falhas presentes nas revoluções anteriores. A partir das lutas feministas, então, diversos/ (as) teóricos/(as) ao redor do mundo tiveram a preocupação de entender o corpo feminino, suas relações com o exterior e seus anseios.

Dessa maneira, em sua renomada e incrível obra *O segundo sexo*² (1970), Simone de Beauvoir trata de diversos fatores relacionados ao corpo feminil. Na primeira parte de seu estudo, a autora tem como foco os aspectos biológicos femininos e afirma que:

Na boca do homem, o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade; sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho!” O termo “fêmea” é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível

² BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. Cidade: Difusão Europeia do Livro, 1970.

e inimigo, [...] é evidente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação deste sentimento. (p. 25)

A partir desse excerto é perceptível, desde os tempos remotos, que o homem procurou colocar a mulher como um ser inferior, tanto social quanto biologicamente. Beauvoir (1970) defende que essa atitude ocorre pelo fato de a mulher “assustar” e, conseqüentemente, afastar o homem, nomeadamente quando assume ações e funções ditas normativamente como masculinas, há um evidente receio por parte daquele que, supostamente, detém e retém suas vontades.

A datar da criação e defesa das teorias feministas, a literatura incorporou suas ideias e assim iniciou-se a produção de uma literatura feminina. Esta arte literária registra, como todas as outras, a nascente de todos os movimentos que estejam em destaque naquele determinado momento e tem o poder de transformar as relações do ser humano com o mundo. Assim, funciona como registro de todos os valores vigentes nas épocas em que está inserida.

A partir dos estudos literários de textos de autoria feminina, é perceptível que há três fases determinadas por Elaine Showalter – teórica que se focou, inicialmente, na literatura inglesa. A primeira ficou conhecida como Fase Feminina. Nesta fase, os moldes da escrita produzida por mulheres eram os mesmos da escrita masculina. Assim, havia apenas a reprodução dos valores impostos pelos homens, ou seja, ainda havia a dominação masculina. As mulheres que tinham a oportunidade de publicar apenas se submetiam às normas vigentes: as personagens se limitavam a serem donas-de-casa, esposas, mães de famílias e concebiam o casamento como forma de realização pessoal e símbolo de felicidade. A segunda fase leva o nome de Feminista, pois é quando literatas lutam por seu espaço e direitos perante o cânone literário. Finalmente, a terceira fase, a Fêmea, retrata a busca pela identidade e afirmação destas escritoras como mulheres donas de seus próprios desejos, de suas próprias características e que fazem sua própria história. Acredita-se que os contos em questão transitam entre a Fase Feminista e a Fase Fêmea.

Ao fazer a leitura e análise de alguns destes contos, é notório que há uma brusca mudança no comportamento feminino tanto dentro como fora

da cama. Assim, há um evidente objetivo de desestabilização das formas e conteúdos eróticos, o que ocorre, também, no espaço literário. Como extensão da esfera pública, em que mulheres passaram a impor suas vontades e a lutar para que deixassem aquele papel previamente definido pelos homens – esposa-dona-de-casa-mãe-de-família, o sexo feminino colocasse como ser desejante no setor íntimo, deixando de ser apenas um objeto desejado pelo sexo oposto, como elucida Wagner³ (2013):

Isso se modifica com a evolução das conquistas femininas, tirando a mulher de um lugar de objeto de desejo, apenas, para sujeito desejante, também. As mulheres, ao exporem seus desejos sexuais, agem como um homem e isso atemoriza a masculinidade desses. Quando a diferença é pequena, o outro se torna alvo de intolerância, a qual tem como objetivo restabelecer uma discriminação [...]. (p. 404)

Elódia Xavier (2011), ⁴especialista no estudo da literatura feminina, em seu artigo “O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina”, faz ainda algumas diferenciações de representação do corpo feminino em algumas obras e defende a existência de uma interação entre a questão natural do corpo mulheril com o cultural, o qual possui suas limitações. Baseando-se em Simone de Beauvoir, afirma ser necessária uma análise do fato de que os corpos são também marcados pela concretude histórica, não se restringindo ao que concerne o biológico. Assim, a teórica estabelece uma tipologia, “agrupando as personagens femininas em torno dos vários tipos de representação” (XAVIER, p. 254)⁵. De início, trata do Corpo Invisível. As mulheres inseridas neste quesito são as que não têm qualquer destaque ou visibilidade em relação ao seu corpo e à sua sexualidade e são representadas por personagens que conseqüentemente passam a não ter identidade e são inexistentes enquanto sujeito, reflexo da cultura patriarcal em que estão inseridas. Posteriormente, Xavier (2003) desdobra o

³ WAGNER, T. M. C. *A personagem feminina e a sexualidade*. In: Mulheres e literatura: ensaios. Natal: EDUnP, 2013. 436 p.

⁴ XAVIER, E. O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. In: *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011. 249 p.

⁵ Idem.

Corpo Subalterno, a representação da mulher como ser inferior a algumas instâncias, seja por ser do sexo feminino, por ser pobre ou por ser negra. É a personagem oprimida, calada, solitária e sofrida a que pouco – ou quase nada – possui representação ou voz ativa. Diferentemente, os contos a serem trabalhados nesta pesquisa subvertem totalmente as duas representações anteriormente expostas.

Como maneira de subversão, as autoras dos contos analisados neste artigo inspiram-se na literatura erótico-pornográfica, situação relativamente nova no âmbito literário feito por mulheres no Brasil, uma vez que surgira apenas no século XX. Ao falar desta literatura, é necessário conceituar o erotismo. George Bataille (1987) caracteriza o erótico como uma das vertentes da vida privada, seja em relação à família ou ao trabalho, que provoca amor ou desejo sexual. Pode ainda, segundo o autor, ocorrer quando indivíduos possuem uma atitude de valor degradado, perverso e, não raro, ao apresentar momentos de extrema violência, seja física ou psicológica. Em sua obra *O erotismo*⁶ (1987):

Falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: *no avesso* revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente *vergonha*. (p. 102)

Partindo, da mesma forma, para o estudo do erótico-pornográfico, Dominique Maingueneau, na obra *O discurso pornográfico*⁷ (2010), alega que:

[...] 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. (p. 15)

⁶ BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p.

⁷ MAINGUENEAU, D. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

Esses textos têm por objetivo estimular a libido do leitor, independente de qual for a intenção do autor. Consoante Maingueneau (2010), a escrita pornográfica caminha juntamente da obscenidade e do erotismo, tornando-se impossível separá-los. Ressalta também que literatura e pornografia comunicam-se de maneira profunda, uma vez que a pornografia confere à literatura uma natureza transgressora, escandalosa e interruptora com o cânone literário. Assim, falar de uma literatura erótico-pornográfica feminina rompe com diversas normas presentes na sociedade atual. A partir disso, é necessária a discussão acerca dos fetiches e desejos libidinosos femininos presentes nos contos “Hot Dog”, “Fome”, “Flor de cerrado” e “Quarto minguante”.

Para dar início à análise, o conto “Hot Dog” de Àlex Leilla retrata uma mulher dentro do carro em um sinaleiro que vê, na calçada, um “ex-amigo”, como se refere a ele, com quem possuiu um passado bem transgressor. Encontravam-se em um apartamento alugado estritamente para orgias e novas experiências sexuais, acompanhados ou não de outros homens, que eram chamados de “coadjuvantes”. A protagonista do conto gostava de, na intimidade, ser chamada de “madame” e seu amigo ficava com o apelido de “cachorrinho”. Ao vê-lo na rua, começa a lembrar seu passado.

[...] No banheiro, de pé, colados um ao outro, quatro corpos se movimentam – o dela, recheio do sanduíche formado por dois homens; o dele, de joelhos, língua a lambar a bunda de um dos dois rapazes, aquele que a comia por trás. A mão dela avança por essa última bunda do sanduíche, ultrapassa-a e, com alguma dificuldade, mas nem tanto, puxa os cabelos dele, do amigo perdido, naquele tempo, um cachorrinho de joelhos [...]. (p. 11)⁸

Em diversos momentos, a personagem principal chama-o de “cachorrinho”, “cãozinho”, “bonequinho” e “escravo”, além de afirmar que tem um “papel canino”. Ao contrário do que se poderia imaginar, o homem em questão não é alguém frágil e indefeso:

Alto, peitoral definido por anos de malhação, voz grave, o cachorrinho não tinha nenhum tique capaz de revelar no porte altivo sinais

⁸ DE FERNANDES, R. (Org.) *50 versões de amor e prazer: 50 contos eróticos por 13 autoras brasileiras*. São Paulo: Geração Editorial, 2012. 356 p.

do papel *canino* a ser desempenhado logo mais. Sua objetividade ao anunciar as regras, em geral, causavam uma boa impressão nos parceiros, melhor: nos *coadjuvantes*, conforme gostavam, ele e ela, de denominar os homens com quem trepavam". (p. 12)⁹

É evidente, neste conto, a submissão masculina e a tomada de poder no feminino. De maneira totalmente divergente do que é encontrado nos estudos literários, esta mulher coloca-se como alguém superior, maltratando os homens com que se relaciona e transformando qualquer contato sexual em contrato. Ela é quem detém o poder. Assim, o fetiche da protagonista deste conto consiste em assumir o poder: inverte o papel de mulher submissa e adota o de dominadora, aquela que judia, que manda, que determina. Quando o ser que normalmente é "o outro", o que tem seus desejos renegados, toma finalmente as rédeas de seu estado marginalizado, há a evidente preocupação por parte daquele que sempre esteve ao centro de tudo. Relacionando este fato às diferenças percebidas entre homens e mulher no que diz respeito ao sexo, existe um claro medo por parte do masculino de que seu papel deixe de ser o de "domador" e passe a ser o de "vítima", de "subordinado", traço comprovado no que diz respeito à feminização de homens.

O conto "Fome" de Ana Paula Maia expõe um fetiche totalmente diferente daquele que fora visto anteriormente. A protagonista do conto, Elvira, relaciona-se sexualmente não com um homem ou mulher, mas sim com a comida.

Muitas meninas da sua idade queriam ser atriz, modelo, enfermeira, até mesmo advogada, mas ela queria comer tudo o que não podia. [...] Seus breves namoros nunca a preencheram. Nunca amou nenhum dos homens que conheceu. No sexo nunca teve prazer; sendo assim, desistiu de ambos. (p. 95)¹⁰

Logo após a protagonista chegar a um restaurante, um homem que lá está tenta iniciar uma conversa com a mulher; porém, ele não tem sucesso. Após ser ignorado algumas vezes, afasta-se e Elvira pôde ficar sozinha.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

Entre a entrada, o prato principal, o vinho e a sobremesa, a protagonista tem quatro orgasmos,

Elvira respira o perfume de cada condimento e sente o coração acelerar. Se não fosse a pele negra qualquer um perceberia suas bochechas ruborizadas e quentes. As costelas estão arrumadas lado a lado, como pernas enfileiradas de dançarinas de cançã. Isso a faz pensar nas próprias coxas suadas. (p. 97)¹¹

Esta passagem ilustra como a personagem em questão é totalmente independente sexualmente, pois ao invés de seguir à risca aquilo ditado pela heteronormatividade, ela só se sente saciada ao comer. Assim, desiste de qualquer relação com homens/mulheres para obedecer aos seus desejos e fetiches.

Em “Quarto minguante” de Andréa Del Fuego há uma personagem que passa por cinco sonhos, os quais revelam todos os seus fetiches. No primeiro, expressa o desejo de “apanhar até a pele esfolar”; no segundo, encontra um senhor de chapéu vermelho, o qual deseja beijar vagarosamente; no terceiro revela certa relação com a religião, pois sente extremo prazer ao ter a pele rasgada com talheres e ao sentir a pele solta dos ossos, ambas atitude cometidas por um bispo; no quarto sonho, surge um homem, vestido de pirata, e a mulher que, extremamente desejosa, pretende transformá-lo em seu “cavalo árabe” e afirma “capear seu tronco” enquanto seu sexo “ceifava o dele” e, por fim, no último sonho, o senhor de chapéu vermelho volta e, no sonho, ele a guarda “na caixa de seu instrumento”, possível referência à relação sexual. A partir deste momento, o conto parece voltar a narrar um dos sonhos da personagem. A mulher está em uma festa, quando encontra dois homens:

Um deles patinava dedos na minha cintura, outro soprava minha nuca. Dilataram-me. Bebi delícias de homem. Uma cereja entrou em mim, um licor escorreu, adocei e fui adoçada. Voltei sozinha, eles ficaram. Até minha casa, túneis e faróis verdes. Deitei-me nua e almiscarada, dormi. (p. 109)¹²

¹¹ Idem.

¹² Idem.

A protagonista liberta-se e concretiza, por fim, seu desejo ao relacionar-se com dois homens. Através dos diversos sonhos, é possível perceber que existe uma possível repressão por parte dela. Apenas ao final do conto é que há a concepção daquilo que almejada, daquilo com que sonhava. Portanto, o questionamento a respeito dos novos fetiches pode estar relacionado com a brutalidade na cama.

Por fim, o conto “Flor de cerrado” de Maria Amélia Mello retrata uma relação sexual e seus desejos libidinosos completamente divergentes do que já fora mostrado. Uma mulher, ao andar pela rua à noite, é assaltada por um garoto que, após roubar-lhe os pertences, desperta certo desejo na personagem. Ela passa, então, por uma pequena crise, por um fluxo de consciência para, enfim, perceber que possui a carteira cheia, mas a sua vida é vazia. Através do garoto e do desejo que tem por ele, almeja ser salva, após a relação sexual. A protagonista, sem nome no conto, procura sua salvação e – porque não? – sua identidade já perdida há muito tempo. Ali mesmo na rua, encostados em um carro, os dois mantêm uma relação sexual e, por um curto período, a mulher encontra sua redenção, seu escape, aquilo que poderia redimi-la. Conta que “A primeira coisa que ele fez foi olhar para meu sapato. Ele podia ter me matado, eu sei. Ele bem que podia ter me salvado”. Logo, seus desejos não se mantêm na satisfação sexual, mas da crença de que através do sexo haverá o resgate de que tanto precisava.

Nesta esteira de pensamento, evocamos o precioso contributo de Francesco Alberoni, renomado pesquisador, médico e professor italiano, que se dedicou ao estudo do erotismo em sua obra *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*¹³ (1986) na qual assegura relativamente à sexualidade feminina que:

[...] é obrigada, pela sua condição social, à passividade. Somente o homem é ativo. Ela procura, então, através do amor, englobar a atividade do homem para poder estar no seu mundo. [...] Quando ele parte, quando a deixa, sente-se perdida, porque sem ele não é nada. (p. 28)

¹³ ALBERONI, F. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1986.

A partir desta afirmação estereotipada no que diz respeito ao corpo e à sexualidade feminina, as personagens destes contos ultrapassam qualquer pré-julgamento. Elas, de modo geral, violam e contrariam quaisquer normas anteriormente determinadas pela sociedade patriarcal colocando-se como senhoras de seus destinos e donas de seus corpos e anseios.

Assim, as personagens dos contos em questão colocam-se como transgressoras tanto (i) em relação à sociedade patriarcal, que afirma que não devem/não podem, sentir prazer; (ii) como em relação a comportamentos considerados “normais”, sejam para homens ou para mulheres, como as orgias ou o sadomasoquismo. A representação do corpo feminino torna-se totalmente diferenciada. É notável e importante que não haja mais o objetivo de saciar as vontades masculinas, mas sim de, como mulher, colocar-se como alguém sexy, desejosa e desejante por conta de seu próprio deleite, de sua própria libido.

Concluimos assim que a mulher conquistou, com o tempo, o direito de trabalhar, mas a sua sexualidade ainda lhe é muito repreendida, mantendo-a presa em sua natureza. A mulher permite-se, finalmente, afirmar-se como alguém que possui um apetite sexual diferente daquele em que é tão somente subserviente ao homem. É ainda de salientar que o erotismo literário –, ou sob outras manifestações – ainda sofre com o tabu e com a falta de discussão acerca do assunto. Em todas as civilizações já existentes, fora renegado à mulher, quase que absolutamente, a discussão acerca de sua sexualidade que, como o que é apresentado pelas teorias feministas tanto anteriores quanto atuais, tem suas diferenças em relação aos homens. Tornou-se impreterivelmente essencial o direito às mulheres de elevarem suas vozes à condição de autoras de literatura erótica, cargo ocupado inteiramente por homens até o século XX. Assim, é imperativa e indispensável a contestação dos valores e relações de poder no que respeita à vertente erótica da literatura brasileira de autoria feminina. No momento em que um livro trata da sexualidade feminil – ainda que de forma superficial e submissa – torna-se um dos mais vendidos do mundo, é perceptível a demanda e a falta de estudos voltados para esta escrita tão inovadora, porém, tão subjugada por outrem. As mulheres destes contos são absolutamente divergentes no papel que lhes foi apresentado e imposto desde os primórdios. É preciso que haja mais estudos acerca deste assunto tão recente, mas que ocupa a mente de autores há anos. Deve

haver ainda uma especial atenção conferida a mulheres que, ainda que de forma diferenciada, sempre procuraram produzir uma literatura voltada para seus desejos e libido, uma vez que, até ao momento, poucas foram as que tiveram seus textos divulgados e difundidos ao longo dos estudos acadêmicos. Aquelas que tiveram, enfim, este acesso conseguiu-o por conta da relação quer conjugal quer fraterna com um homem.

A contemporaneidade traz consigo alguns questionamentos extremamente pertinentes, como esta falta de voz das mulheres na literatura sobre sua própria experiência erótica. É neste contexto que a análise dos quatro contos realizada neste artigo pretende contribuir para os estudos erótico-pornográficos feitos por mulheres luso-italianas no século XXI.

LETTERATURA DI GENERE: NÍSIA FLORESTA E IL SUO *Opúscolo Humanitário*

ROSA CRISTINA

L'Ottocento è stato un secolo importante per quanto riguarda la figura della donna all'interno della società. In questo secolo, infatti, si va sviluppando una storia femminile che, combattendo la propria posizione di subordinazione, tenta di farsi spazio in un dominio da secoli spiccatamente maschile. Quest'epoca costituisce un cambiamento nell'esistenza della donna e nella sua prospettiva di vita: da soggetto passivo diventa attivo e non solo nel campo domestico, dove per secoli era stata relegata, ma anche e soprattutto al di fuori di esso dove scopre nuove e diverse possibilità di realizzarsi. Il ruolo femminile non coincide più soltanto con quello di moglie e di madre; la donna inizia infatti a coltivare la sua intelligenza, la cultura e, in alcuni casi a viaggiare per spirito missionario, o solo per il gusto dell'avventura. Scende in strada o nelle pubbliche assemblee per far sentire la sua voce e raccontare le ingiustizie subite. In questo panorama Nisia Floresta si può considerare una precorritrice delle idee femministe in Brasile in un'epoca in cui la maggior parte delle donne in terra brasiliana è analfabeta, Nisia vanta un'erudizione tesa ad affermare il diritto delle donne di accedere all'educazione¹. Una militanza presente in tutte le sue opere che provocò scandalo nella società patriarcale in cui viveva. A tracciare il profilo di questa donna brasiliana attiva

¹ Luiz Felipe de Alencastro e Fernando Novais (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

commentatrice su diverse riviste, delle questioni più problematiche legate alla sua epoca ci aiuta la sua biografia.

Nisia Floresta nacque² nel 1810 a Vila de Papary, nel Rio Grande do Norte, città che oggi porta il suo nome. Il padre, era un avvocato portoghese, Dionisio Gonçalves Pinto, arrivato in Brasile all'inizio del XIX secolo; la madre brasiliana Antônia Clara Freire, era discendente da una delle più importanti famiglie della regione.

A tredici anni, nel 1823, venne obbligata a sposarsi, secondo la mentalità dell'epoca, con il suo primo marito Manuel Alexandre Seabra de Melo, ragazzo intelligente e proprietario di grandi estensioni di terre che ella abbandonò dopo il primo anno di matrimonio per fare ritorno dai suoi genitori.

Il rientro presso la casa paterna causò a Nisia non pochi problemi sia per i giudizi che suscitava intorno, sia per l'insistenza del marito che la rivolgeva presso di sé. Questo evento fece di Nisia Floresta una figura di donna trasgressiva agli occhi dei suoi contemporanei.

A questo proposito parlando delle donne che vivevano senza un uomo nel XIX secolo, Nicole Arnaud-Duc afferma che: "se a mulher não se casava era uma mulher solitária, socialmente à margem, com exceção dos raros exemplos nos meios intelectuais e artísticos".³

All'età di diciassette anni Nisia Floresta e la sua famiglia si trasferì ad Olinda e un fatto drammatico mutò la sua vita. La notte del 17 agosto 1828 fu assassinato suo padre mentre rientrava a casa, dopo aver vinto una causa, in veste di avvocato, contro alcuni potenti di Olinda i quali non tollerarono che un avvocato potesse agire contro i loro interessi. Questo accadimento, tra i vari episodi luttuosi che segnarono la vita della scrittrice, fu probabilmente quello che ebbe più peso.

Nello stesso anno, Nisia Floresta iniziò a vivere con Manuel Augusto de Faria Rocha, un giovane accademico della facoltà di Diritto di Olinda dal quale ebbe due figli.

Nel 1832, la famiglia si stabilì a Porto Alegre ma l'anno seguente il giovane morì, lasciando Nisia Floresta vedova a soli ventitré anni. Per quattro anni, dopo la scomparsa del suo compagno, lavorò come direttrice

²Duarte Constância Lima, *Nisia Floresta: vida e obra*, Natal, UFRN, 1995.

³Nicole Arnaud-Duc, *La discipline au quotidien. La justice correctionnelle dans la Provence aixoise du XIX Siècle*, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon, 1997, p. 287

di un collegio, mostrandosi interessata all'educazione delle giovani donne e all'emancipazione femminile.

Ulteriore testimonianza del suo spirito rivoluzionario, è l'amicizia con Anita⁴ e Giuseppe Garibaldi, durata sino la rivoluzione Farroupilha⁵ che rendeva il clima della capitale gaúcha molto difficile, soprattutto per una donna a capo di una famiglia composta di bambini e altre donne. Così nel 1938 Nísia si trasferì a Rio de Janeiro dove aprì un collegio per l'educazione delle ragazze che dedica al suo compagno: Colégio Augusto. Uno dei primi giornali a darne la notizia è il *Jornal do Comércio* il 31 gennaio 1838:

D. Nísia Floresta Brasileira Augusta tem a honra de participar ao respeitável público que ela pretende abrir no dia 15 de fevereiro próximo, na rua Direita n° 163, um colégio de educação para meninas, no qual, além de ler, escrever, contar, coser, bordar, marcar e tudo o mais que toca à educação doméstica de uma menina, ensinar-se-á a gramática da língua nacional por um método fácil, o francês, o italiano, e os princípios mais gerais da geografia. Haverão igualmente neste colégio mestres de música e dança. Recebem-se

⁴ Nel 1836 Garibaldi giunge a Rio Grande do Sul. A Santa Catarina si innamora di Ana Maria Ribeiro da Silva conosciuta in seguito con il nome di Anita Garibaldi la quale lasciò il marito per accompagnarlo in Europa.

⁵ *Farrapos* o "Farroupilhas" (straccioni, pezzenti) sono i rivoltosi del Rio Grande do Sul, una regione tra le più povere del Brasile, che diedero vita nel 1835 ad una rivolta contro il potere imperiale e la sua politica fiscale.

La Rivoluzione Farroupilha non nasce come movimento separatista ma esprime la necessità di un'impostazione diversa nella relazione tra il governo centrale e la provincia. Gli ideali democratici e repubblicani attecchiscono rapidamente in un contesto di forte insoddisfazione popolare e di richiesta di cambiamento, grazie anche al contributo delle idee carbonare e mazziniane diffuse da Zambeccari, che della rivolta diventerà un ideologo e capo riconosciuto.

Nel 1835 la rivoluzione conosce un primo successo: viene occupata la città di Porto Alegre e viene proclamata una repubblica indipendente, la Repubblica do Rio Grande do Sul, con un presidente eletto, ministeri, organi pubblici, bandiera, esercito e polizia; i brasiliani sono considerati stranieri e, in quanto tali, devono essere provvisti di passaporti per trattenerli nel territorio. La rivoluzione, seppure in modo discontinuo, si trascinerà fino al 1845 in un susseguirsi di battaglie e brevi combattimenti, in cui si pensa che morirono da 3 a 5 mila uomini. Tra i combattenti *farrapos*, oltre a Livio Zambeccari, troviamo numerosi illustri rivoluzionari italiani fra i quali Giuseppe Garibaldi con il quale farà amicizia Nísia Floresta e che rincontrerà poi nel suo soggiorno italiano.

alunas internas e externas. A diretora, que há quatro anos se emprega nesta ocupação, dispensa-se de entreter o respeitável público com promessas de zelo, assiduidade e aplicação no desempenho dos seus deveres, aguardando ocasião em que possa praticamente mostrar aos pais de família que a honrarem com a sua confiança, pelos prontos progressos de suas filhas, que ela não é indigna da árdua tarefa que sobre si toma⁶.

Nísia dunque, con questo collegio, apre le porte alle giovani donne cui insegna portoghese, geografia, storia, lingue straniere e lavori manuali. Dà "novos ares" all'educazione femminile e rompe con la visione tradizionale e puramente commerciale tipica di molti collegi allora esistenti. La proposta di questa nuova scuola, attirando l'interesse di molti, innesca la reazione di altre istituzioni volte all'istruzione in aperto conflitto con il collegio e con la sua direttrice con una "nada educada guerra".

Molti attacchi le vennero dalle pagine dei giornali e la questione divenne curiosamente oscillante poiché alcune volte capitava che, nello stesso mese, da uno stesso giornale le venissero rivolte critiche ed elogi. Il peggio era che nella critica tutto contava, compresi particolari e fatti della sua vita privata.

Alcuni giornali, ad esempio, sostenevano che nell'educare le ragazze non erano affatto necessarie le lingue straniere poiché "os maridos precisam de mulher que trabalhe mais e fale menos"⁷.

Nísia Floresta operò come educatrice in un'epoca in cui le donne vivevano ancora sotto l'intensa repressione di una società patriarcale, distanti da qualsiasi questione estranea all'ambiente domestico o che esigesse una riflessione profonda. Il Colégio Augusto si mostrò pioniera nelle sue proposte pedagogiche poiché offrì alle ragazze della Corte imperiale un'educazione a livello dei migliori collegi maschili. Oltre a questa funzione pedagogica Nísia⁸ scrisse e pubblicò vari libri sia in Brasile che in Europa. La sua produzione letteraria toccò questioni considerate tabù per l'epoca, come la difesa dei diritti delle donne, tema incomodo in una

⁶ *Jornal do Comércio*, 31 de Janeiro de 1838, Cod. PRC-SPR 1.

⁷ *Jornal o Mercantil*, 02 e 17 de Janeiro de 1847, Cod. PR-SOR 163 (1-7).

⁸ Cfr. Adjovanes Thadeu Almeida de Silva, *Nísia Floresta: mulher e educadora no Brasil imperial*, Revista do Departamento de História do Colégio Pedro II, n° 3, março, 2004

società patriarcale che nega alla donna il diritto a qualsiasi tipo di ascesa sociale.

La fondazione del Colégio Augusto, per la sua innovazione e lo spirito pionieristico, può essere considerato a ragione come momento di grande importanza nella storia dell'educazione femminile in Brasile. In esso Nísia ebbe l'opportunità di praticare, nel campo dell'educazione, i suoi ideali gettando le basi di un cambiamento. Occupandosi di educare le ragazze Nísia si poneva come obiettivo principale quello di combattere la generale ignoranza nella quale le donne venivano confinate:

A tarefa a que se atribuía não incluía ainda a promoção da mulher enquanto cidadã nem a conquista de direitos sociais, de modo a alterar, aí, a posição da mulher na sociedade. A preocupação em 1832 parece ter sido mais a de contribuir para desfazer os preconceitos e o mito de incapacidade intelectual feminina existentes na época⁹.

Nel 1853, l'autrice pubblica il suo secondo libro, *Opúscolo Humanitário*¹⁰, nel quale narra la storia della condizione femminile, dall'antichità Classica sino ai tempi a lei contemporanei, mostrando, ancora una volta, le sue vedute e il suo anticonformismo.

Il libro consta di 62 articoli, porta la firma B.A. ed è editato dalla Tipografia de M.A. di Silva Lima in un volume di 178 pagine. I primi venti capitoli sono già apparsi anonimi nel *Diário do Rio de Janeiro*, dal 20 aprile fino alla metà di maggio dello stesso anno. Gli originali vengono poi consegnati a Silva Lima, che li fascicola facendone un libro. Essendo proprietario del periodico politico *O Liberal*, Silva Lima, dopo che il libro era già in circolazione nel periodo compreso tra il 7 luglio 1853 e il 21 maggio 1854, lo pubblica in due o tre capitoli al giorno.

Alcuni anni dopo un esemplare del libro, con una bella dedica, viene portato dall'autrice in Europa al suo amico Augusto Comte, considerato fra i padri fondatori della sociologia¹¹.

⁹ Karawejczyk Mônica, *Nísia Floresta e a questão da emancipação feminina pelo viés educacional*, in *MÉTIS: História e cultura*, v.9, n. 18, luglio-dicembre 2010, p. 114

¹⁰ Nísia Floresta, *Opúscolo Humanitário*, tipografia de M. A. Silva Lima, Rio de Janeiro, 1853

¹¹ La dedica recita: "ao grande Mestre da Humanidade, o profundo filósofo M. A. Comte, a homenagem da autora, Brasileira Augusta".

In questa opera, scritta all'età di 43 anni, Nísia fornisce un quadro ampio del contesto culturale brasiliano, affrontando in dettaglio la situazione delle donne nella società del loro ruolo di madri e mogli e di come esse venivano educate nelle scuole dell'epoca.

Il libro è una raccolta di testi attraverso i quali l'autrice combatte il pregiudizio e condanna gli errori secolari nella formazione educativa femminile, non soltanto in Brasile, ma anche in altri paesi tra cui l'Egitto, la Siria, la Grecia, l'Italia, l'America, la Germania, l'Inghilterra e la Francia. Ella si oppone apertamente alla commercializzazione dell'istruzione da parte di persone incompetenti che frequentemente aprono scuole belle solo nell'apparenza, ma povere di contenuti educativi poiché la didattica è una missione che spetta solo ai più qualificati¹².

Ancora più pericolosa, per la scrittrice, è la minaccia rappresentata dagli stranieri che lasciano il proprio paese per aprire dei collegi in Brasile, dove vengono ricevuti da una società innamorata di tutto ciò che è legato all'Europa, senza tener conto però della qualità. L'educazione femminile brasiliana agli inizi dell'Ottocento è organizzata intorno alla sfumatura di accezione europea tra istruzione ed educazione. Gli uomini erano istruiti per sviluppare il proprio intelletto, le donne invece per formare il carattere. Non si prendeva in considerazione lo sviluppo intellettuale nelle ragazze come beneficio in sé per sé, né come mezzo di creazione di una personalità. Il proposito principale dell'educazione della donna brasiliana era conservare la purezza intesa in senso sessuale e assicurare un comportamento corretto davanti alla società.

Nel XIX secolo molte le discussioni intorno la figura della donna, nascono con l'intento di dimostrarne l'inferiorità rispetto all'uomo. Anche in Italia si aprono molti dibattiti su questo argomento. Il medico Cesare Lombroso, per esempio, si impegnò a dimostrare l'inferiorità della donna sotto diversi aspetti: "emessa nel nome della scienza: che la donna è biologicamente, cioè totalmente inferiore, che il volume del suo cervello è destinato da natura ad una inferiorità contro la quale nulla si può"¹³. A ciò risponde la dottoressa Maria Montessori in una conferenza svoltasi a

¹² Miriam Leite, *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*, São Paulo, EDUSP, 1993.

¹³ *Apud* Maria Montessori, *Antropologia pedagogica*, Milano, Casa editrice Francesco Vallardi, 1910, p. 218

Milano nel febbraio del 1899 dal titolo *La donna nuova* che, nell'affrontare il tema dell'inferiorità femminile, sostiene che non è la scienza ad essere contro la donna, ma gli scienziati maschi, ricordando che Lombroso nel cercare di dimostrare l'assurdità delle posizioni femministe, finisce con il rendersi ridicolo.

Nel 1847, in un discorso proferito alla fine dell'anno scolastico alle sue studentesse nel Colégio Augusto, Nísia fa alcune considerazioni che meglio chiariscono la sua idea di educazione femminile. In primo luogo, infatti si percepisce che Nísia dà molto valore all'educazione morale, oltre che a quella intellettuale:

[...] aquelas dentre vós, que concluindo hoje a vossa educação, voltai ao seio de vossas famílias, e ides entrar em um mundo, onde tudo temo por vós! Jovens, muito jovens ainda para tendes refletido nas vantagens da austera moral, que se vos tem aqui procurado ensinar, vosso sentido, e talvez vossos corações achar-se-ão surpreendidos aos primeiros sons, que a corda da lisonja vibrar, e magicamente ecoar em vossa sensibilidade! Então todas lições serão perdidas, se vos escutardes com Êgide da modéstia. Que sendo a mais bela e aromática flor, das que compõem a coroa da virtude, dá às qualidades da mulher o verdadeiro realce, que a torna no mundo de todos apreciada [...] ¹⁴.

Concezioni queste da non considerarsi in contraddizione con il suo spirito polemico, esse vanno contestualizzate infatti nella società in cui l'autrice vive e opera. In una società patriarcale, nella quale il valore e il rispetto sociale nei confronti delle donne è praticamente nullo, qualsiasi conquista va considerata una grande vittoria poiché, prima di allora il riconoscimento della donna avveniva soltanto attraverso i ruoli tradizionali di moglie e madre.

Considerando la posizione di svantaggio in relazione all'universo maschile, alla fine del XIX secolo, si poteva considerare una conquista il fatto che una donna si sottraesse all'essere la *escrava doméstica* per diventare invece la *rainha do lar*. Era sempre una forte discriminazione per le donne, ma pur sempre un miglioramento. La stessa Nísia sottolinea in

¹⁴ Nísia Flóresta, *Discurso que a suas educandas dirigiu*, 18 de dezembro de 1847 – Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, Rio de Janeiro- Cód. 040/A941p

altri passi che la donna è destinata a diventare madre e in ciò consiste la sua più sublime missione attraverso cui raggiungere la superiorità morale.

In *Opúscolo Humanitário* si avverte una forte tensione tra i due pensieri e le due filosofie. Da una parte la Nísia prigioniera di modelli tradizionali nei confronti della donna, ereditati dal Romanticismo. Dall'altra la donna che tenta di liberarsi da questi paradigmi tradizionali per abbracciare le filosofie liberali che si stavano facendo strada durante la metà del XIX secolo.

L'organizzazione tematica interna, in *Opúscolo Humanitário*, è costruita tutta attorno a questi temi: le condizioni universali della donna attraverso la storia, la superiorità dell'educazione della donna europea, la situazione del gentil sesso in Brasile, le osservazioni per poter cambiare tale situazione e una più generale speranza circa il futuro delle donne.

Nei primi 17 saggi Nísia traccia l'evoluzione della condizione femminile dai tempi più remoti, nelle diverse culture e società: tra gli egiziani, i persiani, i babilonesi, i greci e i romani, fino ad arrivare al secolo XIX in Germania, Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti.

La considerazione centrale dell'autrice è la seguente: in tutti i tempi e in tutte le nazioni del mondo, l'istruzione delle donne è sempre stata, ove presente, una caratteristica delle civiltà più evolute.

Come esempio negativo cita l'Asia, che pur essendo stata culla del genere umano e della filosofia, ha sempre considerato la donna come:

um instrumento do prazer material do homem, ou como sua mais submissa escrava: assim, os seus povos, mesmo aqueles que atingiram ao mais alto grau de glória, tais como os babilônios, ostentando aos olhos das antigas gerações suas admiráveis muralhas, seus suspensos e soberbos jardins, suas colunatas de pórfiro, seus templos de jaspe, com zimbórios de pedras preciosas elevando-se às nuvens, obras que até hoje não têm podido ser imitadas, esses povos tão poderosos, dizemos, permaneceram sempre em profunda ignorância dessa civilização que só podia ser transmitida ao mundo pela emancipação da mulher, não conforme o filosofismo dos socialistas, mas como a compreendeu a sabedoria divina, elevando até a si a mulher, quando encarnou em seu seio o Redentor do mundo.¹⁵

¹⁵ Nísia Floresta, *Opúscolo Humanitário*, op. cit., pp.2-3

E dunque nonostante le numerose bellezze realizzate come i giardini, le muraglie, i pinnacoli di pietre preziose questi popoli benché forti, rimasero ignoranti proprio perché la civilizzazione non è passata attraverso l'emancipazione della donna.

Nísia continua la descrizione dei popoli antichi analizzando il ruolo della donna: in Egitto dove la sua educazione era inesistente, tanto che nei geroglifici nessun archeologo ha mai trovato traccia del suo ruolo se non legato esclusivamente alla bellezza “a beleza física, era o único mérito real da mulher”. In Grecia invece che “levantou-se então no horizonte da Europa aquele brilhante meteoro que surpreendeu e deslumbrou o mundo”, accanto a saggi quali Omero, Socrate, Aristotele e Platone apparvero anche donne importanti quali Aspasia, Saffo, Telesilla e altre il cui spirito ricco per la loro cultura ha avuto l'ammirazione dei posteri e ha reso più grande e moderna la loro cultura:

Os costumes da Grécia adoçaram-se, a mulher já não era ali um instrumento só de prazer vãos e materiais. Ela associou-se aos trabalhos do espírito, que ocupavam os homens, e a civilização da Grécia apresentou-se sem rival ao mundo inteiro¹⁶.

Analizza anche le donne dell'antica Roma, dove a differenza delle signore contemporanee di Nísia, si ebbero esempi di virtù. Tuttavia “os romanos não podiam compreender e ministrar à mulher a educação que lhe convém”¹⁷ e la scrittrice cita Catone di Utica:

O egoísmo desse grande povo a respeito do sexo revela-se autenticamente em duas palavras do sábio e austero Catão. Esse oráculo disse “tratemos as mulheres como nossas iguais, e para logo elas tornar-se-ão nossas senhoras e exigirão como tributo o que hoje recebem como uma graça”. Infeliz Catão! Pensando assim da mulher, bem longe estavas de prever o leito de desesperação, que em Utica te preparavam os profundos desgostos causados pelos ambiciosos, inimigos de teus austeros princípios, a quem, como a ti, faltaram desde a infância esses anjos de paz que tão salutar poder exerceriam sobre os destinos dos homens, se os homens soubessem compreender bem sua grande missão na sociedade”¹⁸.

¹⁶ *Ibidem* pp. 7-8

¹⁷ *Ibidem* p. 8

¹⁸ *Ibidem* p. 9

E' proprio all'interno di *Opúscolo Humanitário* che Nísia esprime la sua decisa opinione sull'educazione delle donne precorrendo i tempi, soprattutto in quei passi in cui afferma che l'istruzione femminile ha avuto nei secoli una grande influenza sulla moralità dei popoli, diventando il barometro che indica il progresso e la civilizzazione. Questo libro può essere considerato come una sintesi del suo pensiero sull'educazione formale e informale delle ragazze. Esso testimonia la vasta erudizione, acquisita con numerose letture e viaggi in Europa, che ella ben dimostra nelle decine di citazioni di autori diversi e nell'analisi e nei commenti dei vari libri. Nísia ci racconta la storia della condizione femminile attraverso i secoli sino ad arrivare ai propri giorni esaminando tre grandi nazioni europee e gli Stati Uniti.

La Germania "esse país clássico das idéias e da reflexão, é também o país por excelência nos respeitos tributados à mulher"¹⁹. I tedeschi danno alla donna privilegi reali stabilendo nel matrimonio l'uguaglianza tra i sessi, tanto che per la scrittrice la donna tedesca ebbe sempre grandi vantaggi rispetto "as mulheres antigas e modernas".

Nísia Floresta considerava più evolute le società del Nord Europa, delle quali sostiene l'emulazione attraverso lo studio dei loro costumi femminili. Ammira la Gran Bretagna per la convinzione dei diritti individuali e perché riconosce alle donne la libertà di istruirsi e ciò rende grande e potente la nazione.

Quanto alla Francia, afferma che essa non raggiunse l'apogeo della gloria nell'essere nazione da cui si sprigionarono le scintille che avrebbero rischiarato i popoli nella marcia delle idee progressiste, se non perché le donne vi ebbero un ruolo importante: "a mulher é ali admitida de comun com os homens a cultivar a sua inteligência"²⁰.

Parlando invece degli Stati Uniti ella osserva nei confronti della donna, una situazione particolare nella quale essa gode dei vantaggi educativi ereditati dal paese, senza però imitare gli usi aristocratici dell'Europa o per meglio dire:

Os prejuízos e afetação do bom tom das velhas sociedades não têm podido ainda conseguir inocular-se no seu espírito eminentemente

¹⁹ *Ibidem* p. 17

²⁰ *Ibidem* p. 30

positivo. Como tudo o que é novo e vigoroso, de uma origem boa e fecunda, o espírito anglo-americano tende a desenvolver as qualidades que lhe são inatas, em ordem a obter a realização das altas concepções do gênio europeu.²¹

Analizzando infine la situazione della donna in Brasile Nísia Floresta afferma che lì, la donna ha un'unica finalità: quella della procreazione a causa del ritardo sulla strada dell'istruzione del gentil sesso. Predominava in Brasile l'idea che l'istruzione intellettuale fosse inutile alle donne. Quello che Nísia aveva capito in anticipo rispetto a tante sue contemporanee, era proprio che una buona educazione femminile fosse la guida più sicura per la donna, la stella polare che le avrebbe indicato il nord "no frágil batel em que ela tem de navegar por esse mar semeado de abrolhos, a que se chama vida"²².

Il lavoro di Nísia Floresta è di grande importanza proprio perché evidenzia la condizione di disuguaglianza tra i sessi che da sempre ha sfavorito le donne. Sottolinea tuttavia l'enorme differenza tra la realtà che vivevano la maggior parte delle donne della Corte imperiale brasiliana²³ dell'epoca con quella che viveva Nísia. La scrittrice ebbe un ruolo più avanzato seppur discreto facendo traballare proprio tali differenze sociali. Un ruolo che ritroviamo descritto anche in un articolo del *Correio da Manhã*, in occasione della traslazione delle sue spoglie dalla Francia al Brasile:

Uma mulher que pregava o feminismo, a abolição e a República, em 1849, devia constituir naturalmente algo de incômodo para a segurança da ordem no Brasil Imperial, ainda sob o impacto de tantas guerras civis. Nísia Floresta seria vista como uma agitadora perigosa nessa sociedade escravocrata, em que as mulheres viviam numa espécie de escravidão, sob o signo do regime patriarcal.²⁴

E' in questo contesto storico che la scrittrice pur attraversando momenti di pessimismo, trova tuttavia la forza di affermare che Dio ha posto

²¹ *Ibidem* p. 39

²² *Ibidem* p. 60

²³ Cfr. Maria Amélia Teles de Almeida, *Breve história do feminismo no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1993

²⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 set. 1954

nel cuore della donna brasiliana il seme di tutte le virtù e quindi si deve sperare che “sob os cuidados de um hábil e sábio horticultor” i fiori possano sbocciare. Il merito di *Opúsculo Humanitário* è quello di ricordarci l’atteggiamento pionieristico Nísia Floresta nella lotta: “Educai as mulheres!”.

TRADIÇÃO *versus* MODERNIDADE: A CONDIÇÃO FEMININA EM PAULINA CHIZIANE

SILVANIA NÚBIA CHAGAS

Universidade de Pernambuco – UPE

A condição feminina na obra de Paulina Chiziane prima pelo equilíbrio entre a tradição e a modernidade. Em Moçambique este dilema se apresenta de forma contundente, uma vez que a cultura, oriunda da tradição oral, tem como força motriz a questão do sagrado. O sagrado para estes povos é o que rege suas vidas, tanto no que se refere à visão de mundo como às práticas sociais. São seres que vivem entre dois mundos, um que está arraigado às origens e prima pela religiosidade e, outro, que adentrou no país por meio da modernidade.

Paulina Chiziane contempla em sua obra o dilema da mulher moçambicana tentando se adequar aos novos pressupostos que a modernidade apresenta e recorrendo aos meios propiciados pela tradição para solucionar os problemas do cotidiano, muitas vezes provocados pelos desmandos desta mesma modernidade que, de certa forma, atropela os pressupostos da tradição. Por outro lado, a tradição também é um fardo bastante pesado no que se refere à ascensão da mulher, uma vez que, segundo Honwana¹, esta enfatiza “a sua dependência em relação aos homens e a sua condição de subordinada na sociedade”. Isto é um fato que precisa

¹ HONWANA, Alcinda Manuel. Espíritos vivos. Tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique. Moçambique: Promédia, 2002, p. 41.

ser visto, pois alguns críticos afirmam que, nos países africanos, mesmo as mulheres que escrevem poucas vezes se debruçam sobre esta questão.

Em *Balada de amor ao vento*², a personagem principal, Sarnau, encanta-se por um homem que não faz parte da tradição e fica a narrativa inteira correndo atrás dele. Inclusive, este é cristão e estava destinado ao sacerdócio, porém, a princípio, ela consegue ficar com ele, o que o faz ser expulso do seminário, mas ele a deixa grávida para se casar com outra mulher. E mesmo ela se prestando a ser sua segunda esposa, ele opta pelos mandamentos da religião cristã que não permitem a poligamia. Já em *O alegre canto da perdiz*³, Delfina é uma mulher assimilada que renega os pressupostos da tradição por considerar os atrasos e tenta de todas as formas vivenciar a cultura do homem branco, inclusive aprendendo a língua portuguesa, mas nas horas mais cruciais recorre à tradição. Esta geralmente se apresenta através da religiosidade.

A tradição nestas sociedades já se apresenta imbricada com a modernidade, não somente pela dizimação realizada pela colonização, como pela guerra civil e, também, pelas proibições impostas pelos governantes que, durante muito tempo, considerou-a um entrave para o progresso da nação. O termo “nação” aqui não deve ser entendido através do conceito ocidental, mas sim através do conceito de multiculturalismo, uma vez que o país é portador de várias culturas. Além disso, com a propagação do cristianismo, não somente através da igreja católica, mas das igrejas pentecostais e outras que se formaram dentro do país, oriundas da tradição cristã e da tradição oral, as pessoas passam a viver em dois mundos, aproveitando os benefícios de cada uma, uma vez que a tradição, principalmente para as mulheres, não é tão benéfica quanto parece, pois “(...) a tradição e a modernidade são entendidas como elementos distintos, por vezes mesmo contraditórios, mas independentes e em permanente cumplicidade no processo de construção de identidades sociais.”⁴ . Isto gera um certo desconforto entre eles, pois, como conciliar o desejo de progresso social e bem-estar econômico com uma identidade arraigada à

² CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Ed. Caminho 2007.

³ CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Ed. Caminho, 2008.

⁴ HONWANA, Alcinda Manuel. *Espíritos vivos. Tradições Modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*. Moçambique: Promédia, 2002, p. 11.

tradição que predomina entre a maioria dos moçambicanos? Os valores legados pela tradição não condizem com os apelos da modernidade. No entanto, há situações que se apresentam no centro da modernidade que só conseguem ser resolvidas pelos rituais da tradição.

As mulheres, nestas sociedades tradicionais, nunca tiveram um papel relevante; é claro que há exceções, no entanto, poucas têm se destacado ao longo do tempo, ou seja, é um universo em que impera a vontade masculina. Samora Machel, discursando sobre esta questão, afirmava que *"A mulher é considerada um ser humano de segunda classe, sujeita à prática humilhante da poligamia, adquirida através de uma oferta à família dela... e educada para servir passivamente ao homem."*⁵

Paulina Chiziane aborda a condição da mulher nessa nova sociedade, desconstruída pelos entraves propiciados pelo colonialismo, bem como pela guerra civil que tanto tempo durou e tentando se reconstruir através dos ditames da modernidade, mas não deixa de focar as raízes de um povo cuja cultura tem suas raízes na tradição oral. Tanto a população rural que é predominante no país, quanto a população urbana comungam desses pressupostos, embora, como se sabe, esta já tenha aderido a alguns costumes da modernidade; porém, isso não significa que tenha perdido as suas raízes, pois, como bem diz Lourenço do Rosário⁶,

(...) os valores acumulados pela tradição oral são certamente do norte ao sul, a maior referência cultural e um inestimável património que o sistema de governação não pode secundarizar. É nele seguramente, que encontramos a maior dose do contributo para a definição da nossa matriz cultural.

Em *Balada de amor ao vento*⁷, a narrativa tem, início pelo final, mostra a narradora-personagem em estado de melancolia, com saudades de um tempo que não existe mais mas, depois de preparar o leitor para "ouvir" o que tem a dizer, ela descreve o início de sua história, mediante um ritual que acabava de ser realizado, ou seja, ela está assistindo à saída dos rapazes que acabaram de ser circuncidados e se prepara para

⁵ MARCHEL apud HONWANA, 2002, p. 169-170. (Grifos do autor).

⁶ ROSÁRIO, Lourenço do. Moçambique: Histórias, culturas, sociedade e literatura. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 139.

⁷ CHIZIANE, Paulina. Balada de amor ao vento. Lisboa: Ed. Caminho, 2007.

namorar um deles, já que “Já era mulherzinha e tinha cumprido todos os rituais”⁸. Nestas sociedades, existem ritos de passagem da idade infantil para a idade adulta, tanto para o homem como para a mulher; o que deixa claro, mais uma vez, que a vida se pauta pelo sagrado. Os rituais são rigorosamente cumpridos, veja-se,

Os tambores rufaram ao sinal do velho Mwalo, erguendo-se cânticos e aclamações. A porta da palhota abriu-se deixando sair cerca de vinte rapazes com aspecto pálido e doentio, provocado pelas duras provas dos ritos de iniciação. (...) Os rapazes já tornados homens passavam entre alas como heróis.⁹

Sarnau, a narradora-personagem, apaixonou-se por Mwando e o faz descobrir o amor mas, como já foi dito, ele não pertence à tradição, uma vez que sua família já é adepta do cristianismo, o que, nesta obra, é tratado com maestria, pois a narradora, embora faça parte da tradição, está sempre ilustrando os fatos através dos pressupostos do sincretismo entre as religiões animistas e o cristianismo. Pode-se perceber isso com muita clareza, quando ela trata dessa descoberta,

Mwando está embasbacado com a descoberta do insólito do mundo. Como o Adão no Paraíso, a voz da serpente sugeriu-lhe a maçã, que lhe arrancou brutalmente a venda de todos os mistérios. Sim, escutou os lábios de uma mulher pronunciando em sussurros o seu nome, despertando-o do ventre fecundo da inocência. Mwando nasceu. Sente o coração a bater com força, mesmo à maneira do primeiro amor.¹⁰

Percebe-se aqui a presença do mito edênico em um primeiro momento, mas a narradora não deixa de explicar a metáfora da serpente, esclarecendo que na verdade quem “enfeitiçou” Mwando foram os sussurros que saíram dos “lábios de uma mulher”. O que demonstra, como já, foi dito, o sincretismo entre as religiões.

Após o ato sexual, Sarnau diz a Mwando que ele precisa agradecer a sua “defunta protectora”, oferecendo-lhe “dinheiro, rapé e pano vermelho”.

⁸ Ibidem, p. 13.

⁹ Ibidem, p. 13.

¹⁰ Ibidem, p. 19.

E concluí, dizendo que “Há muito que Mwando jurou não acreditar em alma do outro mundo, mas naquele momento quebrou o juramento.¹¹” Isso nos remete ao culto aos antepassados, prestados pelos povos de tradição oral, oriunda da cultura banto, ao mesmo tempo que nos faz vislumbrar uma certa entidade do candomblé brasileiro, que também é reverenciada por meio dos mesmos elementos.

No entanto, como este amor se malogrou, Sarnau se casa com o futuro rei da sua aldeia e, apesar de os dois perfiarem a tradição, pois ele terá mais esposas, o padre se prontifica a fazer o casamento, inclusive oferecendo-lhe um vestido de noiva, o que ela acha meio estranho, uma vez que, segundo ela, eles nem sequer foram batizados. Porém, a condição a que será submetida, apesar de gozar de todos os privilégios de uma futura rainha, a faz muito infeliz, pois, logo de saída, ela é avisada de que “o homem é o Deus na terra, teu marido, teu soberano, teu senhor, e tu serás a serva obediente, escrava dócil, sua mãe, sua rainha.¹²” . A princípio, Sarnau não entende muito bem o que isso quer dizer, mas o tempo irá demonstrar que estes são os princípios da poligamia, pois vários conselhos lhe são dados: “Se ele trazer uma amante só para conversar, recebe-o com um sorriso, prepara a cama para que os dois durmam, aqueça a água com que se irão estimular depois do repouso, o homem, Sarnau, não foi feito para uma só mulher.¹³” . Tempos depois, isso acontece de fato e, apesar de proceder como lhe foi ensinado, Sarnau chora e apanha do marido por isso.

Ao longo da narrativa, percebemos nesta personagem as marcas da modernidade debatendo-se com a tradição, pois se, no início da narrativa, ela corre atrás do homem que ama e acaba conquistando-o, em um segundo momento, ao ser abandonada por aquele, grávida, perde a criança e logo é dada em casamento a outro, de acordo com os pressupostos da tradição, ou seja, um lobolo foi pago por ela; apesar de ter tido um casamento cristão, ela será apenas a primeira esposa de um homem que terá várias mulheres, pois a tradição permite isso, e passará por todas as agruras que as mulheres dessas sociedades são obrigadas a passar, isto

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

¹² *Ibidem*, p. 43.

¹³ *Ibidem*, p. 43.

é, a condição feminina não é favorecida pela tradição; por isso, alguns estudiosos apontam a adesão ao cristianismo como uma “válvula de escape”. Sarnau tem consciência disso, pois ela observa: “Que triste é ser gente. Gostaria de ser um animal, ser livre para amar livre, *sem leis nem tradições*.¹⁴”. Percebe-se aqui certa rebeldia da personagem no que se refere ao cumprimento do que é imposto pela tradição.

Tempos depois, Sarnau reencontra Mwando, trai o marido e engravida novamente. Preocupada porque o marido há tempos não a procura, ela recorre à tradição:

Numa corrida louca procurei a minha curandeira para que ela preparasse um feitiço forte, seguro, atraindo o marido para a minha cama. Fiz preces a todos os defuntos, dei oferenda à minha defunta protectora e o milagre aconteceu. Meu marido aproximou-se de mim apaixonadamente dizendo que estava bela.¹⁵ (Chiziane, 2007, p. 88)

Nestas sociedades, boa parte dos que exercem o papel de curandeiros são mulheres, “(...) elas operam como médiuns espirituais, adivinhas e curandeiras profissionais, a quem cabe um papel central na cura e promoção do bem-estar da sociedade.” (Honwana, 2002, p. 33)

Voltando a Sarnau, a tradição está arraigada à vida da personagem, não há escapatória, ela reconhece isso, “O destino é cruel para comigo, mas não fui eu quem inventou o amor e a poligamia.”. Parece que o amor não combina com a poligamia. Nesta, a mulher é apenas um objeto, condição já observada por Samora Machel.

A poligamia é uma das temáticas tratadas nas narrativas de Paulina Chiziane. No entanto, as personagens femininas estão sempre lutando contra as imposições que esta demanda. Não há resignação, há uma luta silenciosa e, muitas vezes, mal sucedida, como é o caso de Sarnau, que embora se livre do marido e fique com Mwando, não parece feliz ao recordar a sua história.

Antes do final da narrativa, a narradora-personagem, mais uma vez abandonada por Mwando, teve um filho com outro homem, e este não quis assumir por ser cristão e estar casado com outra mulher. Diante disso,

¹⁴ Ibidem, p. 81. (Grifos nossos)

¹⁵ Ibidem, p. 88.

ela faz um balanço sobre os mandamentos do cristianismo em detrimento da tradição:

Ser cristão é uma coisa, mas a perversão e o afastamento dos deveres paternos porque se é cristão, é coisa que ainda não entendo bem. A poligamia tem todos os males, lá isso é verdade, as mulheres disputam pela posse do homem, matam-se, enfeitam-se, não chegam a conhecer o prazer do amor, mas tem uma coisa maravilhosa: não há filhos bastardos nem crianças sozinhas na rua. Todos têm um nome, um lar, uma família.¹⁶

Existe um embate entre os pressupostos do cristianismo e os da tradição. Como já foi dito antes, as pessoas acabam comungando dos dois mundos, ou seja, aproveitando o que eles têm de melhor. Mas, uma coisa é certa: o sagrado, a religiosidade, para estes povos, não é apenas um complemento, mas é o que rege suas vidas. Veja-se,

O africano é um ser “profunda e incuravelmente crente, religioso”. Para ele, a religião não é simplesmente um conjunto de crenças mas, um modo de vida, o fundamento da cultura, da identidade e dos valores morais. A religião constitui um elemento essencial da tradição a contribuir na promoção da estabilidade social e da inovação criadora.¹⁷

Diferentemente de *Balada do amor ao vento*, em *O alegre canto da perdiz*¹⁸, Paulina Chiziane não vai tratar da poligamia, mas sim da prostituição na época do colonialismo. A personagem principal, Delfina, aparece pela primeira vez na narrativa, fazendo uma reflexão do que foi a sua vida:

Reinei. Aterrorizei. [...] Vinguei-me de tudo. Roubei o amor dos homens, deixando frio nas camas de outras mulheres. Destruí famílias. Arrastei muitas virgens para o abismo e fiz fortuna no meu prostíbulo. *Tomei todas as poções mágicas contra a pobreza e afastei todas as rugas do meu rosto*. Bailei nua nas noites de lua e hipnotizei os homens da terra inteira, cumprindo o meu supremo destino. [...] Por culpa da minha mãe que me fez preta e me educou

¹⁶ Ibidem, p. 137.

¹⁷ K. Nkrumah *apud* TSHISHIKU, Tshibangu, 2010, p. 605

¹⁸ CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Ed. Caminho, 2008.

a aceitar a tirania como destino de pobres e a olhar com desprezo a minha própria raça.¹⁹

A narrativa tem início com o aparecimento de uma mulher nua. Esta mulher aparece ali na Zambézia, mais especificamente, às margens do rio Licungo. Ao perceberem sua presença, as outras mulheres querem obrigá-la a se vestir, inclusive, após insistirem sem resultado, chegam a apedrejá-la, mas ela se refugia nas águas do rio. No entanto, algo que nos chama a atenção é que, apesar de existir a preocupação por ela estar se expondo para “os seus homens”, o maior problema não é esse, mas sim a preocupação com as consequências que este ato, a nudez da mulher em público, poderá trazer para a comunidade mediante os pressupostos do sagrado. Segundo o narrador,

Dentro das mentes assustadas, os mitos surgem como a única verdade, para explicar o inexplicável. Imaginavam as plantas a secar e a chuva a cair e a arrasar todas as sementeiras. O gado a diminuir. Os galos a esterilizar, as galinhas a não chocar nem ovos nem pintos. Aquela presença era o prenúncio do desaparecimento da espécie dos galináceos. Nas curvas da mulher nua, mensagens de desespero.²⁰

O pensamento, nessas sociedades, é mítico, ou seja, enquanto o homem moderno acredita que a vida é o resultado dos fatos históricos que ocorreram ao longo do tempo, o homem pertencente às sociedades tradicionais acredita que “é a irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje”.²¹

Na verdade, a “forasteira” chama-se Maria das Dores, nome considerado de branco, que lhe foi dado por Delfina, sua mãe, negra assimilada que, perante as péssimas condições que lhe foram impostas, quer ser branca a qualquer custo. Delfina vendeu a virgindade da filha a um feiticeiro para melhorar os negócios. Maria das Dores tornou-se uma das esposas do feiticeiro, teve três filhos com ele, mas tempos depois se rebelou e foge com os filhos. A narrativa teve início com ela enlouquecida,

¹⁹ Ibidem, p. 44. (Grifos nossos).

²⁰ Ibidem, p. 12.

²¹ ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 11. (Grifos do autor).

procurando os filhos. Ela chega ao lugar em que a narrativa termina, os Montes Namuli, que segundo a mulher do régulo era “o berço da humanidade e de todas as espécies do planeta. [...] É onde tudo começa e tudo termina”.²² É nestes montes que toda a família irá se reunir novamente.

Os Montes Namuli, nesta narrativa, são um lugar mítico, segundo a narradora, é “o berço da Zambézia”, nos remetem ao Jardim do Édem. Corroborando com isso, o narrador afirma “Os montes Namuli são o ventre do mundo, o umbigo do céu.”²³ . Inclusive, a primeira personagem masculina, que dará origem a toda a família da personagem principal, Delfina, chama-se “José dos Montes”. É um negro que se casa com Delfina, mas tempos depois será traído, porque ela decide gerar filhos mulatos para ter mais prestígio. Delfina não somente trai o marido, como depois a filha dela com ele, Maria das Dores, o que contradiz o que é dito sobre a sacralidade da mãe que perpassa por todas as etnias no continente africano,

Tudo o que somos e tudo o que temos, devemos somente uma vez a nosso pai, mas duas vezes a nossa mãe. O homem, dizemos, nada mais é que um semeador distraído, enquanto a mãe é considerada a oficina divina onde o criador trabalha diretamente, sem intermediários, para formar e levar à maturidade uma nova vida. É por isso que, na África, a mãe é respeitada quase como uma divindade.²⁴

Hampâté Bâ afirma que, apesar da diversidade cultural e etnolinguística permear o continente africano, há duas coisas que perpassam por todos os povos: a questão do sagrado, ou seja, a religiosidade, e o respeito à mãe.

Apesar de renegar os costumes da tradição em busca do branqueamento e obrigar o marido a se tornar assimilado, Delfina está sempre se valendo da religiosidade para realizar os seus sonhos. Quando os filhos nascem ela não aceita os rituais da tradição nem tampouco os remédios indicados pela mãe, pois ela classifica tudo isso como atraso; no entanto, após trair o marido e este se afastar dela, ela recorre ao feiticeiro para

²² CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Ed. Caminho, 2008, p. 40.

²³ *Ibidem*, p. 41.

²⁴ HAMPATÉ, BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. Trad. Xina Smith de Vasconcelos. São Paulo: Pallas Athenas, Casa das Áfricas, 2003, p. 51.

se casar com um homem branco. Isso significa que as pessoas nestas sociedades, mesmo se tornando adeptas dos costumes considerados “modernos”, continuam a viver em dois mundos, como já foi dito, ou seja, como afirma Lourenço do Rosário,

(...) o mundo do feitiço e dos mitos esteve sempre ligado ao comportamento sócio-cultural da maior parte dos intervenientes activos na nova história social de Moçambique, ricos ou pobres, urbanos ou camponeses, instruídos ou analfabetos, o moçambicano, de uma forma ou de outra, conhece e, às vezes, enreda-se nele.”²⁵

De certa forma, essa atitude da personagem demonstra que a ascensão da mulher também depende do mundo masculino e a única arma de que ela dispõe é o feitiço. Por outro lado, ao tomar uma atitude no sentido de ter filhos mulatos para gozar de determinados privilégios naquela sociedade, nos faz detetar que a mulher tem um papel significativo e atua como agente transformador. Isso significa que, mesmo sendo interdita pelos desígnios da tradição que demanda submissão, de uma forma silenciosa, mas persistente, estas mulheres conseguem transformar a realidade circundante. Algumas vezes como curandeiras ou feiticeiras, outras como amantes, esposas ou mães. Claro que tudo isso funciona por trás dos bastidores, é perceptível, mas não é reconhecido. Patrick Chabal, analisando a situação, afirma,

Esse problema da mulher já se arrasta há muito tempo. As próprias mulheres, quando escrevem, muito poucas vezes se debruçam sobre os seus problemas como mulheres. Em Moçambique, como em qualquer outra parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de facto merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para a mulher.²⁶

No entanto, como afirmamos anteriormente, as transformações propiciadas por elas acontecem.

²⁵ ROSÁRIO, Lourenço do. Moçambique: histórias, culturas, sociedades e literatura. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 131-132.

²⁶ CHABAL, Patrick. Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade. Lisboa: Vegas, 1994, p. 298.

Nesta narrativa, a mulher do régulo, que é uma narradora da tradição oral, explica às outras mulheres como a mulher perdeu o seu poder para os homens:

No princípio de tudo. Homens e mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli. As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. Dominavam os mistérios da natureza e tudo...eram tão puras...Eram poderosas. Dominavam o fogo e a trovoadas. Tinham já descoberto o fogo. Os homens ainda eram selvagens, comiam carne crua e alimentavam-se de raízes. Eram canibais e infelizes. [...] Os homens invadiram o nosso mundo [...] roubaram-nos o fogo e o milho, e colocaram-nos num lugar de submissão. Enganaram-nos com aquela linguagem de amor e de paixão, mas usurparam o poder que era nosso.²⁷

A citação é longa, mas vale à pena, pois nos remete ao mito edênico mais uma vez, só que, dessa vez, invertido: aqui não é a mulher que engana o homem, mas o contrário. Além disso, a arma utilizada é o amor, a paixão; por isso, tais sentimentos não são cogitados no universo da poligamia. Mas, nesta narrativa, isso de fato não acontece, pois quem dá as cartas são as personagens femininas, principalmente a Delfina, ela é quem comanda e, de uma maneira meio torta, constitui uma família, separa e depois junta todos no final. Delfina teve a virgindade vendida pela mãe em troca de um copo de vinho, se prostituiu, mas sonha com o casamento e consegue realizá-lo com José dos Montes, um condenado que se torna assimilado por exigência dela, e por amor acaba sendo escravizado por ela. Porém, mesmo vivendo como as mulheres brancas, não se satisfaz e trai o marido para ter filhos mulatos, uma vez que nas sociedades coloniais, os mulatos transitavam com mais facilidade e facultavam essa possibilidade aos pais.

Logo após o nascimento do primeiro filho mulato, José dos Montes procura um amigo chamado Lavaroupa, que já passou pela mesma situação e se aproveitou dela para “viver bem”. A fala dessa personagem nos remete à forma como estava composta a sociedade na época da colonização:

– Calma homem! Olha para a questão pelo lado positivo. Com essa criança em casa ganhas muitas vantagens. Ficas isento do imposto

²⁷ CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*, Lisboa: Ed. Caminho, 2008, p. 22.

de palhota. Os teus filhos negros freqüentam a escola e não pagas nada. Nas rusgas, a polícia não te incomoda. Recebes prendas do administrador no Natal, na Páscoa e no Ano novo. Na igreja terás sempre reservado o assento nobre. Pensa nas coisas boas antes de tudo.²⁸

O nome da personagem – Lavaroupa – é muito sugestivo, pois nos faz perceber o incentivo ao branqueamento, mesmo em um país de pretos. O que nos remete ao mesmo processo realizado no Brasil, na época da colonização. Sabe-se que a colonização não foi a mesma, porém, o colonizador foi, e algumas nuances são similares.

Delfina sempre sonhou com o mundo dos brancos. As condições impostas aos negros pelo colonialismo levam-na a odiar a própria cor: “Quando abriu os olhos para a vida o mundo já era assim. Um filme sem enredo. Negros a ser castigados. Carga. Descarga. Chicote. Greves e mortes. Imagens que lhe inspiram melancolia e tristeza.”²⁹ . Aqui se configura a afirmação de Sartre no prefácio do livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon,

A violência colonial não se atribui apenas o objetivo de controlar esses homens dominados, ela procura desumanizá-los. Nada será poupado para liquidar suas tradições, para substituir suas línguas pelas nossas, para destruir sua cultura sem dar-lhes a nossa; nós os transformaremos em brutos pela fadiga.³⁰

Tudo isso faz com que Delfina empreenda uma luta sem fim para alcançar os seus objetivos,

Apreciava os casarões coloniais. Apartamentos. Prédios. Hotéis. A vida dos brancos é fantástica. Eles mataram as árvores, mataram os bichos e construíram cidades luminosas. Fascina-os a electricidade, que torna as noites sempre iluminadas apesar de ofuscar o brilho da lua. A imagem dos casarões antigos projecta um futuro de grandezas

²⁸ Ibidem, p. 194-195.

²⁹ Ibidem, p. 77.

³⁰ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce A. Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2005, p. 32.

na sua mente e ela jura: *tereí a grandeza das sinhás e das donas, apesar de preta!*³¹

Frantz Fanon afirma que “O olhar que o colonizado lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse.” (2005, p. 56)³². E, realmente, esta é a reação da personagem às condições que lhe foram impostas. Ela consegue realizar todos os seus sonhos, passando por cima de tudo e de todos, o que nos leva a crer, em um primeiro momento, que o seu final seja trágico, mas a autora, Paulina Chiziane, nos surpreende, transformando tudo isso e finalizando a narrativa como um conto de fada, todos reunidos e “felizes para sempre.”

As narrativas aqui analisadas demonstram que, diferentemente do que afirmou Patrick Chabal, em Moçambique pelo menos uma mulher está escrevendo sobre as mazelas da condição feminina. É claro que de uma forma ficcional, mas isso não impede de denunciar a fragilidade da trajetória das mulheres naquela sociedade.

³¹ CHIZIANE, Paulina. O alegre canto da perdiz. Lisboa: Ed. Caminho, 2008, p. 77. (Grifos nossos).

³² FANON, Frantz. Os condenados da terra. Trad. Enilce A. Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2005, p. 56.

Parte V

ESTUDOS COMPARADOS

Attraverso lo Specchio: IL Looking Glass WOOLFIANO COME STRUMENTO D'ANALISI PER LA LETTERATURA PORTOGHESE DI DONNA. I CASI DI "A COSTA DOS MURMÚRIOS" DI LÍDIA JORGE E "PERCURSOS" DI WANDA RAMOS

ANTONIA RUSPOLINI

Università di Perugia

Ma è solo parlando all'altro
(non dandogli degli ordini,
bensì aprendo un dialogo con lui)
che io gli riconosco la qualità di *soggetto*
paragonabile a quell'altro soggetto che sono io¹

Introduzione

Fin dalle prime colonizzazioni portoghesi e spagnole, poi, inglesi ed olandesi, si è imposta violentemente negli spazi sociali e culturali di tutta Europa la questione dell'altro. Come comportarsi con questi "altri", quali i doveri e quali i diritti nei confronti di esseri umani che sono stati, quasi da subito, considerati come subalterni, sono temi che hanno generato la scintilla per un acceso dibattito dal XVI secolo ad oggi, con opinioni spesso discordanti, da Oviedo a Las Casas, da Rousseau a Gramsci; la

¹ Todorov, T., *La conquista dell'America, il problema dell'altro*, Einaudi, Torino, pag. 161

discussione, però, è tutt'altro che conclusa. Nel secolo scorso le decolonizzazioni hanno causato uno scossone rilevante per l'equilibrio di queste dissertazioni.

Tuttavia, nel XX secolo si è assistito ad un altro nuovo equilibrio, o per lo meno, alla lotta per un nuovo equilibrio, alla lotta contro l'ideologia patriarcale misogina e maschilista che ha relegato il genere femminile in una posizione di subalternità non poi così diversa da quella in cui sono stati relegati i popoli messi al giogo della colonizzazione. Dalle prime illuminate e illuminanti riflessioni di Virginia Woolf a inizio secolo, fino al cosiddetto Third World Feminism, passando per le teorizzazioni degli anni '60 e '70, le opere di Elaine Showalter e Adrienne Rich, Simone de Beauvoir, il black feminism, e i queer studies, si è generato un pensiero sull'altro, sull'altro come donna. Entrambe le teorie prevedono un ribaltamento prospettico la cui meta è, citando Rita Monticelli, "la magnificazione del ritorno del represso, cosicché questi studi si presentano come un testo metamorfico, che riporta alla luce i substrati più profondi dei testi letterari, che si apre al perturbante e propone visioni dal punto di vista dell'altro, delle voci messe a tacere, dei personaggi minori"²

Risulta evidente che la critica post-coloniale e i women's studies hanno alla base un pensiero estremamente tollerante, democratico, attento e interessato alle diversità, non un pensiero prevaricatore, spaventato dalle diversità e perciò persuaso dell'idea di doverlo soggiogare e distruggere come quello alla base delle ideologie patriarcali e coloniali, hanno fatto sì che il mondo si aprisse con serenità all'altro, precedentemente relegato in subalternità, sia esso, nero, rosso o donna. Ritengo, infatti che queste due discipline possano facilmente dialogare in virtù di quella mortifera simmetria delineata da Virginia Woolf in uno dei suoi più noti saggi, "Le tre ghinee", e cioè che fintanto che le nostre società permetteranno che si perpetrino violenze psicologiche e fisiche, discriminazioni di ogni sorta nell'ambito privato, della casa, esse si rifletteranno nel pubblico, generando violenze sui cittadini, maltrattamenti e sevizie e desideri di controllo, sfruttamento e oppressione, fenomeni che sono alla base di tutti i progetti coloniali, rendendo impossibile uno stato di pace, raggiungibile

² Monticelli, R., *Identità e differenza, teorie critiche negli studi di genere e post-coloniali*, in Baccolini R. (a cura di), *Le prospettive di genere, discipline, soglie e confini*, Bononia University Press, Bologna, 2005, pag 327

solamente con un dialogo tra culture e tra uomini e donne che permetta di comprendere l'altro, riconoscendolo, secondo le parole di Todorov, come *soggetto*³

Nella presente riflessione cercherò di analizzare come si combinano queste due critiche, post-coloniale e di genere, in due romanzi che trattano la guerra coloniale portoghese, o le guerre d'indipendenza mozambicana e angolana, rispettivamente: "A costa dos Murmúrios" di Lídia Jorge e "Percurso, do Luachimo ao Luena" di Wanda Ramos alla luce del concetto woolfiano del "looking glass" che andrò ora ad evidenziare.

Muita coragem, muito amor⁴

La guerra è essenzialmente una questione maschile, e di conseguenza gli studi che ne vengono fatti tendono ad essere piuttosto androcentrici, lasciando a margine, o addirittura, tralasciando, il ruolo estremamente significativo svolto dalle donne in tempi bellici. Durante la guerra coloniale portoghese si assistette ad un fenomeno unico nel mondo moderno, che rende impossibile uno sguardo esclusivamente maschile sulle vicende che si svolsero dal 1961 al 1974, mi sto riferendo alle donne, alle mogli, figlie, madri che seguirono i loro uomini in Africa. Tuttavia la questione di questa "Africa al femminile" non è così semplice: dietro la facciata dell'amore e del coraggio si nascono dinamiche politiche sottili e subdole, ordini di quelli al governo, che si sono approfittati dell'amore che univa le persone, macchiandosi, ancora una volta, di vergogna e ignominia. Queste donne, infatti, collaborarono, consciamente e inconsciamente, secondo la Ribeiro, al progetto di mascheramento della guerra, contribuendo alla costruzione di quell'immagine di normalità desiderata dal regime.

Queste donne infatti svolgevano un doppio ruolo, in primo luogo di appoggio morale per i mariti aspettandoli nella "retroguardia". In secondo luogo, esse svolsero un ruolo non indifferente nella costruzione

³ La questione del *soggetto*, nel particolare la questione della *agency* intesa come capacità di un individuo di poter agire all'interno di sistemi sociali, tra culture dominanti e minoritarie è uno dei tanti obiettivi in comune che hanno teorie di genere e teorie post-coloniali.

⁴ Ribeiro, M., *Africa no feminino*, Edições Afrontamento, Porto, pag.101

dell'illusione di normalità: pensiamo allo "Stella Maris" di Lídia Jorge, un hotel che doveva rappresentare metonimicamente il Portogallo intero, doveva essere l'immagine in Africa della politica della *casa portuguesa*, l'immagine tipica prodotta da regimi dittatoriali della donna e della casa, e della donna in casa (pensiamo alle tre "K" del nazismo, *Kinder, Küche, Kirche*, bambini, cucina e chiesa). Alla luce di ciò, è interessante notare come nel pensiero woolfiano la famiglia patriarcale fosse vista come matrice dell'ideologia fascista, identificando così, la famiglia come una primitiva forma di proprietà privata.

In questo progetto le donne erano veicolo per la conservazione dell'ordine politico e morale, impedendo sia la frammentazione della famiglia vista come cellula dello stato, (pertanto, la distruzione delle famiglie sarebbe stata destabilizzante per la nazione intera) sia, per lo meno in linea teorica, la salvaguardia della razza, evitando che gli uomini si mescolassero con le donne indigene (il fatto che Evita/Eva Lopo abbia rapporti con un meticcio, risulta alla luce di ciò, ancora più significativo); altro obiettivo di queste spose era, infatti, qualificare e migliorare l'immagine della donna nera.

Per molte di queste donne la permanenza in Africa rappresentava l'inizio della vita coniugale, molte erano giovanissime, con figli piccoli, spesso neonati; le due protagoniste dei romanzi presi in esame non avevano figli, ma rientrano nella categoria delle spose giovanissime, nel caso di Wanda Ramos, il matrimonio avvenne addirittura per procura. Questo dimostra che la guerra compromise quasi interamente una generazione portoghese, approfittandosi dell'amore e del coraggio che fondava le famiglie, e quindi, secondo la loro logica, la nazione.

In ultima analisi, vorrei sottolineare l'importanza delle donne da un punto di vista letterario. In un contesto come quello del dopo guerra coloniale, in cui erano totalmente assenti documenti ufficiali, in cui le uniche fonti storiche erano le testimonianze dei combattenti, ritengo che la produzione letteraria delle donne che furono in Africa sia estremamente significativa dal momento che va a colmare, in un certo senso, quei vuoti di storia, ampliando lo sguardo sugli accadimenti bellici. Ritengo anche che la grande produzione al femminile dopo il 25 Aprile possa essere considerata come una sorta di spartiacque che segna l'inizio di una emancipazione femminile, portando le donne alla luce come struttura

fondamentale ma invisibile della nazione; così, infatti, scrive la Ribeiro: "Parece ser na ficção portuguesa escrita por mulheres no pós-25 de Abril que tem como pano de fundo a Guerra Colonial, que essas mulheres que acompanharam os maridos ganham voz e protagonismo, como se tivessem tido a necessidade de se ficcionalizar para serem reconhecidas como existentes"⁵.

Venendo più nello specifico ai romanzi.

Entrambi i romanzi offrono numerosi spunti di riflessione riguardo questioni, cosiddette, di genere; in particolare, in questo paragrafo, vorrei focalizzarmi specificatamente sulla subalternità della donna in contesti coloniali, su come essa venga analizzata e testimoniata nei romanzi. Per interpretare al meglio gli indizi nei testi ho pensato di leggerli alla luce delle considerazioni contenute nel saggio "Women and Fiction" di Virginia Woolf. In questo saggio la Woolf introduce il concetto del *looking glass*:

Women have served all these centuries as looking glass possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size [...] Whatever may be their use in civilised societies, mirrors are essential to all violent and heroic action. That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge. [...] For, if she begins to tell the truth, the figure in the looking glass shrinks, his fitness for life diminished. How is he to go on giving judgment, civilising natives, making laws, writing books [...] unless he can see himself at least twice the size he really is? [...] Take it away and man may die, like the drug fiend deprived of his cocaine.⁶

Ritengo che questo pensiero si possa adattare perfettamente come base per un'analisi all'interno dei due romanzi delle dinamiche tra uomini e donne, e più specificatamente, delle dinamiche tra uomini e donne in tempi di guerra, in cui, come dice la Woolf, il *looking glass* è ancor più essenziale.

⁵ Ribeiro, M., *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Edições Afrontamento, Porto, pag. 369

⁶ Woolf, V., *Women and fiction*, in Trip, A., (a cura di) *Gender*, Basingstoke, Palgrave Macmillan publisher, 2000, pagg 24-25

La violenza psicologica e fisica perpetrata alla donna, **infatti, spesso** si manifesta con il relegarla in una posizione di subalternità e inferiorità rispetto all'uomo, confinandola entro le mura domestiche, **in un** confino spaziale, morale e intellettuale. Sono donne rinchiusi in spazi angusti, lo vediamo chiaramente nelle parole autoritarie del sottotenente Luís Alex che imitando, azione che lo caratterizza sempre nel romanzo, il capitano Forza Leal, pretende che la sua donna, come qualsiasi sua proprietà, aspetti il suo ritorno chiusa, nemmeno nell'albergo, nella loro stanza: "Fica então aqui, à minha espera, não saias do nosso quarto, quero que esperes por mim"⁷. Oppure nelle parole di Helena, artificiose e piene di desiderio di autoconvincersi della ragionevolezza dei propri intenti "Quero ser solidária com o Jaime [...] A minha alma, eu aprisono-a aqui [...] Mas não será que estou a fazer muito pouco? Não deveria eu diminuir o raio de acção dos meus passos, cingir-me a um compartimento só, traçar a minha volta um **circulo** e ficar no meio?"⁸.

Sono donne confinate moralmente, il cui **confino** coincide metaforicamente con la cornice dello specchio, persuade che l'unica professione per una donna sia il matrimonio, "Já havia damas **grávidas**, outras tinham casado e estavam engravidando a cada noite que passava, outras solteiras, querendo engravidar rapidamente. Outras ainda só tinham as primeiras **declarações** de amor, mas já era para o engravidamento que estendiam o pescoço"⁹, donne che, forse anche per l'epoca, erano convinte che il loro unico obbligo fosse la maternità e la fedeltà, come scrive la Jorge, le attese erano l'occupazione **coloniale** delle donne, dei figli e dei mariti.

Sono donne confinate anche intellettualmente, costrette ad una maschera di stoltezza e ingenuità, ad un artificioso infantilismo, affinché gli uomini si possano sentire più intelligenti e più potenti; qui il concetto del looking glass della Woolf risulta quanto mai calzante. Pensiamo all'episodio dei fenicotteri, in cui Evita racconta così il comportamento di Helena e Forza Leal: "Via-se perfeitamente que conhecia o conteúdo da serapilheira, mas prepetava não conhecer, era tudo representado [...]"

⁷ *Ibidem*, pag. 82

⁸ *Ibidem*, pag. 97

⁹ *Ibidem*, pag. 195

Helena de Tróia apontou com a ponta do dedo, com voz de criança que interpela".¹⁰

Per non parlare poi della violenze immotivate, così frequenti da essere "naturali": "*Naturalmente* o capitão esbofeteou a mulher [...] *Naturalmente* os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento e estético que havia obtido pelo capitão do noivo"¹¹ e delle sopraffazioni continue che si cominciano a manifestare anche nel comportamento del sottotenente Luís Alex proprio pochissimo tempo dopo il matrimonio: credo che sia significativo il modo in cui impedisce a Evita di esprimere la sua opinione in proposito al suo possibile ritorno allo studio della matematica, le impedisce di parlare baciandola, quindi non dialogando, ma, e questa è la mia lettura, sottolineando il fatto che Evita sia la sua donna, un sua cosa che non dovrebbe avere il diritto di avere un'opinione, specie sulle intenzioni dell'uomo, specie su qualcosa che potrebbe allontanarlo dalla guerra il cui fascino lo aveva ormai totalmente reso prigioniero: "Para que Evita não falasse, ele tapou-lhe a boca com a boca quando ela ia pronunciar de novo o M de Matemática"¹²

Evita/Eva Lopo, benché sia diversa dalla maggior parte delle donne, potremmo quasi considerarla una outsider nei confronti di quel mondo bieco e gretto, ma tuttavia, soffre profondamente di questo "odore", utilizzando ancora una volta il lessico della Woolf, che permea la società di questo piccolo Portogallo in Africa; la grandezza di questo personaggio è che lei non resterà prigioniera di questa subalternità, lei uscendo dallo Stella, esce metaforicamente da questo mondo fittizio e ovattato, fatto di capelli stirati e di morti **inspiegate**, attraversando la hall, parlando con il giornalista, parlando con Helena scopre man mano il mondo che era sullo sfondo di quel teatrino di marionette che era lo Stella Maris. Inevitabilmente e magnificamente, ella esce **dalla cornice** e incrina lo specchio. Evita prende coscienza della realtà, conquistando una maggiore consapevolezza di sé e dell'altro, di Helena, dello sposo, del giornalista, del mainato morto avvelenato, dell'Africa intera. A tale proposito ritengo sig-

¹⁰ *Ibidem*, pag. 51

¹¹ *Ibidem*, pag. 29 e segg; miei i corsivi

¹² *Ibidem*, pag. 26

nificativo ciò che Evita/Eva Lopo scrive a proposito del rapporto che ha con il giornalista: “fez-me mortal”¹³. Io credo che allegoricamente Evita/Eva Lopo ci stia dicendo che l’essere diventata consapevole della realtà esterna, di essere uscita dallo Stella, di essere uscita dal suo matrimonio, di essersi allontanata dallo sposo, dal Portogallo, l’ha resa mortale, cioè ha reso possibile che lei uscisse da questa sorta di limbo spaziale e temporale in cui era stata relegata, in questo interminabile destino; lei riesce a non essere più sospesa, termine, questo, estremamente importante non solo per “A costa dos murmurios” ma anche per molte altre produzioni letterarie che trattano la Guerra Coloniale, lei non è più un fantasma, lei, tramite il confronto con la realtà dell’altro, di tutto ciò che altro, è divenuta mortale.

Le stesse considerazioni possono essere fatte anche per “Percurso” che sebbene molto diverso dal romanzo della Jorge, presenta notevoli affinità con le tematiche appena esposte. Ad esempio la questione della maschera di ingenuità, delle volontà da parte degli uomini che le loro donne siano inferiori a loro intellettualmente e socialmente è un tema che ricorre spesso nei frammenti di Wanda Ramos, dall’abitudine di far camminare passi indietro agli uomini le donne, **costrette a** “tricôs e crochês ou canastada”¹⁴ alla delicata questione della madre; e in questo il concetto del *looking glass* sembra **rieccheggiare** lucifericamente. Apparentemente, infatti, la madre dell’infanzia di Wanda Ramos ci appare come una donna facilmente inserita nel contesto sociale delle colonie, esigente in maniera oppressiva nei confronti della figlia, severa e autoritaria nei confronti dei servi, tuttavia, nella nona reminiscenza, scopriamo che la madre è un donna diversa, amante della lettura e in particolare di Somerset Maugham¹⁵, fuggita dal padre attraverso il matrimonio, ritrovatasi in una

¹³ *Ibidem*, pag. 227

¹⁴ *Ibidem*, pag. 85

¹⁵ Il fatto che Wanda Ramos tenga a precisare questo dettaglio mi ha fatto riflettere. Maugham è famoso per i suoi racconti che narrano degli ultimi anni di colonizzazione inglese nel sud del Pacifico, prima del declino; probabilmente, ma questa è solo una mia ipotesi, la madre che abbiamo imparato a considerare una donna intelligente, amava Maugham poiché vedeva con gli stessi occhi il declino della colonizzazione portoghese; sebbene in contesti diversi, notava la stessa artificiosità, lo stesso estremo sforzo per tenere unito qualcosa che si sta inevitabilmente sfaldando. Essendo **una donna**, e **soprattutto** moglie di quel marito, con grande probabilità non le era possibile esprimere le sue

prigionia della quale si fa interprete la figlia, anni dopo. “E não gostando (o pai) que a mãe lesse porque não queria lhe passasse ela a á frente em matéria de cabecinha fresca, tinha é de vigiar os criados e olhar pela filha e a casa”¹⁶ Anche in questo passo il riferimento al *looking glass* è d’obbligo, il padre, personalità piuttosto frustrata che sfoga la sua insoddisfazione picchiando i suoi sottoposti, tortura anche la moglie la quale “sofreria porventura por isso, para ali manietada sem horizontes alguns, mulher frustada tomada de revolta calada com o correr dos anos, sujeita á declinação da alegria do dentro e que se refreassem as vontades de voo, a insuspeitada pujança que em tempos se prometera”¹⁷. Questa era la condizione della donna coloniale, ritengo che per la generazione successiva fosse un poco diverso anche se l’educazione oltremodo opprimente e castrante della bambina Wanda Ramos sembra dimostrare il contrario: “assim se ia preservando a menina, conservada *ingénuo* e inapta tanto quanto possível”¹⁸, il che dimostra quanto lo strumento del *looking glass* sia una chiave interpretativa quanto mai azzeccata.

Anche la questione della violenza nel privato, diretta conseguenza e causa della violenza nel pubblico, appare tra le reminiscenze sparse della Ramos, ad esempio nella quarantunesima reminiscenza in cui l’autrice, a proposito del marito, parla chiaramente di “vontade de repressão, urdiduras de pequenas armadilhas, a crescente obscuridade da fala.” (*Ibidem*, pag. 84)

Le protagoniste dei romanzi perdono il loro amore, il loro matrimonio, distrutto dalla follia della guerra che li aveva resi incapaci di comunicare gli uni con gli altri: Lídia Jorge esprime chiaramente nel suo romanzo il cambiamento dello sposo durante la guerra “Não é mais a pessoa com quem fiz namoro”¹⁹ e Wanda Ramos descrive il suo matrimonio in termini di “breve euforia e laconica afinal” e di “doença” aspettando “um fim que já se deseja como libertação [...] rampa de lançamento para novo

considerazioni e così, la figlia, dà voce alla madre subalterna attraverso un’intertestualità non casuale.

¹⁶ Ramos, W., *Percursos, do Luachimo ao Luena*, Presença, Lisbona, pag. 26

¹⁷ *Ivi*

¹⁸ *Ibidem*, pag. 31

¹⁹ Jorge, L., op. cit. pag. 66

percorso”²⁰. La distruzione dei loro nuclei familiari è in piccola parte e simbolicamente la distruzione del Portogallo salazarista, del Portogallo coloniale prigioniero “no jogo imposto de armas e varões assinalados”²¹ che, come le due protagoniste dovrà trovare la forza di emanciparsi dalle costrizioni imposte e cominciare un nuovo *percorso*

Entrambe le protagoniste, ma mi azzardo a dire, entrambe le autrici, considerando l’alta percentuale di **autobiografismo** dei testi, prendono coscienza e consapevolezza dello specchio e del suo funzionamento perverso, il che le abilita a una nuova condizione di esistenza. Esse percepiscono nitidamente il loro essere *altre* e il loro sguardo incrina lo specchio, restituendo non frammenti, ma un’immagine vera, non virtuale, di loro stesse e dell’altro di **fronte a loro**.

Infatti, il concetto di alterità è un concetto chiave sia nell’ambito dei gender’s studies, sia nella teoria post-coloniale; ritengo, infatti, che entrambi i romanzi presentino la possibilità di poter essere letti alla luce di tale multiforme concetto. In questo ultimo paragrafo mi sono rifatta sommariamente alle teorie psicoanalitiche della Klein e di Lacan e ai loro diversi concetti di alterità che fortunatamente ben si adattavano alle mie interpretazioni. Nel caso di “A costa dos murmúrios” credo che la questione dell’alterità possa essere un’interessante chiave di lettura per il rapporto tra Evita/Eva Lopo ed Helena, nel caso di “Percurso”, invece, credo che la questione dell’altro verta in particolare, non molto sull’altro come subalterno, né come marito, ma piuttosto sull’altro come altro sé; l’incontro o scontro con queste alterità si rivela fondativo e formativo per la creazione di un proprio io, che è, d’altronde, obiettivo precipuo del romanzo di formazione al femminile, genere al quale, ritengo, si possano ascrivere entrambi i romanzi, secondariamente, è chiaro.

A partire dai lavori di Melanie Klein il concetto di alterità viene studiato **soprattutto** nel suo ruolo nella formazione di un’identità; ritengo che questo pensiero possa essere illuminante per analizzare il rapporto tra i due personaggi femminili del romanzo della Jorge. Evita/Eva Lopo confrontandosi con Helena, parlando con lei, scoprendone forze e debolezze, più debolezze che forze, **in** verità, entrando nella spirale di terrore e vio-

²⁰ Ramos, W., op. cit. pagg 81 e segg.

²¹ *Ibidem*, pag. 66

lenza che la circonda, scopre anche se stessa. Relazionandosi con l'altra donna ridefinisce una sua identità, che ora risulta polimorfa e fluida. Il loro rapporto, in particolare la, oserei definirla così, contemplazione da parte di Evita/Eva Lopo del corpo di Helena contribuisce alla ridefinizione di un'identità femminile in generale, non derivativa dal genere maschile, dalla costola adamitica, come la voleva l'ideologia patriarcale e colonialista dell'epoca, ma indipendente, autonoma, in grado di essere soggetto attivo all'interno di sistemi sociali. Contemplando le loro differenze loro trovano le loro uguaglianze, le loro simmetrie, solo guardando Helena con occhi diversi, con occhi di donna si può cogliere la grandezza della sua essenza, che invece, gli sguardi degli uomini non fanno che seppellire; Helena è chiaramente metafora dell'Africa e degli oggetti di mire essenzialmente maschili in generale, guardarla con gli occhi di Evita/Eva Lopo significa guardare senza desideri di possesso o di controllo, guardare per vedere, per confrontarsi con l'altro.

Per Lacan, invece, l'altro è inteso anche come *alter ego*, cioè come controparte del soggetto psicoanalitico; ritengo che in "Percursos" questa accezione sia quanto mai veritiera dal momento che l'autrice stessa si definisce come *autre*. Fin dalla scelta della narrazione in terza persona, scelta piuttosto curiosa essendo una narrazione di ricordi personali, l'autrice si qualifica come altro, come terzo, come se guardasse il suo riflesso in uno specchio infranto che genera tanti piccoli riflessi, tante piccole reminiscenze, e si accettasse come altro, altri riflessi, altre identità; "There were always two women at least"²². La guerra coloniale, il regime, l'educazione l'avevano costretta a cercare un altro spazio, lei così scrive "rios de angola, meu outro espaço"²³. Wanda Ramos cerca uno spazio fluttuante, uno spazio sospeso tra l'Angola dei batuque e il *Puto* dei giocattoli di plastica, posticci come quel mondo che le dava la nausea, un mondo a lei proibito e un mondo inesistente. L'autrice come altra cerca uno spazio sospeso in cui tentare di essere se stessa, poiché sia in Angola sia in Portogallo sarà condannata ad essere altro da sé. Credo che in Wanda Ramos non sia il confronto con l'altro a formare un'identità, come nel caso del romanzo della Jorge, ma piuttosto il contrario: credo, infatti, che sia

²² *Ibidem*, pag. 43

²³ *Ibidem*, pag. 50

la ricerca di un'identità che crei l'altro; la sua non identità portoghese né angolana l'ha spinta a cercare un terzo spazio, tra il Luachimo e il Luena, **uno spazio** nel tempo, una terza sponda del fiume.

In conclusione, ho **cercato** di dimostrare come in questi testi venga fornito un chiaro esempio di questo concetto, ahinoi, fin troppo presente nella storia dell'uomo, passato e presente. C'è da augurarsi che prendendo consapevolezza di tali meccanismi si possa tenere il futuro lontano e salvo da obsoleti e vergognosi retaggi.

Conclusione

Durante il corso ci eravamo domandati se **sia** legittimo o no ritenere questi due romanzi come letteratura femminile. Innanzitutto tengo a precisare che io per prima aborrisco la pratica di ritenere qualsiasi produzione di matrice femminile come letteratura femminile o peggio ancora femminista, dal momento che ritengo che sarebbe oltremodo banale ed irragionevole considerare un romanzo o una produzione letteraria qualsiasi diversa solo in virtù del sesso del produttore. La letteratura va considerata come femminile o di genere solo nel momento in cui essa pone determinate tematiche che rientrano nell'ambito della questione femminile, questione che non può ritenersi ancora conclusa. Sembra molto strano, lo ammetto, parlare di letteratura di genere o letteratura femminile senza mai parlare di letteratura maschile ma nella storia non è mai esistita una questione maschile, il genere maschile non ha mai dovuto lottare per un'emancipazione del proprio sesso, pertanto non può esistere, una controparte per la letteratura femminile.

I due romanzi, come spero di essere riuscita a esporre nell'elaborato, pongono domande relative al ruolo e alla posizione della donna, e non solo: sono una testimonianza di una parte poco conosciuta della storia **della donne**. Pertanto, ritengo che possano essere considerati letteratura di genere a pieno titolo. Sono, inoltre, due scritti preziosi, due specchi preziosi nei quali riflettersi, con i quali confrontarsi per una sempre migliore definizione di quell'altro che non è che noi stessi.

O SILÊNCIO DO *Logos*. MARIA VELHO DA COSTA E ADRIANA CAVARERO: UM DIÁLOGO IMAGINADO

CLELIA BETTINI

Universidade de Coimbra

Este contributo debruça-se sobre duas intelectuais, uma portuguesa e uma italiana, respectivamente Maria Velho da Costa e Adriana Cavarero. Maria Velho da Costa é uma das escritoras que mais marcaram a literatura em língua portuguesa, em primeiro lugar na qualidade de co-autora das célebres *Novas cartas portuguesas* (1972), com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, livro considerado perigoso e proibido pelo regime, não só porque apresentava textos sancionados como “pornográficos” e “imorais”, mas também pela força e inovação da sua prosa, capaz de incidir de forma profunda sobre a claustrofobia cultural do Portugal salazarista. Adriana Cavarero é uma filósofa, nomeadamente uma das mais importantes representantes do chamado *pensiero della differenza* (pensamento da diferença). Em particular falar-se-á de duas obras, o romance *Maina Mendes* (Portugal, 1969) e o ensaio *A più voci - Filosofia dell'espressione vocale* (Itália, 2003) entre as quais é possível estabelecer um diálogo sobre o tema da voz e da vocalização ou, mais exactamente, sobre a sua ausência.

O romance de Maria Velho da Costa, objecto desta análise, conta a história de Maina Mendes, desde a sua infância até à vida de mulher

adulta e velha. É uma história nunca contada por ela própria, mas sempre por outra pessoa: um/a narrador/a não identificada, o filho Fernando e, por fim, a neta Matilde. O dado que mais interessa aqui referir, porque central na economia geral do romance e porque permite construir um paralelo teórico com a obra de Cavarero, é que Maina Mendes durante grande parte da sua meninice se recusa a falar, escolhendo uma forma de mudez voluntária repleta de significado. Como se verá, em *A più voci*, Adriana Cavarero esboça uma história do tema da voz como o reverso dos grandes temas que habitaram a filosofia ocidental, de um ponto de vista que sublinha a sua centralidade no caso de se querer seguir uma abordagem de cariz feminista. Para Cavarero, a voz é reveladora: tudo dela, até os seus silêncios, nos fala do seu / a sua possuidora.

Maina Mendes é o segundo livro publicado por Maria Velho da Costa que, na altura em que o escreve, tem apenas trinta e um anos. *Maina Mendes* explode dentro da literatura portuguesa com força sideral, como algo nunca antes ouvido. Perfeita é a definição de Eduardo Lourenço:

É na trama de uma escrita densa e plural, de um virtuosismo sem exemplo entre nós, que Maina Mendes se encontra inscrita e dispersa.¹

Desde logo, a primeira coisa que sobressai ao ler *Maina Mendes* é a forte contradição entre a mudez da heroína e a potência da linguagem que a torna personagem. Velho da Costa insculpe a sua linguagem com termos desusados, arcaicos mas ao mesmo tempo inéditos na sua disposição, nos encontros e desencontros fónicos e semânticos aos quais vão dando origem. Há qualquer coisa na escrita de *Maina Mendes* que instintivamente, de uma forma que apela à natureza animal do leitor /da leitora, sugere logo uma insubmissão consciente e orgulhosa. Aliás, a primeira descrição de Maina ainda menina, prisioneira atrás do vidro da sala de jantar numa manhã de Outubro, esclarece muito bem o cariz da sua mudez:

Maina Mendes [...] distingue-se por uma qualidade de fero amuo marcado desde o início, pela firme constância em desapontar, não pela vivacidade, mas pela parcimónia e pela contenção levadas até ao absurdo.²

¹ Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*, 4ª ed., Lisboa, D. Quixote, 2001, pp. 13-14.

² *Ibidem*, p. 22.

Há uma precisa vontade de dar uma volta de 180º para levar até o seu oposto as qualidades femininas *par excellence*: a "contenção"antagónica da rebelião de que Maina é figura, e a "parcimónia"que aniquila o perigo do excesso. Maina Mendes pega nestes dois *diktat* do sistema patriarcal salazarista esticando-os com fereza, com o objectivo primordial de reduzir tudo ao grau zero a partir do qual poderá reapropriar-se da sua voz, do seu próprio uso da fala.

Porém, por que é necessário aniquilar a voz? De que significados culturais e filosóficos é ela depositária? Na tentativa de dar resposta a estas questões é profícuo pôr em diálogo o texto de Velho da Costa com o ensaio de Cavarero, que se debruça sobre a criação de uma ontologia da expressão vocal.

Em primeiro lugar é necessário clarificar que com o termo *voz* não se entende o mesmo do que com o termo *palavra*. Segundo Cavarero, "a voz é som, não palavra". É verdade, porém, que "a palavra constitui o seu ponto de chegada essencial", mas isso não pode levar a considerar a voz como uma sobra, uma excedência do sistema linguagem, cujo fim mais alto e importante é a "vocalização dos significados mentais". Pressuposto fundamental de todo o discurso de Cavarero sobre a voz é um método de análise fiel à *fenomenologia vocálica da unicidade*, que consiste em "ouvir a palavra assim como ela soa na pluralidade das vozes daqueles e daquelas que falam, alternadamente e reciprocamente".³ O acento tem de cair sobre as propriedades físicas da voz porque é aí que reside a unicidade que interessa a Cavarero, sobre aquilo que Barthes chama de *grain de la voix*: "le " grain ", c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute".⁴ O *grain* é, portanto, uma espécie de elo de ligação entre o corpo e a voz, que permanecem em Barthes como duas categorias gerais e abstractas, as quais, por sua vez, Cavarero quer reconduzir à unicidade incarnada de cada um/uma de nós. Este é um primeiro ponto de contacto forte entre o discurso filosófico de Cavarero e *Maina Mendes* de Velho da Costa: Maina reivindica a própria singularidade e unicidade, deseja livrar-se dessa categoria *feminina* abstracta e predeterminada que desde muito nova presente como destino inelutável,

³ Adriana Cavarero, *A più voci*, 3ª ed., Milano, Feltrinelli, 2010, p. 21

⁴ Para a definição de *grain de la voix* cfr. Roland Barthes, *Le grain de la voix*, em *Oeuvres complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002, pp. 1436-1442.

e escolhe fazê-lo através de uma *renúncia fonatória*. Aparentemente pode parecer uma contradição, contudo trata-se do seu oposto.

Cavarero mostra magistralmente como, desde os primórdios da filologia ocidental, à medida que avança a reflexão sobre o *logos* - termo cujo referente oscila entre as categorias de *linguagem*, *discurso* e *razão* - se vai desenvolvendo uma progressiva indiferença em relação às vozes individuais - ou, se preferirmos, em relação à *unicidade* que cada voz expressa - indiferença que ela define como "surdez estratégica do logocentrismo".⁵ O conceito de *logos* confunde as esferas da palavra e do pensamento, como se vê claramente em Aristóteles, que na *Poética* define o *logos* como *phonè semantikè*, ou seja, *voz significante* e o ser humano como *zoon logon echon*, "animal que tem *logos*", enquanto os outros animais (*zooi*) não o têm, porque a sua *phonè* é privada de qualquer *semantikè*. Ora, é implícito nesta visão das coisas que o *vocálico* sem *semântico* não é nada de interessante, é simplesmente uma função subordinada à ordem dos significados. A especulação metafísica tende a sair da esfera acústica, a *des-vocalizar* o *logos*, que se esforça por coincidir com o pensamento puramente semântico, pertencente que pertence à esfera da visiva: o termo grego *idea* (ideia) procede da mesma raiz do tema verbal (*F*)*id-*, um dos temas do verbo *orao* que significa "ver", e, numa das suas formas do perfeito, *oida*, "saber". Todo o pensamento platónico é portanto *antiacústico* e *videocêntrico* e teme fortemente a prática vocálica e sonora. A este propósito, relembra Cavarero toda a questão do *épos* em Platão, nomeadamente no *Íon* e na *República*.⁶ O termo grego *épos* - que procede da forma *(F)*ékos*, ligada à forma indo-europeia **VAK*, a mesma à qual diz respeito o latim *vox* - significa "narração", mas também "palavra" e "canto". A *épica* grega é de facto canto-narração e nasce da Musa que fala ao/à poeta e apenas a ele /ela; a voz da Musa, inaudível para os demais, é fonte da *mania* que impele o artista a cantar. A Musa é testemunha da memória e depositária de um tipo de onisciência que lhe permite conhecer não essências gerais mas todos os eventos e pessoas singulares que operam à sua frente e produz - segundo Platão - um pernicioso efeito de encantamento que distrai o filósofo do exercício do *logos*.

⁵ Adriana Cavarero, *op.cit.*, p.32.

⁶ *Ibidem*, pp. 107-117.

É importante sublinhar que a terrível voz das Musas não é discurso, mas sim *canto*, como *canto* é também o de outras perigosas criaturas femininas, as Sereias, que segundo a tradição mitológica delas são filhas.⁷ Em particular, o episódio odisseico das Sereias "entrega o canto feminino ao silabário ocidental das grandes inquietudes".⁸

Muito cedo, no pensamento ocidental, define-se uma dicotomia entre voz e *logos*, como explica ainda Cavarero:

O facto de que a voz é puro vocalizo, que não diz nada, garante-lhe também uma alteridade em relação à dimensão semântica do *logos* que incrementa a natureza feminina da própria voz. Por outras palavras, na ordem simbólica patriarcal, manifestamente dicotómica, que concebe o homem como mente e a mulher como corpo, a cisão do *logos* em pura *phonè* feminina e em puro *semantikon* masculino resulta coerente ao sistema e confirma-o.⁹

A voz que na sua modulação musical se afasta do *logos* e mais se aproxima de um gozo que é, em primeiro lugar, corpóreo, essa voz é *feminina* e sedutora. As Sereias são apenas vozes melodiosas de uma sedução assemântica que o homem Ulisses consegue derrotar graças à sua proverbial qualidade de *polymetis*.

É por isso que dentro da ordem patriarcal as mulheres que se calam são bem vistas e a *mulher-muda* é a mulher ideal, nomeadamente

não a mulher surdo-muda (que poderia não obedecer às palavras do homem porque não as ouve), mas sim a mulher que perdeu a voz. Uma mulher que ouve mas não pode falar.¹⁰

Aparentemente, Maina Mendes inscreve-se nessa tipologia de mulheres predilectas do patriarcado, filha e futura esposa ideal que perdeu a voz mas pode ouvir e obedecer, ciente de estar excluída do *logos semantikon* que é somente masculino. Porém, como vimos, fica claro desde o início do romance de Maria Velho de Costa que assim não é.

⁷ Maurizio Bettini e Luigi Spina, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007, pp.39-50.

⁸ Adriana Cavarero, *op.cit.*, p.117.

⁹ *Ibidem*, p. 119.

¹⁰ *Ibidem*, p. 130.

Em primeiro lugar é significativo notar como aconteceu o emudecimento de Maina Mendes. Ela encontra-se na cozinha, com a doméstica Hortelinda - figura emblemática de solidariedade e resistência - a cozinhar e a cantar. Canta uma música popular da qual a mãe não gostaria, como se percebe pela fala de Hortelinda,¹¹ quando de repente aparece a mãe. Como submersa por uma torrente de raiva antiga, detestando a doçura de "amor e cuidado" com que a mãe avança na sua vida, símbolo de um destino calado, Maina Mendes explode num gesto obsceno que vira fazer a um rapaz na rua. A mãe incrédula bate-lhe e Maina Mendes tem uma crise que parece quase epilepsia, que termina assim:

Até num grande uivo último, esse ouvido e si sendo comida 'nunca mais, nunca mais', num grande urro último, passar voando para um campo tisonado e sem ninguém onde o céu está de fumo e o cheiro de queimada. Então dorme. 'Ai minha senhora, que se foi'.¹²

Maina Mendes liberta o elemento vocálico antes de emudecer voluntariamente, pronunciando uma declaração de intenções mais que clara, a de nunca mais se submeter à vontade de outrem. O canto e o grito são as últimas expressões vocais de Maina menina antes da mudez voluntária, precisamente as expressões fônicas que Cavarero descreve como mais propriamente femininas. Maina Mendes está "possessa de milenar protesto e sem palavras sem pensar que amaine o mugir do colosso ameaçado que a habita".¹³

Trata-se mesmo de uma reivindicação que os destinatários, a mãe e o pai da menina emudecida, identificam como tal. Prova disso é o parecer do médico que a família interroga em relação à mudez da jovem Maina. "Os órgãos da fala estão sãos", ou seja, anatomicamente ela não tem nada de imperfeito, "não se encontra privada de fala, como direi, é uma grande nervosa".¹⁴ O médico, alegoria de toda uma ordem patriarcal e salazarista, afirma seguro "a histeria numa criança de tão tenra idade deve até ser tomada a pulso".¹⁵ Maina Mendes, como toda a mulher que é mulher, é

¹¹ Assim se expressa Hortelinda: "Minha rica santinha, se a mãezinha lhe ouvisse", cfr. Maria Velho da Costa, *op.cit.*, p.33.

¹² *Ibidem*, p.33.

¹³ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*, p.42.

¹⁵ *Ibidem*, p.42.

afectada por mais doença feminina que provém do seu órgão reprodutivo mais importante, o que a define como mulher mais que qualquer outro. Esqueçamos o pensamento e a intenção, esqueçamos a raiva, a mudez não conforme de Maina Mendes é apenas um problema de nervos e útero. Este parecer médico que nos é dado pela boca do próprio especialista é apenas uma confirmação da força de Maina Mendes, da exactidão da sua escolha de insubordinação.

Contudo, a mudez de Maina Mendes não se prolonga durante todo o capítulo que tem o mesmo nome. Ela torna a exercer activamente o direito de palavra com a presença do primo Ruy Pacheco, alferes em África, que respeita, porque já dá por terminada essa peculiar fase de protesto.

Sons se repetem no riso que não deveriam fazê-lo e outros se prendem no espasmo ao fundo da garganta que recolhe o ar para soltá-lo de novo, projectando em explosões claras que se não volvem estridentes, pois Maina Mendes gastou já seu susto, sua demanda aos mais próximos de respeito ou retorno.¹⁶

Usando o paradigma interpretativo de Cavarero, depois de se ter conscientemente de-vocalizado, Maina Mendes reapropria-se da voz enquanto ferramenta essencial da sua libertação, livre de condicionamento. Por outras palavras, pode afirmar-se que, através da mudez voluntária, Maina Mendes purificou a voz que lhe fora atribuída, levando-a até o extremo da aglossia, para depois voltar a usá-la como elemento essencial de uma renovada plenitude de luta. Veja-se por exemplo o discurso do marido ao descrever a esposa no dia do casamento:

Que preparaste para que não te tenha nunca? E dizes de novo, rindo teus olhos cosidos com a pedra e o sobrolho alteado deles como se todos os dias vieras a esposar o que não conta, dizes 'Senhor, se assim quer, case-me com seus temores'. Tuas palavras tão poucas que cada uma conta e se fica como estilhaço que as carnes retêm e nelas se revolve. Não te terei.¹⁷

Maina Mendes criou uma nova fonação que é pura voz, e as suas cristalizações, as palavras, têm a força de fragmentos aguçados travados

¹⁶ *Ibidem*, p.63.

¹⁷ *Ibidem*, p. 90.

na carne de quem a pretenderia mansa e dócil. Assim ela torna-se, nas palavras do marido, "pomba justiceira".¹⁸ E será essa qualidade de justiça a base para a construção da existência de Maina Mendes: um casamento do qual terá um filho e a experiência da maternidade como demonstração do poder do feminino, prontamente silenciado através do internamento numa clínica psiquiátrica. Porém o caminho de libertação iniciado com aquele *grande uivo último*, por intermédio do filho varão, dará origem à neta Matilde que será uma revelação explícita da luta pela independência da mulher.

E é exactamente o filho varão a voz que narra a história de Maina Mendes na segunda parte do livro, cujo título é simbolicamente *O Varão*. É interessante notar como muitos anos depois Maria Velho da Costa faça esta consideração: "é, parece-me, um traço da nossa cultura judaico-cristã, essa mitologia do filho varão".¹⁹ Essa figura mitológica, venerada pela sociedade patriarcal salazarista – pense-se por exemplo em *O Delírio* de José Cardoso Pires e na obsessão pela ausência de sucessão do Palma Bravo²⁰ – encontra-se em *Maina Mendes* deitado no sofá de um psicanalista a tentar recompor a descompostura da sua vida através, precisamente, da fala. Trata-se porém de uma fala masculina, de um *logos* que, como vimos com Cavarero, é eminentemente semântico e que procede em direcção à identificação com o pensamento. O Varão Fernão Mendes define-a como "terapia dum discorrer que entendemos ambos, académica paz de língua morta",²¹ ou seja voz submetida ao *lógos semantíkós* à qual foi retirada qualquer forma de vida.

Pelo contrário, no relembrar o nascimento da filha Matilde, o Varão utiliza uma imagem significativamente contraposta àquela da fala terapêutica:

que fosse menina me surpreendeu muito, aquela vagina fechada

¹⁸ *Ibidem*, p. 92.

¹⁹ Cfr. *A leitura na escrita - Entrevista com Maria Velho da Costa*, em "Textos e Pretextos", n.º3, Inverno 2003, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, p. 50.

²⁰ Cfr. Clelia Bettini, *Apócrife contee. José Cardoso Pires: Faulkner, Vittorini e il neorealismo portoghese*, Arcidosso, Effigi, 2012, nomeadamente pp. 102-107 e pp.383-388.

²¹ Maria Velho da Costa, *op.cit.*, p. 183.

como pequena boca muda, a feição firme e a fronte alta de minha mãe. Entrou a chorar quando lhe peguei, um brado com tal volume que não me pareceu verosímil, nua, nos meus braços, e uma menina.²²

Deparamo-nos logo com uma similitude poderosa, o órgão sexual da criança evoca no pai a imagem de uma boca muda, conjugada com a firmeza e a altivez de Maina Mendes, mas desde logo emite uma voz completamente assemântica, com força inusitada. É como se Matilde tivesse herdado de imediato o processo de libertação da avó Maina Mendes, mantendo o símbolo de fera mudez feminina na imagem da vagina cerrada mas dando prova que a reapropriação da voz já teve lugar e marcará um destino diferente.

É possível ler, à luz do discurso de Cavarero sobre o papel marginal das vozes individuais no sistema filosófico ocidental e sobre a necessidade de debruçar-se sobre uma nova *ontologia da voz*, a análise que Eduardo Lourenço faz de *Maina Mendes*, no prefácio à segunda edição do romance (1977). Segundo Eduardo Lourenço, o segundo livro de Maria Velho da Costa é "a epopeia, muito portuguesamente elegíaca" da invenção de uma fala autónoma e soberana que não é nem masculina, nem feminina e é também a história da "sua inevitável e magistral recuperação".²³ Com Cavarero podemos reformular essa afirmação de Eduardo Lourenço vendo toda a evolução de Maina Mendes como um percurso de consciencialização e de afirmação de uma pluralidade de vozes sobre o pensamento tradicional do ocidente patriarcal baseado no *logocentrismo*. Contudo, a fala de Maina Mendes é feminina, marcadamente feminina, embora não no sentido patriarcal do termo, daí a hesitação de Eduardo Lourenço em atribuir-lhe essa qualificação. Assim como feminina é a escrita de Maria Velho da Costa que se reflecte e reverbera na história de Maina Mendes como dentro de um jogo de espelhos.

A história da perda e retoma da voz de Maina Mendes pode ser lida como uma representação do progressivo desvendar-se da escrita da própria Maria Velho da Costa. É preciso frisar que *Maina Mendes* é o primeiro livro de Maria Velho da Costa onde a sua escrita se revela na

²² *Ibidem*, p. 182.

²³ Eduardo Lourenço, *Prefácio à 2ª edição*, in Maria Velho da Costa, *op.cit.*, p.10.

forma mais própria, porque o livro que o antecede, a colectânea de contos *O lugar comum* (Moraes, 1966) é, sem dúvida, mais convencional do ponto de vista estilístico. Em *Maina Mendes* ela pratica pela primeira vez um tipo de escrita que pode ser definido de *écriture féminine*, no sentido em que esta prática foi teorizada nos anos setenta por Hélène Cixous e Julia Kristeva. Ainda Cavarero dá uma definição de *écriture féminine*, que parece ter sido formulada depois de ter feito a experiência de leitura de *Maina Mendes*, bem como de outros romances de Maria Velho da Costa:

L'écriture féminine é portanto uma escrita, fluida, rítmica e transbordante, que quebra as regras do simbólico estourando a sintaxe. Ela antecede e excede os códigos que regulam o *logos* falocêntrico.²⁴

Cavarero inscreve a *écriture féminine* dentro do processo que chama de "retorno à esfera do vocálico" visado desmantelar "todos os aspectos que caracterizam a rigidez do *logocentrismo* metafísico – da lógica opositiva ao privilégio do significado mental em relação ao significante sonoro".²⁵ Portanto, a *écriture féminine* actua de uma forma muito parecida com a de Maina Mendes, que se silencia e logo se reapropria da voz para combater aquela ordem patriarcal que a queria muda. Apesar de se tratar de escrita, a *écriture féminine* é voz, porque responde a um ritmo intrínseco que encontra na voz primária, aquela da mãe, que Cixous define de *languelait*, intimamente ligada à doçura da primeira ligação e correspondência de sentir entre mãe e filha/o.²⁶ Há uma definição de Cixous relativa à língua que a impele à escrita que funciona bem ao ser aplicada à escrita de Maria Velho da Costa a partir de *Maina Mendes*:

il y a une langue que je parle ou qui me parle dans toutes les langues. Une langue à la fois singulière et universelle qui résonne dans chaque langue nationale lorsque c'est un poète qui la parle. Dans chaque langue coulent le lait et le miel. Et cette langue je la connais, je n'ai pas besoin d'y entrer, elle jaillit de moi, elle coule,

²⁴ Adriana Cavarero, *op.cit.*, p.156.

²⁵ *Ibidem*, p.157.

²⁶ Relembre-se também a importância que o aleitamento tem para Maina Mendes que quer alimentar o seu filho Fernando com a sua força o mais possível, aborrecendo terrivelmente o consorte que dele a quer afastar, cfr. Maria Velho da Costa, *op.cit.*, pp. 102-105.

c'est le lait de l'amour, le miel de mon inconscient. La langue que se parlent le femmes quand personne ne les écoute pour les corriger.²⁷

Em conclusão, *Maina Mendes* pode ser interpretado como uma *mise en scène* da própria tomada de consciência de Maria Velho da Costa como escritora que passa neste romance a utilizar a sua própria forma de escrita de libertação, através do uso de uma voz que é *a língua que falam as mulheres quando ninguém as ouve para as corrigir*, segundo a definição de Cixous, uma voz da qual a autora se reapropria no próprio acto de escrever *Maina Mendes*. É uma afirmação de *unicidade*, segundo a visão de Cavarero, uma vez que essa tipologia de voz

se oferece como princípio elementar para uma ontologia da unicidade que esteja intencionada a contrastar radicalmente a tradição metafísica que teima de várias formas em silenciar o eu em carne e osso.²⁸

Ao mesmo tempo a voz de *Maina Mendes* (de Maina Mendes personagem e da própria escrita de Maria Velho da Costa), não deixa de ser em primeiro lugar *vox* e, por tanto, continua a implicar também uma necessária *reciprocidade*: o verbo *vocare*, de onde procede o termo latino *vox*, significa primariamente invocar e

muito antes de se tornar palavra, a voz é uma invocação dirigida a outrem e confiante num ouvido que a possa acolher.²⁹

Cabe aos leitores e às leitoras futuras manter vivo este tácito acordo de *reciprocidade* sonora, indo contra as lógicas editoriais contemporâneas que teimam em silenciar a voz de *Maina Mendes*: a última reimpressão do romance é de 2007 e actualmente o livro se encontra esgotado sem previsão de ser reeditado, apesar de ser uma das obras mais significativas da literatura portuguesa do século XX.

²⁷ Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986, p.30.

²⁸ Adriana Cavarero, *op.cit.*, p.192.

²⁹ Adriana Cavarero, *op.cit.*, p.185

SOLIDÃO E CONDIÇÃO FEMININA – A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM, EM CLARICE LISPECTOR E MARIA JUDITE DE CARVALHO

CRISTIANE IVO LEITE DA SILVA

Mestranda em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso UNEMAT/Brasil. Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso/FAPEMAT

ELISABETH BATTISTA

Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Brasil. Pós-doutora pela Universidade de Lisboa – UL

Considerações Preliminares

Partindo do pressuposto de Benjamin Abdala Junior (2003, p. 112), de que “ninguém cria do nada”, pois “quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele”, teceremos nossas considerações acerca dos aspectos similares e contrastantes entre os contos “A Imitação da Rosa”, de Clarice Lispector, e “A Mãe”, de Maria Judite de Carvalho, com a finalidade de observar como as configurações narrativas da solidão e como a complexidade deste sentimento surge do interior das protagonistas femininas das referidas produções em análise, ancorados nos princípios dos estudos comparados.

Segundo Benjamin Abdala Junior (2003), ao analisarmos um texto literário não podemos considerá-lo:

[...] como que fechado em si mesmo. Ao contrário, qualquer forma artística é impregnada de marcas sociais e históricas. A análise crítica nessa perspectiva, associa as múltiplas relações do texto com o contexto literário (e mesmo linguístico) e a situação comunicativa.¹

Portanto, as produções literárias trazem consigo marcas do contexto social, econômico, político e histórico da qual foram produzidas, possibilitando, desta maneira, que dialoguem entre si, tanto no que se refere à temática como em sua construção estética.

E sobre os princípios comparatistas, Tania Carvalhal nos diz que:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismo binários movidos somente por 'um ar de parecença' entre os elementos, mas comparados com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparatista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.²

Assim, tendo em vista a imprescindibilidade de articulação entre a investigação comparatista com o contexto histórico e social, buscaremos realizar uma breve análise sobre as circunstâncias espaciais e temporais sob as quais as narrativas em estudo foram elaboradas.

Após um longo período de isolamento, distanciadas do convívio social, as mulheres, começam, lentamente, a partir do século XX, a conquistar por meio de suas produções ficcionais seu espaço no cenário literário que até então era constituído por homens. Através de suas narrativas as mulheres escritoras tratam de temáticas relacionadas às lacunas da existência feminina ocasionadas pelo estado de submissão que vinham sendo tratadas.

¹ Benjamin Abdala Junior, *De vãos e ilhas: literaturas e comunitarismos*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.124.

² Tânia Carvalhal e Eduardo F. Coutinho (orgs.), *Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, Rocco, 2.^a ed., 2011, p.86

O surgimento de mulheres escritoras, em sociedades patriarcalistas, simbolizou o início de uma nova fase na existência feminina. Entretanto, as mulheres só começam a conquistar seu lugar no cenário literário quando algumas escritoras deixam de tratar de temáticas universais para se dedicarem à questões voltadas para o papel social ocupado pela mulher.

Desta maneira, apesar de pertencerem a uma sociedade extremamente repressora que até então era conduzida pela hegemonia masculina, as mulheres escritoras passam a falar por si sós. E em seus textos se dedicam a tratar dos conflitos e anseios da alma feminina.

As escritoras Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho são um exemplo de autoras modernas que, através de suas produções literárias, conseguiram representar as angústias e os desencantos do universo feminino, decorrentes do profundo estado de submissão em que as mulheres de meados do século XX estavam expostas.

A loucura e o suicídio nos contos “A Imitação da Rosa” e “A Mãe”

O conto “A Imitação da Rosa”, da escritora Clarice Lispector, faz parte da obra “Laços de Família”, composta por treze narrativas e publicada pela primeira vez em 1960, e apresenta como temática principal a representação dos conflitos da existência feminina motivados pela ausência do convívio social.

Narrado em terceira pessoa, o enredo da narrativa clariceana é constituído por fatos cotidianos de uma existência em crise. As tensões que se estabelecem no desenrolar da narrativa fazem parte da vida da protagonista, Laura, uma mulher que faz de sua existência uma mera repetição de atividades domésticas insignificantes. Sempre dedicada à organização da casa e em agradar o cônjuge, e já acostumada a ocupar a simples função de dona-de-casa, onde era preciso apenas se preocupar com as compras e a limpeza da casa, a protagonista submeteu-se a um profundo estado de anulação existencial. A existência de Laura limitava-se a sempre agradar ao marido, Armando, e isso fica evidente já nas primeiras linhas da narrativa.

Antes que Armando voltasse do trabalho a casa deveria estar arru-

mada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia, e então saíam com calma, de braço dado como antigamente. Há quanto tempo não faziam isso?³

A preocupação de Laura em deixar tudo pronto para estar livre para atender o esposo quando ele chegasse, confirma a condição de submissão da protagonista que anula sua existência para se dedicar exclusivamente à arrumação da casa e à satisfação dos desejos do cônjuge.

Afastada do convívio social, Laura, com sua exaustiva dedicação aos afazeres domésticos, consegue pôr sua casa em ordem, mantendo-a sempre organizada, mas não consegue fazer o mesmo com sua vida, pois, apesar de não terem sido expostas as causas que a levaram a ser internada, de volta à sua casa, ela se esforçava para que [...] “não houvesse nunca mais necessidade da atenção dos outros – nunca mais essa coisa horrível de todos a olharem-na mudos, e ela em frente a todos”.⁴

Afastada das relações sociais e enclausurada no solitário ambiente familiar ocupado apenas por ela (a protagonista), o cônjuge e a empregada, pois não tivera filhos devido a uma complicação ovariana, Laura encontra no cansaço diário a fuga de seus conflitos interiores.

No cansaço – passara as camisas de Armando, sem contar que fora de manhã à feira e demorara tanto lá, com aquele gosto que tinha em fazer as coisas renderem – no cansaço havia um lugar bom para ela, o lugar discreto e apagado de onde, com tanto constrangimento para si e para os outros, saíra uma vez. Mas como ia dizendo, graças a Deus, voltara.⁵

Clarice Lispector, ao longo de sua narrativa insinua, mas não deixa claro o que realmente acontecera com sua protagonista, porém nos dá algumas pistas que nos levam a supor que as causas da crise que fora responsável pela internação de Laura, possivelmente, estejam relacionadas à insatisfação e ao desejo de transgredir os limites que a conduziam para uma vida cada vez mais vazia.

A internação de Laura não fora suficiente para que Armando se desse conta do sentimento de insatisfação alojado no interior da alma de sua

³ Clarice Lispector, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 34.

⁴ Clarice Lispector, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 45.

⁵ *Ibidem*, p. 39.

mulher. Ao recuperar a saúde e deixar o hospital, a protagonista volta para o seu desestimulante e antigo posto “discreto e apagado” de exemplar esposa e dona de casa. E, condenada a estar sempre à margem da hegemonia masculina, vive mergulhada em uma existência de profundo abandono e solidão, pois nem ao menos o marido a quem sempre dedicara seus cuidados demonstra interesse em suas narrações cotidianas.

[...] e se ela era obrigada a tomar cuidado para não importunar os outros com detalhes, com Armando ela às vezes relaxava e era chatinha, o que não tinha importância porque fingia que ouvia mas não ouvia tudo o que ela lhe contava, o que não a magoava, ela compreendia perfeitamente bem que suas conversas cansavam um pouquinho uma pessoa, mas era bom poder lhe contar que não encontrara carne mesmo que Armando balançasse a cabeça e não ouvisse [...].⁶

Laura tenta justificar a indiferença do marido dizendo que compreende o fato de Armando não se interessar em ouvir suas conversas cansativas sobre assuntos domésticos. Entretanto, como ela poderia falar sobre coisas que não conhecia?

Submersa em uma existência marcada pela solidão ontológica, em que apesar de viver em companhia do marido se sente só, Laura, por meio de suas indagações interiores, rememora fatos que aconteceram em outros momentos de sua vida, fazendo com que a narrativa seja conduzida através de sua mente. Desta maneira, podemos observar no conto analisado o entrelaçamento entre as ações vivenciadas no presente e as ocorridas no passado da protagonista.

Na tentativa de reproduzir este fluxo de consciência, passado e presente são amalgamados. Há uma fusão de níveis temporais. Desta forma a autora dilui a presença de um intermediário, da narradora que submerge por inteiro a vida psíquica da personagem para dar lugar à sua consciência.⁷

⁶ Clarice Lispector, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 41.

⁷ Elisabeth Battista, “Do ritual à Re(i)novação – uma leitura do conto A imitação da Rosa, de Clarice Lispector” in Agnaldo Rodrigues Silva (org.). *Diálogos literários: Literatura, comparativismo e ensino*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2008. p. 256.

Os fluxos de consciência da personagem surgem com grande intensidade na narrativa clariceana a partir do momento em que Laura, ao acordar de um cochilo, sentada no sofá da sala após tomar um copo de leite receitado pelo médico, observa as rosas que havia comprado pela manhã devido à insistência de um vendedor. Ao olhar para o vaso de flores, Laura se atenta para a beleza das rosas e pensa que nunca havia visto nada parecido, e [...] sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh, nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava [...].⁸

No primeiro instante a perfeição e a beleza das rosas causaram um grande incômodo em Laura, que ao olhá-las sentia como se estivesse correndo um grande risco, pois temia que o contraste causado entre a perfeição das rosas e a incompletude de sua existência pudessem despertar sentimentos que deveriam permanecer aprisionados em seu interior. E, como era prudente desfazer-se do perigo que aquelas tão lindas e perfeitas rosas lhe representavam, resolveu enviá-las a Carlota, uma amiga da família que sempre se sentira superior a ela. Entretanto, após chamar a empregada e pedir que as entregassem na casa de Carlota, sentiu um grande arrependimento, pois pela primeira vez possuía algo que era realmente seu, as rosas.

E então, incoercível, suave, ela insinuou em si mesma: não dê as rosas, elas são lindas. Um segundo depois, muito suave ainda, o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um pouco: porque as coisas nunca eram dela. Mas estas rosas eram. Rosadas, pequenas, perfeitas: eram. Olhou-as com incredulidade: eram lindas e eram suas. Se conseguisse pensar mais adiante, pensaria: suas como nada até agora tinha sido.⁹

O desejo de presentear Carlota com as rosas, desde o primeiro momento, nunca fora sincero. Primeiramente, desejou dá-las a amiga devido ao desconforto que sentia ao olhá-las. Em seguida, pensou que através de seu gesto pudesse receber a admiração da amiga. E, por fim, ao fazer uma profunda reflexão acerca de sua existência e perceber que sua vida

⁸ Clarice Lispector, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 43.

⁹ Clarice Lispector, *Laços de Família*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 46.

sempre fora vazia e nunca realmente havia possuído algo que pudesse chamar de seu, arrepende-se do pedido feito a Maria, sua empregada. Porém, apesar de não mais desejar desfazer-se das rosas, a única coisa que um dia verdadeiramente lhe pertenceu, não possui autonomia suficiente para dizer a Maria que desistira de enviá-las e as vê sendo levadas para Carlota.

Diante do emaranhado de sentimentos contraditórios que invadem a consciência de Laura, que durante um momento de ócio se permite observar a perfeição das rosas, que contrasta com os mais íntimos e ocultos anseios de sua essência feminina, podemos perceber a transgressão da condição de subordinação vivenciada pela protagonista antes da chegada das rosas em sua vida.

As rosas, símbolo material, convergem na via mediatizadora entre Laura e o seu interior, sua subjetividade. Esse encontro parece também revelar a face oculta da aparente polidez das relações sociais, dos gestos de cortesia desprovidos de intencionalidade, feitos por mera formalidade, destituídos de qualquer sinceridade, como resolveu ser a oferta das rosas à Carlota.¹⁰

As rosas simbolizaram para Laura a ruptura de seu estado de anulamento existencial, pois foi a impecável imagem delas que desencadeou na personagem feminina de Clarice Lispector o desligamento ao excessivo zelo com os cuidados da casa e do marido para que ela pudesse dedicar-se a olhar para si, para sua existência vazia e sem identidade, o que a faz entrar em uma grande crise existencial e mais uma vez se entrega à loucura.

Já no conto “A Mãe”, da escritora portuguesa Maria Judite de Carvalho, inserido na obra *Tanta Gente, Mariana*, publicada em 1959, e composta por oito narrativas curtas, novamente teremos um enredo constituído por temas do cotidiano de uma personagem feminina que, assim como Laura, protagonista clariceana, vive presa às convenções sociais de um matrimônio desgastado e também não tivera filhos.

¹⁰ Elisabeth Battista, “Do ritual à Re(i)novação – uma leitura do conto A imitação da Rosa, de Clarice Lispector” in Agnaldo Rodrigues Silva (org.). *Diálogos literários: Literatura, comparativismo e ensino*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2008 p. 259.

A narrativa inicia-se com a apresentação de uma mulher, a quem não é atribuído um nome. O narrador sempre que se refere a protagonista faz uso do pronome

da terceira pessoa do singular Ela. Desta maneira, Maria Judite dá vida a uma mulher sem identidade que contraíra o matrimônio ainda muito jovem.

Ao ter suas características físicas exibidas minuciosamente pelo narrador, Ela, a protagonista, com a idade de 40 anos, já possui uma expressiva palidez, consequência de uma existência limitada, onde a mesma, sem possuir uma vida social ativa, se dedica apenas aos cuidados da casa e do cônjuge. Imersa em uma existência vazia, em que já não há mais o que se esperar, a mulher passa a descuidar-se do corpo e a viver os dias que ainda lhe restam à espera da morte.

Era uma mulher alta, muito branca, de fartos cabelos claros, um pouco flácida já e desbotada, incolor, como uma freira reclusa. Começava a deixar-se engordar, não por desleixo, por apatia talvez, porque tomar medicamentos ou fazer dieta não era absolutamente necessário e assim era mais fácil e menos trabalhoso, e também, principalmente, por pensar que já não valia a pena se preocupar-se com tal coisa, agora que a sua idade de mulher estava quase a passar e breve se tornaria uma simples criatura humana assexuada e sem desejos, a caminho da morte ou simplesmente à espera dela.¹¹

Sempre limitada ao espaço da casa e desfrutando apenas da companhia do marido, que nunca estivera realmente presente ao seu lado, a protagonista é apresentada como um ser apagado, sem vida, não somente em se tratando do físico, mas também da alma. E deste modo, ela é descrita, durante quase toda a tessitura narrativa, imersa em uma constante solidão que a faz se sentir angustiada e perder o sentido de continuar vivendo. O casal nunca tivera filhos, mas isso nunca fora visto por ela como um problema pois, apesar da ausência do marido, sempre ocupado com os negócios da família, jamais sentira o desejo de ser mãe, e o que realmente a incomodava era o fato de não ter o esposo verdadeiramente ao seu lado.

¹¹ Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Portugal, Publicações Europa-América, 1988, p. 75.

Procurava respostas que a satisfizessem no tecto liso e muito branco do quarto mas o tecto ficava mudo ou então dizia-lhe coisas que ela sabia havia muito, embora se não lembrasse de as ter pensado, como por exemplo que ele não podia por nada deste mundo fazer uma coisa diferente, que ele nunca seria capaz de ficar do lado dela, sentado, a conversar ou muito simplesmente a ler um livro.¹²

A estabilidade financeira que o cônjuge conseguira atingir e que proporcionava à esposa uma vida confortável, livre de preocupações relacionadas a bens materiais, não era suficiente para preencher o vazio que se instalara em seu coração devido à ausência do mesmo. As lacunas deixadas pelo marido e a entediante rotina doméstica faziam com que a mulher, dia após dia, não encontrasse razões que a fizessem se preocupar com o restante de vida que ainda possuía. Entretanto, após passar por um grave problema de saúde, Ela, durante os dias mais difíceis que enfrentara em sua vida, descobre que ainda não é o momento de recuar.

Nos piores momentos dos dias mais difíceis aconteceu-lhe dar consigo a implorar sem saber a quem, talvez a si própria, ao seu próprio corpo doente, ardido de febre: “Ainda não, ainda não. É preciso que eu ainda não morra. É preciso que eu ainda viva um ano, um ano...” Como se esse ano fosse o prazo necessário para ela viver qualquer coisa de muito importante.¹³

E, mais uma vez, a necessidade do esposo de “ganhar dinheiro, sempre mais dinheiro”, característica marcante da nova sociedade moderna, fizera com que a mulher, mesmo no momento de mais fragilidade de sua vida, estivesse privada de sua presença. A ambição do marido em aumentar a fortuna da família e a maneira insignificante com que sempre tratara a esposa fizeram com que sua mulher perdesse a admiração por ele. Fato que pode ser observado no seguinte trecho: “Nos últimos tempos, durante a convalescença, habituara-se mesmo a olhá-lo com um olhar novo, pesado de um espírito crítico de que ela própria se desconhecera possuidora e lhe causava espanto”.¹⁴

¹² Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Portugal, Publicações Europa-América, 1988, p. 75.

¹³ *Ibidem*, p. 76.

¹⁴ Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Portugal, Publicações Europa-América, 1988, p.76.

As reflexões que a personagem começa a fazer, desde o início do conto, acerca de sua existência enquanto mulher, a fazem mergulhar em um mundo de indagações, que a leva a perceber as fragilidades de seu casamento e a enxergar no marido características que até então estavam ocultas. A criticidade com que passou a analisar as ações do marido contribuiu para que se aumentasse ainda a mais distância entre eles.

A falta de atenção do marido e a entediante rotina do cotidiano doméstico, privado de atividades prazerosas que pudessem tirá-la daquele estado de total anonimato, foram a causa do prazer que sentiu ao conhecer na casa de uma amiga “um homem alto, insinuante, de gestos brandos e voz macia”.¹⁵

O homem com quem jantara na casa da amiga demonstrou grande interesse em conhecê-la, porém Ela, a protagonista, que apesar de ter sido advertida pela amiga de que o mesmo se tratava de uma pessoa muito rica, não conseguia encontrar outra explicação para o interesse que despertara no desconhecido que não fosse as fábricas do marido. Pois para ela, assim como descreve o narrador: “Parecia-lhe estranho, mesmo impossível que um homem, aquele ou qualquer outro, ainda tivesse interesse em conhecê-la por si própria”.¹⁶

A incredulidade da personagem quanto à suas potencialidades femininas é reflexo da indiferença pela a qual o marido sempre a tratara. Mas os meigos gestos e a voz branda do homem, que o distinguia da aspereza do cônjuge, não foram suficientes, de início, para que ela conseguisse se desvencilhar das convenções sociais a que sempre estivera presa. Foi preciso insistência para que a mulher finalmente revolvesse ceder.

Entretanto, o que poderia representar a ruptura de seu estado de submissão, responsável por um grande sentimento de incompletude, angústia e solidão impregnado na alma feminina, simbolizou, pelo contrário, o silenciamento definitivo de sua voz. Toda a dedicação do desconhecido em cortejar a mulher não passava de um planejado e frio desejo de vingança. Após o ato sexual realizado, o homem lhe revela que tudo o que havia ocorrido fazia parte de um plano, cujo objetivo era vingar-se de seu marido, devido a um caso de mulher ocorrido no passado, onde o mesmo

¹⁵ *Ibidem*, p.77.

¹⁶ *Idem*.

havia se portado como um “canalha”.

A atitude do homem reafirma novamente, na tessitura narrativa, a aspe-
reza com que a sensibilidade feminina era tratada pelo gênero mas-
culino, que quando não as fazia de meras serviçais, as utilizava como
simples objeto para alcançar um determinado objetivo. Todavia, o desfe-
cho esperado pelo homem se desfez no momento que a mulher corta os
pulsos e pede para que ele parta e leve tudo o que seja seu. E, antes que
tomasse a decisão de interromper sua existência, ela pensou no marido,
imaginou todos os gestos realizados por ele desde que recebera a ligação
anônima que o aconselhava a ir até a sua casa. Pela primeira e última
vez, a mulher “desejava com uma força que nunca antes sentira apertá-lo
contra si, passar-lhe a mão pelos cabelos. Mas era tarde demais”¹⁷, e
eternamente silenciada, já com os olhos fechados, se mantém à sua es-
pera, como sempre estivera durante todo o tempo que permaneceu ao seu
lado. O ato de ir além e transgredir as regras que sempre as silenciaram,
é na maioria das vezes o responsável pelo suicídio de muitas mulheres de
Maria Judite, a quem não é dada a escolha do retorno, assim como ocorre
em “A Mãe”.

Considerações finais

Ao buscarmos analisar as aproximações e os afastamentos entre os
elementos que compõem as narrativas de Clarice Lispector e Maria Judite
de Carvalho, verificamos que, além da solidão ontológica que acompa-
nha as protagonistas de Clarice Lispector e Maria Judite, ambos textos
possuem um narrador em terceira pessoa que participa ativamente do de-
senrolar dos fatos da narrativa. As ações e os conflitos existenciais das
personagens femininas clariceanas e juditeanas acontecem no espaço fe-
chado de suas casas que, enclausuradas no ambiente familiar, mergulham
em profunda solidão. Já no que diz respeito ao tempo das narrativas, no
conto “A Mãe” há a linearidade dos fatos (tempo cronológico), o que não
ocorre em “A Imitação da Rosa”, em que as ações da narrativa são condu-
zidas pelos fluxos de consciência da protagonista (tempo psicológico).

¹⁷ Maria Judite de Carvalho, *Tanta Gente, Mariana*, Portugal, Publicações Europa-
América, 1988, p.80.

Por meio das reflexões realizadas acerca dos contos “A Imitação da Rosa” e “A Mãe”, observamos que Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho, ao tratarem em seus textos de questões relacionadas aos papéis sociais ocupados pelas mulheres de meados do século XX, colocam em destaque temas conflituosos como loucura, traição, suicídio, ambição, solidão, egoísmo, dentre outros, colocando em questionamento os falsos moralismos de suas sociedades.

Afastadas do convívio social, as protagonistas dos referidos contos tentam manter um casamento desgastado e, na tentativa de preencher as lacunas de sua existência, dedicam todo o seu tempo na organização da casa. E segundo Freitas:

O trabalho doméstico tinha como objetivo segregar a mulher ao espaço do lar, composto de ações repetitivas, sem haver necessidade de desenvolver o pensamento. Sendo também nulo em relação à remuneração e ao reconhecimento do trabalho como contribuição para um meio social, tais tarefas diárias não valem a pena enquanto ato de construir. [...] Por outro lado, é através de suas funções na casa que ela exercerá seu poder, tentando fazer do ambiente do lar seu reino, uma espécie de compensação do estado submisso.¹⁸

As personagens femininas das referidas narrativas, diariamente envolvidas na organização do lar, esquecem-se de organizar sua própria existência. Buscam encontrar na satisfação do marido a motivação para continuarem suas vidas repletas de lacunas. Vivem a dedicar-se ao outro, porém não recebem de seus esposos a atenção que desejam e necessitam. Entretanto, apesar de todo o estado de abandono a que se entregam, sabem que ainda há algo para ser vivido.

A loucura de Laura, personagem feminina de Clarice Lispector, e o suicídio da protagonista sem identidade de Maria Judite, acontecem justamente quando, por um instante, talvez por um mero descuido, se desprendem dos afazeres domésticos, transgredindo os limites e saindo de seu estado de profunda submissão, e experimentam sentimentos e sensações que as levam a refletir sobre as lacunas de sua existência que as conduzem a um profundo conflito interior. E, tomadas pelo desespero de

¹⁸ Jane Pinheiro de Freitas, *Visões do (des)encanto: Um Estudo Sobre o Feminino Transgressor em Clarice Lispector e Maria Judite de Carvalho*, São Paulo, 2011, p. 26.

assumirem as consequências de seus atos, não conseguem vislumbrar uma outra saída para si a não ser a loucura e o suicídio.

ANA PAULA TAVARES E MARILZA RIBEIRO – EMANCIPAÇÃO E ESCRITA DE AUTORIA FEMININA

IDALINA MEURER

Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado de
Mato Grosso / UNEMAT Docente na rede oficial de ensino:
Escola Estadual 13 de Maio, Tangará da Serra/MT,
idalinameurer@hotmail.com

ELISABETH BATTISTA

Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Mestrado e Doutorado – PPGEL, Universidade do Estado de
Mato Grosso – UNEMAT/Brasil. Investigadora dos Grupos de
Pesquisa CNPq: Estudos Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa e Questões históricas e compreensão da Literatura
Brasileira. Pós-doutoramento pela Universidade de Lisboa – UL.
lisbatys@gmail.com

A participação da mulher na emancipação da escrita feminina vem re-
desenhando universos de inserções enquanto personagens literários, mas
principalmente como personagens históricos de transformação, num con-
texto ainda impregnado de desigualdades sociais, políticas e culturais tão
presentes entre o Brasil e a África. Segundo a pesquisadora Maria Naza-
reth Soares Fonseca, em *Literaturas africanas de língua portuguesa*, não

só na África, como no mundo, homens e mulheres sempre tiveram espaços bem definidos, “mesmo na época atual, quando se acentua a fragilização dos limites que colocam em oposição tais espaços, (...) a distinção entre as funções masculinas e as femininas ainda é marcada com rigor”.¹

Embora compreendendo todos os prejuízos que a distinção citada pela pesquisadora acarreta, ressaltamos que nossa intenção não é o aprofundamento da questão da demarcação dos papéis desempenhados pela função social dos espaços femininos ou masculinos, como forma de lembrar aspectos históricos. Nosso foco de interesse centra-se na demonstração da potencialidade de mulheres que, apesar de se encontrarem bastante fragilizadas costuraram “outra” história num contexto que, se por um lado, identificamos como espaços de opressão, por outro, é preciso observar que fazem parte de práticas culturais muito rígidas, conforme ressalta Maria Nazareth Fonseca:

Ainda que se considerem as fortes diferenças entre o meio rural e as intensas alterações que vêm modificando as paisagens culturais nos centros urbanos, em vários países africanos, é importante considerar o modo como a mulher escritora transgride esse lugar nos textos que produz ou mostra-se atenta aos modos como a mulher – tomada como motivação de seus textos – desempenha as funções que a tradição determina, muitas vezes sem ter acesso à escrita.²

Ao contrário do que a ausência de um volume em produção literária tenta nos fazer acreditar, a mulher foi componente importante para as transformações ocorridas em Angola, ultrapassando ainda, num primeiro momento, o contexto da cultura e tradição que relegam a ela espaços subalternos. Assim, sua narrativa vai muito além da escrita, atuou e inscreveu-se enquanto personagem de sua história e no contexto literário fez de sua produção poética uma ferramenta de autoafirmação.

Ainda conforme Fonseca, em seu ensaio *Mulher-poeta e poetisas em antologias africanas de língua portuguesa: o feminino como exceção*³,

¹Maria Nazareth Soares Fonseca, *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários. 2008. p. 93.

² *ibidem*

³Inocência Mata; Laura Cavalcante Padilha(org.). *A mulher em África—Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri, 2007

nem mesmo a repressão colonial, a força das tradições ancestrais e todas as barreiras criadas com o intuito de coibir a mulher de participar nos espaços políticos e culturais serviram de motivação para que deixassem de produzir uma literatura de autoria feminina, imprescindível para reafirmar a garra e a persistência da mulher angolana.

Embora ainda permaneça “o valor simbólico da mulher na formação das comunidades de origem”⁴, conforme o ensaio *Silêncios rompidos*, de Laura Cavalcante Padilha. As raízes africanas mantiveram a mulher à margem da história e da literatura, ocupando o papel de mãe e esposa, preparando os filhos para as lutas diárias, inclusive para a guerra civil que por 27 anos plantou muitos corpos pelo chão de Angola, nos afazeres domésticos, no trabalho com a machamba⁵ e na lida com o gado. Atividades responsáveis por perpetuar um dos rituais africanos; o lobolo, uma retribuição financeira à família da noiva, como forma de restituir a mão de obra que ora trocará de senhor.

Das personagens que protagonizaram a inserção da mulher na literatura, nomes como o de Alda do Espírito Santo, Ermelinda Pereira Xavier, Lilian Fonseca, Alda Lara e Noémia de Sousa são algumas referências que representam a expressividade da escrita feminina que rompeu inicialmente um silêncio milenar. Sobre a contemporaneidade da produção da escrita feminina, Tania Macêdo, no artigo *Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: A Literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa*, ao se referir a Alda Lara e Noémia de Sousa, afirma que:

(...) ambas representam praticamente as primeiras vozes femininas de destaque na poesia de seus países e apresentam em seus textos, ao lado do engajamento na causa da libertação, uma certa diluição da especificidade do discurso feminino, já que, segundo entendemos, a afirmação de projeto político se sobrepõe a uma reivindicação de caráter mais específico.⁶

⁴Laura Cavalcante Padilha. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2002. Coleção Memória das Letras, vol. 10. p.176.

⁵Terreno agrícola para plantação familiar.

⁶Tania Macêdo – ensaio *Da voz quase Silenciada à consciência da subalternidade: A Literatura de autoria Feminina em países africanos de língua oficial portu-*

Compreendemos, portanto, que naquele momento a luta pela liberdade se sobrepunha aos anseios destas mulheres de comporem o universo da escrita, destinado exclusivamente aos homens.

A pesquisadora Maria Nazareth, no ensaio *Mulher-poeta e poetisas em antologias africanas de língua portuguesa: o feminino como exceção*, nos informa que:

Embora seja possível encontrar, mesmo no período mais intenso da repressão colonialista em África, textos produzidos por mulheres que, convivendo com as tradições ancestrais e com as ordens ditas pelo sistema colonial, puderam ultrapassar os rigores de ordem político-cultural, que delimitavam espaços, funções, direitos. As diferentes ordens de interdições são motivações para uma produção literária de autoria feminina que, em determinados momentos, fez-se como resistência à ordem instalada, ainda que de forma incipiente⁷.

Assim, nos aproximamos da poetisa Ana Paula Tavares, que compreende esta força feminina contemporânea, mas nem por isso se distancia da preocupação em preservar aspectos da tradição cultural desde os relacionados à oralidade, ou de contestar, por intermédio da sua narrativa poética, os que se referem aos rituais de sua cultura de origem, como por exemplo, o lobolo, ou mais especificamente a “troca” da mulher por gado, sementes ou mantimentos.

Um dos momentos de sua composição poética em que se faz nítida a transcrição desses rituais está no poema *Rapariga, em Ritos de Passagem*: “Cresce comigo o boi com que me vão trocar / Amarram-me às costas a tábua Eylekessa (...) Trago nas pernas as pulseiras pesadas / Dos dias que passaram... / Sou do clã do boi”⁸. Estes versos revisitam aspectos das tradições culturais, na medida em que fornecem um panorama do legado cultural facultado à condição feminina em Angola. Heranças da cultura tradicional que, embora a autora procure registrar como matéria estética de suas poesias, servem também como forma de reapresentá-los

guesa. Tania Macêdo é Profa Dra. Titular de Literaturas Africanas da USP – Revista Científica Mulemba, nº 02, UFRJ, RJ 2010. Pesquisa efetuada em 10/11/2013. http://setorlitafica.letas.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_2_1.php.

⁷Inocência Mata; Laura Cavalcante Padilha, *op. cit.* p. 490-491.

⁸Ana Paula Tavares. *Amargos como frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas. 2011. p. 49

no contexto atual, instigando outro olhar sobre aspectos culturais que relegaram à mulher sua própria existência:

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...
Da mistura do boi e da árvore
a efervescência
o desejo
a intranquilidade
a proximidade
do mar [...] ⁹

Podemos observar que esta *paciência*, que adormeceu e tirou da mulher a condição de ser ela mesma, e que ao reescrever parte dos rituais que perpetuaram a invisibilidade da mulher em sua cultura, é investida pela autora no significado metafórico das palavras, ao tomar significantes como *boi* e *árvore*, ela nos aproxima da imagem desta nova mulher angolana, pronta para expor seus desejos, sensualidades e suas inquietações, ainda cercada pela tradição ancestral.

A imagem do mar, como se sabe, é recorrente na poética de Ana Paula Tavares. Neste excerto, tal elemento emerge como recurso para que a mulher angolana, diante da cultura imposta, possa fazer dele talvez, o caminho para alcançar a liberdade. O permanente movimento do mar, tamanho o desassossego de suas ondas, pode ser associado metaforicamente ainda, a um convite para uma revisão de conceitos antiquados acerca da condição feminina em África – posto que o projeto literário da autora parece ser a renovação da forma de abordar temas da cultura tradicional.

O investimento estético da autora constitui-se, em certa medida, num olhar revolucionário, sem, entretanto perder de vista a aura de misticismo que paira em torno do cotidiano da mulher angolana, da sua sensualidade e, com extrema delicadeza fala sobre as transformações pelas quais passam o corpo feminino como a menstruação, a gravidez e a maternidade, numa mesclagem corpo, mulher e natureza, compondo um diálogo entre o passado e o presente, revisitando rituais, costumes e tradições. Uma poesia que reporta-se à importância da mulher na perpetuação dos valores

⁹ *ibidem*

culturais, bem como à relação metafórica entre a imagem da mulher e da terra, visto que ambas podem significar alimento, energia, perpetuação da vida.

Sua escrita poética dispõe com muita propriedade do legado oral, tão forte e tão presente em Angola, pois enquanto o domínio da cultura letrada não se constituía em linguagem predominante em Angola, era por intermédio da presença dos *griot*¹⁰, ou contadores de histórias, que se transmitiam os valores humanos e culturais de cada grupo.

Assim, ao mesmo tempo em que suas poesias propiciam continuidade as vozes femininas que “já se faziam ouvir em produções poéticas, ainda quando a instituição literária negociava vieses mais pertinentes ao interesse da luta pela liberdade e pela construção da identidade nacional”¹¹, são as vozes que se lançam também para contestar aspectos da sua própria cultura num olhar que embora crítico, apareça disfarçado na opção de um título do poema que segue:

No fundo tudo é simples
voa
faz-se em átonos
plas-ti-ft-ca-se
anelante
em círculos mais pequenos

No fundo a gente vive

agora ou logo à tarde
urdindo de memória
a esperança violenta
de construir a mar

O nosso tempo¹²

¹⁰Personagem que compõe a estrutura social da maioria dos países da África Ocidental, cuja função primordial é a de informar, educar e entreter, assumindo uma posição social de destaque em seu meio, pois este é considerado mais que um simples artista. O griot é antes de tudo o guardião da tradição oral de seu povo, um especialista em genealogia e na história de seu povo. <http://www.infoescola.com/curiosidades/griot/>, pesquisa realizada em 04/01/2014.

¹¹Inocência Mata; Laura Cavalcante Padilha (Org.) *op. cit.* p. 510.

¹²Ana Paula Tavares, *op. cit.* p. 63.

A autora em sua construção poética atinge espaços universalizantes, na medida em que transpõe os limites da reprodução ou função referencial das palavras ao fazer realmente parecer, mesmo a princípio, que “no fundo tudo é simples”, mas ao compreendermos que a escrita é um processo inerente ao contexto histórico da autora estamos cientes de que nenhuma palavra é escolhida ao acaso, sua plurissignificação é imprescindível para compor a narrativa poética e dar amplitude ao texto, como por exemplo, no uso de “voa” – um tempo presente, mas veloz, que requer uma atitude imperativa ao que nos “plas-ti-fi-ca”. A “fratura” do adjetivo torna-se então a sua forma de metaforizar a fragmentação humana, que ao *plastificar-se* vai se transformando em homens, mulheres e crianças sem identidade, sem direitos.

A junção das palavras “esperança” e “violenta”, no décimo verso, ao mesmo tempo em que nos leva a contradições semânticas, também nos remete a dois tempos: o fato de ser precedido pela palavra *memória* nos transporta ao passado de guerra, morte e dor, por outro lado, o verbo *construir* nos leva a um tempo presente também a adjetivação do substantivo *violenta* contempla a dimensão da esperança do povo angolano.

No verso “de construir a mar”, sobressai o recurso de tecer resumidamente suas poesias, conforme definição de Tania Macêdo: “o seu trabalho artístico é econômico e pede atenção: cada verso deflagra significados¹³”. A sensibilidade com a qual a pesquisadora observa o recurso utilizado por Ana Paula Tavares nos chama atenção, inclusive, para uma leitura em voz alta deste verso, quando então compreendemos, que ao aproximar o artigo (a) do substantivo (mar) tem-se o verbo: amar e que a *deflagração de significados* se amplia com a aproximação dos dois verbos: “construir e amar” – amar aos irmãos angolanos, amar a terra, as raízes culturais, a família, amar Angola que vivenciou tantas guerras, e por isso, amar ainda mais a liberdade, numa construção do sentimento *amar*. Por outro lado, “construir a mar” é também apropriar-se de toda simbologia do mar, seu sabor, sua imensidão, sua inquietude que vai, desde o seu constante movimento, como já dissemos anteriormente, a de ser navegável e por isso,

¹³Tania Macêdo. *A delicadeza e a força da poesia*, ensaio apresentando o livro *Como veias finas na terra* (2010) de Ana Paula Tavares. Tania Macêdo é Professora Titular de Literaturas Africanas da USP – Texto aprovado em 30/03/2011. Pesquisa efetuada em 10/11/2013 - <http://setorlitafrika.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo43.php>.

constituir-se ponto de partida ou de chegada, possibilidade de reativar sonhos.

Percebemos que ao investir nesta construção poética, Ana Paula Tavares nos aproxima do contexto histórico, mas também nos conduz, em maresia, “a mar” ou pelo “amar” na construção de um novo/“nosso” tempo. O que se percebe na força da linguagem desta poetisa é que, embora economize palavras, as tece com mãos caprichosas da mais experiente tecelã, cria imagens, nos faz ampliar sua narrativa, pois, tecelã experiente que é, vai entrelaçando história, vida, poesia.

Ao voltarmos-nos para o estudo e a compreensão do fazer poético das autoras referidas, torna-se significativo situá-las no contexto dos desafios do seu tempo, como também às formas que encontraram para expressar as suas vivências, o processo de captação e construção das suas leituras de mundo, por meio de poemas. Quanto às mulheres que precederam a produção de Marilza Ribeiro, no que diz respeito à contribuição feminina em Mato Grosso, no âmbito literário e cultural, é imprescindível mencionar a atuação de um grupo de mulheres que deu origem ao Grêmio Júlia Lopes de Almeida, criador e mantenedor da revista *A Violeta*, um importante periódico mato-grossense de variedades, que circulou pela capital e interior do Estado, bem como por algumas localidades do Brasil, entre 1916 e 1950, também coordenou a maior parte dos acontecimentos que envolveram a vida cultural e literária de Cuiabá¹⁴.

Segundo Inês Parolin, a manutenção da circulação e a longevidade coloca a Revista *A Violeta* como o único periódico que se manteve nesses termos na primeira metade do século em Mato Grosso, com a proposição da circulação do que nomeavam como produção literária em suas páginas¹⁵. A atuação destas mulheres chama atenção ainda por assumirem uma outra personalidade ou apenas outro nome, além do próprio, como Ana Luiza da Silva Prado (1898 a 1986), que assinou como *Zilah Donato*, A. L.¹⁶, Amélia de Arruda Lobo (1898 a 1977), assinou como *Solange*, Au-

¹⁴Maria Inês Parolin Almeida. *A Nação em A Violeta*, pesquisa de mestrado. São Paulo: UNICAMP, 2003.

¹⁵Maria Inês Parolin Almeida, *op.cit.* p. 29.

¹⁶Fez parte do grupo das fundadoras do Grêmio, posteriormente tornando-se membro da Academia Mato-grossense de Letras, fundada em 1919 em Cuiabá.

rora, A. Lobo¹⁷, e Maria Dimpina Lobo (1891 a 1966), assinou como *D. Marta, Arinapi e M.D.*¹⁸, Maria Ponce de Arruda Müller (1898 a 2001), que assinou na Revista como *Mary, Chloé, Vampira, Consuelo, Sara, Lucrécia, Ofélia e Vespertina*, além de *Maria Müller*¹⁹.

As integrantes do Grêmio Júlia Lopes e da *Revista A Violeta* inscreverem-se numa trajetória inovadora para sua época, tanto no que se refere às questões da escrita e publicação, quanto ao enfrentamento das dificuldades de infraestrutura, economia, ou ainda de hegemonia, e foram desencadeando um processo de manutenção da presença feminina nos mais diversos espaços e produções que se consolidaram na história da literatura mato-grossense, dentre eles o da poetisa Marilza Ribeiro.

Na produção poética de Marilza a “condição humana” se faz presente num entrelaçamento de olhares constantes nas mais diversas situações em que se evidencia a opressão, constituindo-se numa característica da autora que, durante as décadas de 60,70, 80, militou e reivindicou espaços para a mulher na política, na administração pública, na emancipação financeira, nas indignações relacionadas ao capitalismo criador de “indivíduos embrutecidos, esquecidos de si em favor do lucro; a destruição desmedida das coisas, da natureza”²⁰.

Em Mato Grosso, como no resto do Brasil, o crescimento da riqueza

¹⁷Professora de História da Educação e Geografia na Escola Normal. Publicou quatro livros ainda em vida, cuja utilidade pedagógica, títulos e temáticas em muito se assemelham ao estilo das publicações de Olavo Bilac associado a Manoel Bomfim ou a Coelho Neto, no início do século no Rio de Janeiro: *Noções de Corografia de Mato Grosso* (1930); *Minha Cartilha* (1938); *Tesouros de Minha Terra* (s.d.) e *O Município de Cuiabá – Terceiro Livro de Leitura* (s.d.).

¹⁸Bacharelou-se em Ciências e Letras pelo Liceu Cuiabano, em 1909, era professora e diretora escolar. Uma das fundadoras do Grêmio, da Escola Doméstica D. Júlia Lopes, foi a primeira diretora de *A Violeta*, na qual possuía uma seção fixa, a *Correspondência de D. Marta*, e assinou quase a totalidade da seção *Chronica*. Era funcionária dos Correios e Telégrafos, em cujo concurso para o ingresso foi aprovada em primeiro lugar ao nível de Brasil.

¹⁹Professora formada pela Escola Normal, onde lecionou música e desenho posteriormente. Uma das fundadoras do Grêmio, colaborou em vários outros periódicos da capital e fora dela, ou ainda fora do Estado, restritos ao interior do Brasil (p. 31).

²⁰Célia Maria Domingues da Rocha Reis. *O Tempo na Poética de Marilza Ribeiro*, pesquisa de doutorado. São Paulo: 2001. p.130. Célia é docente do Curso de Graduação em Letras e Pós-Graduação- Mestrado em Estudos de Linguagem, do Instituto de Linguagens/Universidade Federal de Mato Grosso.

não significou a distribuição de bens, relegando grande parte da população à precária condição de vida, testemunho que levou à indignação um grande número de escritores que, instigado pelo desejo de transformar esta realidade, fez de sua escrita uma forma de chamar a atenção para estes tantos homens, mulheres e crianças relegadas em seus direitos. A literatura, conforme Antonio Candido no ensaio *Direito à Literatura*, “é o sonho acordado das civilizações (...) e fato indispensável de humanização, e sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente”²¹.

Ao analisar a poesia de Marilza Ribeiro encontramos uma produção que se inscreve neste exercício de escrita humanizadora, de certa forma, em sintonia com nomes como Clarice Lispector, Cora Coralina, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Teles, Adélia Prado, para citarmos alguns exemplos de autoria feminina brasileira, inseridos no cânone. Sua produção literária articula-se por vias diversas e, ao mesmo tempo que se faz caminho, também é um convite a embrenhar-se numa arte que traduz, em poesias e versos, um contexto de realidades, até certo ponto excessivamente brutal, deixando subentendido que as mudanças são possíveis se nos compreendermos como irmãos e iguais. Em *Cântico para os rituais dos medos* sua voz poética faz-se alimento imprescindível aos que já não encontram forças para ir à luta:

Ah! ainda pisarei durante longo tempo sobre um chão de caos e fogo.
Enquanto falo
Estão caladas
milhares de bocas que apenas conseguem sangrar seu cotidiano.
(...)
Direi aos meninos violentados pela miséria que devem lutar enquanto
Vivos...
Lançarei meus gritos por aí à fora
Tentando acordar os rostos de pedras
(...)²²

²¹Antônio Candido. *O direito à literatura-Vários Escritos*. São Paulo: Ouro sobre o azul, 2004. p. 175.

²² Marilza Ribeiro. *Corpo Desnudo*. São Paulo: Planimpress. 1981. p. 40.

Ao escrever em primeira pessoa, a autora assume seu compromisso com irmãos-desconhecidos num universo de desigualdades, com o qual não pode compactuar. A construção poética apoia-se nos verbos utilizados no futuro: pisarei, direi, lançarei, que, perfilados, remetem à consciência de que ainda levará algum tempo para que seus anseios de uma sociedade mais justa aconteçam. Ao utilizar o verbo falar, no tempo presente, assume seu compromisso em ser porta voz daqueles que, por enquanto, não conseguem se pronunciar.

O tom desafiador de Marilza é o de quem chama para si a responsabilidade de lançar sua voz e o seu fazer poético, em prol dos indefesos e dos premidos pela miséria. Uma poesia que em essência possui um refinado poder humanizador que nos reporta às palavras de Antonio Candido de que “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”.²³ Certos de que a autora assume sua “quota de humanidade” ao fazer seu grito poesia e assim evidenciar a opressão a que são submetidos, ela provoca o despertar de seu povo e os convoca à luta, na medida em que conduz o leitor para o terreno da inquietação. Tal gesto pode ser percebido no excerto do poema *Cânticos para os rituais do medo*:

Meu povo
precisa soltar
sua linguagem de libertação
e conseguir
fazer calar
as vozes dos tiranos...²⁴

Ao lançar-se imperativamente, num tempo crivado de repressão, sua poesia encorajadora conclama ao exercício da utopia, à criação de uma nova realidade, na medida em que, como vimos, convida o povo à marcha. Assim, Marilza na captação da realidade que a circunda, coloca-se como integrante da massa para construírem conjuntamente um novo amanhecer.

Ao tomar como suporte sua produção criativa, percebemos a apropriação do espaço estético e de que seu dizer poético é o recurso que utiliza

²³Antônio Candido, *op. cit.* p. 180.

²⁴Marilza Ribeiro, *op.cit.* p.41

para transmitir os seus anseios, contestações sociais e os seus desejos de mudança, remetendo-nos à definição de Croce, utilizada por Candido, de que “a poesia é um tipo de linguagem, que manifesta o seu conteúdo na medida em que é forma, isto é, no momento em que se define como expressão”.²⁵ A linguagem marilzeana se expressa assim:

[...]
na ronda dos pesadelos
e das leis
da opressão...

Os donos-das-cerimônias
e da Ordem
exigem o culto| da força
onde o mais fraco
é sempre caçado
e perseguido...²⁶

Sua composição poética consubstancia um jogo com palavras que se entrecruzam, se enlaçam e se abraçam para produzir no leitor um desejo de reavaliar a perversidade de um sistema voltado para o capitalismo, no qual o homem assume tarefas excessivas, sobrecarrega o corpo no afã de possuir sempre mais, subtraindo-lhe a liberdade para o desenvolvimento do ser em detrimento do ter, oprimindo seu semelhante. Tal temática é recorrente e este fator torna ainda mais evidente o compromisso social que Marilza Ribeiro assume em sua construção poética, como por exemplo, no poema *Noticiário*:

[...]
Nossos corpos vestem então as estruturas
das leis que nos escravizam.
Carregamos tarefas que nos deformam
com seu peso imenso de correntes de ferro
[...]
Quantos homens venderão as suas verdades
Por causa do lucro e do alimento!²⁷

²⁵Antônio Candido. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006. p.32.

²⁶Marilza Ribeiro, op.cit. p.15

²⁷ Marilza Ribeiro, op.cit. p.63

Marilza Ribeiro faz de sua expressividade poética uma forma de trazer à tona, não só inquietações que tangem o ser humano, mas também fornece espaço poético para a fixação e o registro de problemas sociais que crescem em nosso país, acompanhados da desumanização de um sistema capitalista que corrompe sonhos e amplia o número de homens e mulheres que permanecerão com fome, ou que se submeterão a qualquer quantia para garantir a sobrevivência.

Nos poemas de Ana Paula Tavares e Marilza Ribeiro identificamos os traços de mulheres-artistas que escrevem pautadas por tudo aquilo que veem, sentem e que sua composição poética é aproximada por este desassossego. Uma literatura feminina marcada pela compreensão da força da mulher em fases importantes da história. Mulheres que se fizeram presentes nas lutas políticas e sociais, que teceram seus versos e que de suas composições poéticas se construiu uma nova história, agora revestida de poesia e humanização.

CONVERGÊNCIAS NA POESIA DO SÉCULO XX: ASTRID CABRAL, CECÍLIA MEIRELES E SOPHIA ANDRESEN

ISADORA SANTOS FONSECA

Universidade Federal do Amazonas – UFAM

RITA DO P. S. BARBOSA DE OLIVEIRA

Universidade Federal do Amazonas – UFAM

O que as poetas Astrid Cabral, Cecília Meireles e Sophia Andresen teriam em comum além da escrita em língua portuguesa? Grande é a distância espacial que as separa – Astrid Cabral e Cecília Meireles, apesar de brasileiras, possuem uma distância inter-regional considerável, enquanto que Sophia encontra-se em outro continente, em Portugal. Além disso, existem algumas lacunas temporais que distanciam suas publicações, mas muito há que se possa aproximar na poesia das três, consideradas vozes femininas de um século marcado por transformações socioeconômicas, políticas, morais e intelectuais. Notam-se alguns pontos de convergência na produção poética dessas autoras, como a matéria líquida para simbolizar conflitos existenciais, bem como discutir a contribuição dessas obras para a literatura de autoria feminina. Para tal, faz-se a análise dos livros *Rasos d'água*, de Astrid Cabral, *Mar Absoluto*, de Cecília Meireles, e *Poesia*, de Sophia Andresen. Observa-se, de antemão, que as autoras serão nomeadas por poetas, que nas palavras de Sophia Andresen, seria

o termo mais correto, sem distinção de gênero e valorização do ofício de poeta como de ser humano universal, independente do sexo.

A junção entre Astrid Cabral, Cecília Meireles e Sophia Andresen além de desafiadora pode soar distante e incoerente. Essas convergências surgiram com base na similaridade das fortunas críticas sobre a obra das três poetisas. Logo após essa comparação de fortuna crítica, é possível observar um léxico similar e a busca pelas palavras simples e concretas na poética de cada uma das autoras. É possível estabelecer, ainda, uma aproximação temática expressa principalmente na titulação dos poemas, quando há titulação. É necessário, antes do aprofundamento dessas similaridades, estabelecer aspectos particulares de cada uma das referidas autoras.

Astrid Cabral é poeta amazonense originária da segunda geração, a da década de sessenta, do Clube da Madrugada, movimento literário amazonense nascido no ano de 1954 que reuniu vários nomes artístico-intelectuais do Estado do Amazonas a fim de impulsionar a criação artístico-literária, até então estagnada em relação às manifestações artísticas de todo o país. O movimento foi intitulado dessa forma devido às reuniões ocorrerem no início da noite e se estenderem pela madrugada na antiga Praça da Polícia, atual Praça Heliodoro Balbi, aos pés de um Mulateiro (árvore regional) para suas discussões. Isso porque nem as expressões do intenso Movimento Modernista brasileiro da década de vinte haviam chegado a esse Estado.

Astrid Cabral era a única mulher pertencente ao citado grupo, esposa do poeta Afonso Félix de Souza, e, portanto, considerada a musa do Clube. Pode-se considerá-la, também, como uma das propulsoras da literatura de autoria feminina no Estado do Amazonas, já que Violeta Branca havia iniciado este processo na década de 30. É com Astrid Cabral que a poesia de autoria feminina se afirma no Estado. Sua produção literária se iniciou na segunda metade do século XX e se estende até os dias de hoje, sendo seu primeiro livro publicado, *Alameda*, em 1963, o único escrito em prosa, que ainda é considerada por alguns críticos como prosa poética. Por uma maior aproximação temática, serão tomados aqui exemplos do seu livro *Rasos d'água* (2003), que dá continuidade à sua temática oriunda ainda no século anterior. Esta obra, portanto, soa como o eco, uma extensão da produção do século XX, já que persiste na temática da autora temas

como a transitoriedade da vida, o sofrimento humano e a relação com a natureza.

Das críticas recebidas, *Rasos d'água* é tido, principalmente, como um mergulho à interioridade por meio da dor e da memória. Sobre o livro, o poeta Zemaria Pinto, afirma que é “uma viagem épica pela memória líquida, das lágrimas à neve, banhando-se de chuva, perscrutando o mar, os rios inúmeros, em permanente tensão com o *pathos* da morte, que ora aproxima e sangra, ora se afasta e observa a velhice inevitável”¹

A própria Astrid Cabral afirma que sua obra pode ser dividida em “a) a do espaço abstrato e subjetivo das emoções e reflexões [...] b) a do espaço concreto e objetivo localizado [...] c) a junção dos dois aspectos.”² *Rasos d'água* enquadra-se na primeira vertente especificada. Ela ainda afirma que:

na mesma linha de mergulho na interioridade, oferece, com seu título ambíguo, um inventário não só de perdas dolorosas que nos assaltam no decorrer da vida levando-nos às lágrimas, como também ao cósmico contraponto da contemplação exterior das águas que nos cercam em mares, rios, chuvas, poços e piscinas.³

O livro em questão apresenta as seguintes temáticas: memórias, velhice, saudade, morte, dor, sofrimento e efemeridade da vida. Todos estes temas estão intimamente relacionados com o elemento natural; este vem sempre expresso na relação subjetiva com o homem.

Os poemas de autocontemplação astridianos estão voltados para a realidade do eu lírico em seu tempo. Quando compara sua contemporaneidade com as imagens do passado, da juventude e da vida bem aproveitada, surge a idealização do espaço natural em que o eu lírico se permite a liberdade; é nesse intervalo da não nitidez que o desejo da liberdade, do não sofrimento cria as imagens aquáticas.

Cecília Meireles, por sua vez, foi uma das maiores vozes femininas da literatura brasileira. A morte e a efemeridade da vida são temas fundamentais e recorrentes na vida e na poesia da autora. Essa temática,

¹ Zemaria Pinto, *Rasos d'água, pélago profundo*, In *Rasos d'água*, 2ª Ed, Manaus, Editora Valer, Uninorte, Governo do Estado do Amazonas, 2004, p.14.

² Astrid Cabral, *Rasos d'água*, 2ª Ed, Manaus, Editora Valer, Uninorte, Governo do Estado do Amazonas, 2004. p. 161)

³ (IBIDEM, p. 162)

porém, ainda que densa, é tratada na poesia cecilianiana com a leveza característica da sua obra.

A autora estreia com *Espectros* em 1919. Cecília é contemporânea do Modernismo brasileiro, que culminou no ano de 1922, contudo a sua obra se destaca por permanecer em linha paralela a este movimento, pois contém como principal marca o espiritualismo e o misticismo. A poética inicial de Cecília Meireles tem ainda a marca do primeiro grupo neo-simbolista, a qual aos poucos se atenua. Os livros anteriores a *Viagem* (1938), porém, são considerados pela própria autora como de certa imaturidade literária e, por isso, ela os retirou de sua poética. Sobre *Viagem*, Dacy Damasceno afirma:

Com esse livro ingressava Cecília Meireles na primeira linha dos poetas brasileiros, ao mesmo tempo em que se distinguia como figura universalizante do movimento modernista. [...] *Viagem* estava não só dentro de linhas tradicionais, como também aspirava a ser – e o foi – a primeira obra acima da fronteira que haja aparecido no modernismo. Cumpria-se nela a preceptiva dos espiritualistas, quando reclamavam para renovação de nossas letras encadeamento com a tradição, sustentáculo filosófico e intenção de universalidade.⁴

Os próximos livros de Cecília compreendem a mesma linha de *Viagem*, agora com uma pluralidade de assuntos tratados com simplicidade e perfeição. A escrita feminina existente até então já havia sido iniciada com certa expressividade, em decorrência do Movimento Feminista, que teve suas maiores conquistas na década de 20 na região centro-sul do Brasil. Contudo, boa parte da literatura de autoria feminina se enquadrava em prosa, Cecília Meireles é uma das primeiras mulheres a se consagrar como poeta brasileira. Da união com o artista plástico Fernando Correa Dias surge uma parceria artística que a aproxima dos poetas portugueses, que exerceram forte influência em sua poética.

Nelly Novaes Coelho⁵, em seus estudos sobre a obra de Cecília, afirma, empregando trechos do livro *Solombra*, que a poesia cecilianiana é

⁴ (DAMASCENO, 1983, p. 15).

⁵ Nelly Novaes Coelho. *Cecília Meireles*. In. Nelly Novaes Coelho (Org.). *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)* a ser publicado. (versão eletrônica, consultada a 07 de novembro de 2014 em <http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/%282001%2901-Cec%EDlia%20Meireles.pdf>).

dotada de uma problemática filosófico-existencial que parte de três eixos: o primeiro é o anseio de se unir ao Absoluto, divino/cósmico; o segundo, o desejo de descobrir o lugar da vida humana no espaço; por fim, aceita o ofício de poeta como captador da realidade e escritor dessa verdade em palavras, a fim de compartilhá-las com seu meio⁶.

Coelho afirma que esta ânsia de diálogo com o absoluto e reflexões sobre a morte e efemeridade da vida são questionamentos e marca autêntica de Cecília para uma época de crise espiritual brasileira, oriunda desde o século XIX e ainda permanente nos séculos XX e XXI. Trata-se de uma marca essencialmente religiosa, no sentido de religação ao cosmos ou a Deus. A poesia cecilianiana traz ainda experiências temáticas e formais específicas do século XX, resguardando-se, porém, da constante fragmentação Modernista.

As principais características elencadas por Nelly Coelho estão presentes no livro de Cecília estudado neste artigo, *Mar absoluto e outros poemas* (1945), que expressa a vida como a agitação marítima em busca do absoluto. Sobre essa relação marítima, Bosi afirma que “o importante é reparar no uso que a artista faz dessas imagens marítimas para figurar os estados mutáveis da subjetividade.”⁷

Em Sophia de Mello Breyner Andresen verifica-se uma relação estrita com a natureza. Sentir e viver as coisas naturais remete à liberdade que pode ser ‘palpável’ aos olhos, construída nas imagens do sonho, reporta à ânsia pelo mundo em perfeita ordem em oposição à vida fechada na cidade, caracterizada pela dor e escuridão.

A identificação com a cultura grega está relacionada com o tema do equilíbrio do homem consigo e com a natureza; o contato com o Orfismo, o Presencismo e o Neo-Realismo (estéticas literárias contemporâneas da poeta), durante o regime salazarista, nela instigou o senso de justiça, o debate em torno da idealização do mundo contra a realidade e os sofrimentos (Fernando Pessoa, expoente do Orfismo, contribuiu para essa relação, com a abundância de ambiguidades e paradoxos, atrelados aos mitos gregos e ao realismo ‘natural’ e objetivo).

⁶ Apud, IBIDEM.

⁷ Alfredo Bosi, *Em torno da poesia de Cecília Meireles*, In Leila V. B. Gouvêa (Org). *Ensaio sobre Cecília Meireles*, São Paulo, Humanitas, Fapesp, 2007. p. 17).

A poesia de Sophia é marcada pelo ideal grego, pela constante harmonia entre opostos, que seguia a lei heraclitiana da *logos*, e pelo ideal poético, já que o homem/poeta se encontra em desarmonia com as coisas perfeitas. A poesia mora nessa perfeição, na plenitude natural que o homem por si só não alcança. O livro *Poesia* (1944) ganha aqui particular destaque, pois expressa exatamente o conflito entre humano (falho) e natureza (perfeição) em busca da poesia. Este livro traz ainda marcas das temáticas do século XX, como o escapismo da realidade humana da época, o voltar-se para as coisas divinas, naturais e puras, morte e efemeridade da vida.

Para a poeta, a vida é uma insaciedade, a constante busca pela sintonia perfeita. O caminho para encontrá-la é a justiça. Por outro lado, o ser humano tem sido seu próprio algoz por não viver segundo a justiça, pois, apesar de pertencer à esfera natural, dela escapa constantemente, degrada-se e tem consciência disso.

Maria Andresen Tavares, filha de Sophia Andresen, analisa a obra inicial da mãe da seguinte forma:

Neste tempo, de poesia ainda não trabalhada, é frequente, em poema ou simples apontamento a confissão de um grande sentimento de vazio, da morte e do tempo, como se apaixonado assombro pela vida arrastasse a clara consciência de que a vida, na sua promessa, é um sonho impossível. E a constatação tem por vezes uma formulação violenta e desesperada.⁸

A partir desse preâmbulo constata-se que existe uma relação fundamental entre as poetas e o natural, que aqui está delimitado pelo elemento aquático nas formas de rios, mares, fontes, lágrimas, chuva, dentre outros. Estas palavras, inclusive, são as principais do léxico poético das três autoras. Sobre essa temática, Gaston Bachelard discorre, em *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação material*⁹, não apenas sobre a constituição das imagens, mas também sobre os fundamentos da criação poética a partir da matriz água.

⁸ Maria Andresen de Souza Tavares, *Espólio de Sophia. Entre a sombra e a "luz mais que pura"*, In Nuno Júdice (Dir.), *Colóquio de Letras. Revista Quadrimestral: Sophia*, nº 176, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, jan-abr 2011. p. 99.

⁹ Gaston Bachelard, *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação material*, (Trad. De Antonio de Pádua Danesi), 2ª Ed, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2013.

Para este teórico, a literatura é a linguagem artística produzida por meio de enxertos de imagens materiais, ou seja, imagens fundamentadas em um elemento natural, uma matéria. Por isso, o autor utiliza-se da poesia para a explicação da imaginação material, já que a imaginação cria imagens além da realidade, é uma realidade cantada, acrescida, adornada, uma transposição à expressão.

Bachelard estuda a imagem da água a partir do espelhamento que ela cria. Segundo o filósofo, este é o menos sensual e o mais superficial dos sentidos, já que não entram em contato direto com o objeto; os espelhos d'água criados exploram bastante esse sentido. Como no mito de Narciso, portanto, se o espelho, enquanto objeto, cria uma falsa distância, ou falsa interação, a fonte das águas permite "uma imaginação aberta"¹⁰, já que não reflete uma imagem tão completamente nítida e estática quanto a do espelho material; o espelho da fonte permite a idealização e a continuidade da composição da imagem captada no reflexo. A imagem vista na água é renaturalizada pela interação entre meio natural e homem "imaginante". Isso caracteriza o sonho natural. Este último, também chamado pelo autor de ambientação onírica, é o fundamento da criação poética: "a experiência poética deve ser posta sob a dependência onírica."¹¹.

Quando se encontrou a raiz substancial da qualidade poética, quando se encontrou realmente a matéria do objeto, a matéria sobre a qual trabalha a imaginação material, todas as metáforas bem enraizadas desenvolvem-se por si mesmas. Os valores sensuais – e não mais os das sensações –, uma vez ligados a substâncias, fornecem correspondências que não enganam. [...] Toda correspondência é sustentada pela água primitiva, por uma água carnal, pelo elemento universal. A imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora.¹²

Nessas imagens contempla-se o definhar do mito de Narciso, a sua morte lenta após a longa contemplação do frescor refletido nas águas calmas. A superfície das águas claras traz sempre o frescor e a atmosfera

¹⁰ (IBIDEM, p. 23)

¹¹ (IBIDEM, p. 24)

¹² Gaston Bachelard, *A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação material*, (Trad. De Antonio de Pádua Danesi), 2ª Ed, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.34)

primaveril dotada de leveza; a paixão narcísica, por sua vez, serve não apenas como ilustração da beleza ou do amor através do reflexo, serve como base analógica para a criação poética já que o ser humano e o mundo são narcisistas e seus pensamentos e expressões são consequência desse narcisismo.

A água escura, porém, segundo Bachelard, corresponde a nosso devaneio, interminável fantasia. “Contemplar a água é escoar, é dissolver-se, é morrer”¹³. Há uma hierarquia das imagens líquidas em uma gradação que vai da água clara ao âmago da água sombria. Embora seja redundante afirmar, a água pode ser a vida atraída pela morte. A água idealizada pode ser entendida como absoluto reflexo, mais real e puro que a realidade.

As convergências presentes nas obras das três poetisas são principalmente a utilização do símbolo natural da água como matriz primária, esteio para a criação poética e berço das mais variadas imagens, mas não apenas isso. A transitoriedade e maleabilidade da água são as características mais fortes em todas as três poetisas. É por meio da água que se enxerga a subjetividade, já que sempre há um eu que contempla as imagens criadas ou então se projeta oniricamente para essa matéria líquida na tentativa de se unir ao natural, a fim de afastar-se da sua natureza humana incompleta. Ou seja, o eu vê na água sua libertação. Esse desejo de retorno ao natural, aqui aquático, se dá pela percepção de que o ser humano não é um ser completo e sim um ser falho. Esse pensamento está associado contextualmente ao enorme número de guerras, ditaduras, exílios e repressões geradas pelo homem no século XX e o sentimento de impotência do poeta diante disto. A única alternativa era expressar por meio de seus poemas o desejo de libertação.

Cecília Meireles viveu na tumultuosa Era Vargas, fruto de um golpe de estado que descentraliza o poder, governando por quinze anos (entre as décadas de 30 e 45) e, já no fim da sua vida, conviveu, assim como Astrid Cabral, com o golpe e ditadura militar, instaurada em 1964, e suas consequências para o meio artístico, econômico e social brasileiro. Sophia Andresen, por sua vez, vivenciou a ditadura salazarista em Portugal, com repressões semelhantes às experimentadas pelas poetisas brasileiras. As consequências drásticas de duas grandes Guerras Mundiais e da Guerra

¹³ (IBDEM, p. 49)

Fria também são fatores a serem considerados. Diante de um mundo onde seres humanos destroem não apenas a vida humana, mas também a natural com a ascensão da indústria e da tecnologia.

A impotência humana também é percebida no curso natural da vida. A morte, temática recorrente nas obras de Astrid Cabral, Cecília Meireles e Sophia Andresen, traz a lembrança da transitoriedade da vida. A única certeza humana, portanto, é a da sua falibilidade e efemeridade, como comprova o poema *Pedra e Água*, do livro *Rasos d'água* (2003), de Astrid Cabral:

Rebelde. Embalo o sonho
de ser água, forma indefinida
e vaga, abraçando as curvas| do mundo tal qual ele é
achando que todo chão da pé
sabendo a natureza do existir
ser o fluir e o escorrer.
Meu desejo mais profundo
é dispersa navegar
no ventre imenso das águas.
Livre de prévio contorno
entregar-me a todo jorro
no impulso de alegre união.¹⁴

O poema "Mar absoluto" de Cecília Meireles, extraído da obra que tem o mesmo nome, foca a transitoriedade da vida:

"Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição frágil da areia!
Ao mar!- Disciplina humana para a empresa da vida!"
Meu sangue estende-se com essas vozes poderosas,
A solidez monótona,
parece-nos fraca, ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar,
multiplicada em suas malhas de perigo.
[...]
Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu jogo

¹⁴ Astrid Cabral, *Rasos d'água*, 2ª Ed, Manaus, Editora Valer, Uninorte, Governo do Estado do Amazonas, 2004. p. 82, 83

e sua eternidade lúdica
 Não apenas gratuita: mas perfeita.¹⁵

Também em *Poesia*, de Sophia Andresen, o poema de “Atlântico”, constituído por dois versos, diz: “Mar/ Metade da minha alma é feita de maresia.”¹⁶. Em outro poema, não intitulado, eis os versos: “Mas dessa fabulosa descoberta/ Só me vem o terror e a mágoa/ De me sentir sem forma, vaga e incerta; Como a água”¹⁷. Por fim, do poema “As fontes”, alguns versos:

Um dia quebrarei todas as pontes
 Que ligam meu ser, vivo e total,
 À agitação do mundo do irreal,
 E calma subirei até às fontes

Irei até as fontes onde mora
 A plenitude, o límpido esplendor
 Que me foi prometido em cada hora,
 E na face incompleta do amor.¹⁸

A água, portanto, aparece relacionada ao eu de diversas formas. No primeiro poema, *Pedra e água*, composto por Astrid Cabral, é possível observar alguns paradoxos que são revelados pelo símbolo da água, a rebelião e a união ao meio natural, remetem o prazer de viver na temporalidade e o reconhecimento da natureza limitada do ser humano frente à água. O desejo de viver a vida de outra maneira, livre como a água, é constante. Em Cecília Meireles, por sua vez, a água apresentada é o mar largo, imenso, que convida o homem a viver na agitação e enfrentar os perigos da vida, a fim de chegar à plenitude da vida. Já nos excertos extraídos de Sophia Andresen a água representa metade da vida; é a água da fonte que traz a sonhada plenitude do viver e a revelação dos mistérios e segredos escondidos no movimento do mundo, isso é o irreal, dito no poema.

¹⁵ Cecília Meireles, *Mar Absoluto e outros poemas*, In *Flor de Poema*, Rio de Janeiro, Pontes. 1985. p. 103-104).

¹⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Poesia*, 4ª Ed, Lisboa, Caminho, 2003. p. 12

¹⁷ (IBDEM, p. 20)

¹⁸ (IBDEM, p. 54)

Portanto, observa-se como a água, em diferentes formas, é a matriz criadora, a origem das coisas para a obra das três poetisas referidas. É por meio da água que o eu se transforma ou vê a possibilidade de se transformar a fim de responder aos convites da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela discussão acima desenvolvida, constata-se que há uma linha de continuidade na imagem da água na obra das três poetisas aqui estudadas. Na poesia de Astrid Cabral, a poeta inventa o prazer e a dor da vivência; na poesia de Cecília Meireles, a água desafia o homem a enfrentar os perigos na vida; na de Sophia Andresen, a água propicia a revelação do mistério do mundo. Como pessoas civis, as três mulheres realizam os mais diversos papéis de um indivíduo do sexo feminino: são mães, esposas, professoras, escritoras, funcionárias públicas e viajantes. Em alguns de seus poemas transparece a subjetividade da mulher como membro da família, profissional e cidadã, fator que oferece assunto para outra pesquisa. Esses papéis sociais, que Sophia Andresen enfatiza ser o poder multifacetado do poeta para captar os diferentes momentos da vida, contribuem para os temas de caráter existencialista na poesia das três autoras, em cujas obras outros recursos imagéticos, como o da noite, jardim, deuses, amor, alegria, êxtase e morte, também remetem a reflexões sobre a existência, conforme publicações de alguns pesquisadores da produção de cada uma delas têm demonstrado.

Autós ópsis: REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO EM FILIPA MELO E ANGÉLICA FREITAS

TELMA MACIEL DA SILVA

UEL

os churrascos são de marte
e as saladas são de vênus

(Angélica Freitas)

“Quem és tu?”: o corpo renascido na morte

Narrativa inquietante, *Este é o meu corpo* (2001), primeiro romance de Filipa Melo, conta a história de Eduarda, uma jovem encontrada morta à beira de uma estrada deserta. A partir da impressão de vários narradores que se revezam ao contar a história – suas histórias – somos apresentados paulatinamente à protagonista, de quem não chegamos a saber muito. Seus dados biográficos são poucos: veterinária, filha de António e Maria da Conceição, Eduarda se envolve com Jacinto, o homem casado de quem engravida e que irá matá-la.

Essas informações, sumárias aqui, aparecem ao longo de vários capítulos e precisam ser costuradas pelo leitor. De início, tudo que sabemos da personagem é que seu corpo está bastante ferido, quase sem pele. O nosso primeiro contato com ela é, portanto, por meio de suas chagas, descritas pelo legista que fica responsável pela autópsia. Rosto e corpo

desfigurados provocam nele um misto de curiosidade – “Porque o corpo de um morto é como um bom romance policial”¹ – e comiseração.

Aquele corpo, antes abandonado à beira da estrada, passa por um processo de renovação da vida a cada órgão visitado pelo legista. A relação de afeto vai sendo construída por meio de um olhar de intimidade e compreensão da dor. Ele busca, como um detetive, no corpo fragmentado pela lâmina, resquícios de luta pela vida, tentando decifrar em que momento ela deixou de existir.

As informações técnicas, como peso e aparência dos órgãos são acompanhadas de reflexões sobre suas performances para a construção da complexa teia da existência física. Uma parte diz muito da outra e de como ela foi ferida a ponto de parar de funcionar. A morte da moça desconhecida faz com que o médico forçosamente pense na sua própria morte e em como ela lhe será alheia. Após fazer a autópsia de um corpo de homem, que antecede à de Eduarda, o legista reflete:

É verdade que com cada corpo que me passa pelas mãos tenho uma conversa diferente. Não há duas histórias iguais. Tal como não existem duas ramificações sanguíneas semelhantes. Ou dois cérebros. Ou dois corações. Ou dois sexos. Mas a uni-los descubro sempre a fina membrana que separa a fragilidade dos corpos da brutalidade dos sentimentos. Morremos todos de excesso ou de falta de amor. E morremos sozinhos, de regresso à nossa odiosa singularidade.

Morremos todos do coração, acreditem².

Um dado curioso é que há um contraste entre a aparência externa e interna desse corpo. Enquanto a pele está muito machucada – por ter sido friccionada ao solo quando Eduarda foi arrastada pelo automóvel de Jacinto – os órgãos internos não apresentam tantos estragos, estando muitos deles em “perfeito” estado. O leitor, então, se vê diante da beleza do avesso; aquilo que foi feito para ficar para dentro se revela prenhe de graça.

¹ Melo, Filipa. *Este é o meu corpo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004 p. 21

² *Ibidem*.

Ao primeiro contato com Eduarda, o legista sente uma estranha sensação de familiaridade: o estado em que o corpo se encontra fá-lo lembrar de uma autópsia em andamento. Acostumado a cortar os corpos em busca de respostas sobre suas mortes, o médico se vê diante de um que já chega às suas mãos tão machucado que é como se o assassino tivesse adiantado esse processo. Tem início, justamente nesse ponto, a reconstrução da feminilidade na moça, perdida no ato de violência extrema praticado após a sua morte, também violenta, por asfixia.

As sobrancelhas são o que resta da expressão. E digo, este é um rosto abandonado. Habito-o com estas duas linhas finas, negras e de arco quase perfeito e com as escuras cavidades destes olhos. Deixam-me imaginar o nariz, ligeiramente arrebicado, as maçãs do rosto salientes, a boca agora inchada, mas antes pequena e delicada. Conheço a forma dos ossos.
– É uma mulher...³

É significativo que seja pelo rosto que o legista inicie a reconstrução, ainda que mental, dos traços “femininos” de Eduarda, visto que apenas uma rápida análise dos órgãos genitais já seria o suficiente para a afirmação de que se tratava de uma mulher. Mas o encontro do médico e da moça é delicado. Como numa relação de conquista, ele deseja ir descobrindo aos poucos o corpo, buscando suas expressões perdidas na dor e, muitas vezes, procurando adivinhar dores antigas, anteriores à agonia final. O médico alia seu conhecimento científico à imaginação e, assim, constrói uma imagem para aquele “rosto abandonado”.

Somos, então, guiados pelo olhar poético, que se mescla a uma linguagem técnica, para a reconstrução não do corpo em si, visto que é impossível, mas de uma imagem do feminino em Eduarda: “Examino os teus dentes. Os caninos pontiagudos e estreitos confirmam o teu sexo. Os dentes dos homens são normalmente mais largos, os incisivos superiores e centrais maiores. A existência do terceiro molar não me deixa dúvidas”.

Nos dois trechos citados, vê-se que há uma ambiguidade entre as formulações de sexo e gênero. Aos padrões físicos da fêmea, são somados padrões sociais de construção do feminino. As sobrancelhas “de arco

³ Ibidem p. 32

perfeito”, um padrão social, se unem aos “caninos pontiagudos”, uma formação científica, para afirmarem o sexo do corpo. Além disso, o legista afirma:

Observo as orelhas, furadas. O pescoço e o peito. Os braços. Não existe rigidez. A morte surpreendeu-te há cerca de trinta e seis horas. Não encontro livores nas extensões de pele que se mantiveram intactas. Nem marcas de agressões *ante mortem*.
As mãos e os dedos, longos. As unhas, roídas”⁴.

A constatação sobre as orelhas furadas surge seca, por meio de uma frase curta em que a elipse do verbo ser parece reforçar ainda mais as certezas do narrador sobre o sexo biológico de sua paciente. No parágrafo seguinte, composto apenas por duas frases curtas, o mesmo padrão se repete. O verbo ser é substituído pela vírgula – “As mãos e os dedos, longos. As unhas, roídas” – num processo diferente de elipse, visto que não se trata de ocultar um verbo dito anteriormente, para evitar a repetição. Os dados “observados” pelo legista são tratados como se fossem “naturais” e, portanto, quase óbvios.

Todo o exame externo é balizado por observações que dialogam tanto com dados técnicos quanto com padronizações sociais. Estas últimas, aliás, explicam um pouco a morte da moça de “idade pouco superior a trinta anos”. Fêmea, Eduarda é disputada por dois machos, Miguel, seu colega de trabalho, e Jacinto. O primeiro se contenta apenas em observá-la e atribui a ela um comportamento de raposa, a quem solidão e independência seriam as características mais evidentes. O segundo, mais forte – talvez possamos dizer violento –, como nos manuais de ciência evolutiva, vence a batalha, mas obtém apenas o domínio do corpo de Eduarda (é o que Jacinto pensa), visto que seu temperamento quase neurastênico não permite mais do que aproximações carnavais.

O comportamento de Eduarda contrasta com o de Alda, a esposa de Jacinto. Esta última encarna o padrão social estabelecido para a mulher e precisa da ausência prolongada do marido para olhar-se de frente: “Precisou de quarenta e oito anos para saber que tem um corpo”. O corpo vivo de Alda parece mais morto do que o de Eduarda. Esta morre porque não

⁴ Ibidem p.49-50

se deixa dominar, enquanto aquela permanece viva para ser dominada. Alda aprendeu que seu corpo deve ser dirigido. Quando criança, ouvia do pai “Mulher sem cinta, navio sem leme”, e a ideia de estar à deriva faz com que prenda o corpo na ânsia de se sentir protegida. E é, paradoxalmente, da proteção de Jacinto, o assassino de Eduarda, que Alda sente falta quando este fica fora por dois meses, sem explicação prévia.

No romance de Filipa Melo, a figuração do corpo feminino se constrói a partir da desagregação. Alda descobre o seu corpo na ausência de Jacinto, mas isso a incomoda. O retorno do marido, que volta dois meses depois de ter cometido um crime bárbaro, é para ela um alívio, uma forma de retomar uma rotina confortável de sua própria anulação. Do relacionamento de Eduarda e Jacinto pouco sabemos, mas o modo como a sua morte se dá é bastante significativo. Depois de um afastamento prolongado, Eduarda entra em contato com o amante e pede que este vá encontrá-la em sua casa para contar-lhe que estava grávida, que a criança teria nascido morta – o que não é verdade, visto que ela havia abandonado o filho no hospital – e que pretendia ir embora.

É nesse momento que Jacinto decide matá-la: “Eram as palavras que ele não queria ouvir. Porque é que ela não se calava? Porque não se deixava ficar só assim, imóvel, como num quadro?”⁵ A fala de Eduarda denota a liberdade sobre o seu próprio corpo. A frase “vou partir” ecoa na cabeça do amante, que decide calá-la. O relacionamento dos dois havia começado em silêncio, apenas se encontraram em um café, indo em seguida para a casa dela, e, sem palavras, repetiram o ritual muitas vezes. Jacinto não podia aceitar que ela deixasse de estar “imóvel, como num quadro”. Eduarda agora não apenas falava como também decidia partir. À desagregação dela, Jacinto responde:

Basta de palavras. Ele não quer ouvir mais palavras. Calem-se.
Ele só queria aconchegar-se a um outro corpo, deixar-se ficar colado a ele.
Está frio. Porque é que os dentes não tremem e não batem uns contra os outros?
Porque é que não vêm buscá-lo?
Não ouviram os gritos durante a noite?

⁵ Ibidem p.84

Porque é que ela não gritou? Ele teria parado.
Um grito dela seria capaz de consertar o que antes se partira dentro dele.
Receberia o grito como uma entrega e esqueceria tudo o resto.⁶

Eduarda morre porque não corresponde a nenhum dos dois padrões estereotipados: nem cala nem grita. Naquele momento, ela fala e isso fere o macho profundamente. Dona de sua voz, apenas anuncia que pretende deixá-lo, sem perguntar qual a sua opinião; e quando se vê diante da morte, não grita ou pede clemência. O grito esperado por Jacinto poderia ter salvado a vida de Eduarda, mas viria a confirmar o padrão psicológico de fêmea histérica.

Essa voz, apagada pela morte, o médico tenta captar por meio dos órgãos. Com o coração de Eduarda em suas mãos, o legista faz uso de um lugar comum da medicina legal: “são cerca de 350 a 400 gramas do tamanho de um punho, que batem, em média, cem mil vezes por dia”⁷. A imagem aqui é bastante significativa. O órgão vital, que contudo não chega a ser a “estrela da autópsia”, tem as mesmas dimensões do punho que foi usado para matar. Além disso, a imagem do coração, “escolhido como símbolo eleito do amor”⁸ contrasta com a imagem violenta do punho fechado.

O trecho condensa duas imagens aparentemente bastante distintas: amor e violência. A escolha do verbo, nesse sentido, é expressiva: a palavra “bater” pode tanto estar ligada à ideia de pulsação quanto à ideia de agressão física. Entre o coração físico – “massa mole, vermelha e amarela, com a forma de uma pera, deselegante”⁹ – e o punho, está o coração idealizado pelo clichê romântico. O legista mesmo ciente de que a idealização do órgão é um dado cultural, parece aderir ao clichê e pergunta a si mesmo e ao corpo inerte: “de que serve o cérebro sem o coração? / Usarias tu um mais do que o outro? Que particular conjugação seria a tua?”¹⁰

⁶ Ibidem p.86

⁷ Ibidem p.76

⁸ Ibidem p. 76

⁹ Ibidem p.77

¹⁰ Ibidem p. 77

O esclarecimento sobre a morte de Eduarda poderia estar nessa formulação. A sua relação cerebral diante do amante, bem como diante dos outros homens com quem convive, a torna uma fêmea estranha, que não segue a manada. Também o modo como se desvencilha de seu filho recém-nascido no hospital a coloca numa posição diferente em relação ao modelo de feminino construído socialmente. Jacinto lida com isso de maneira ambígua, ao mesmo tempo em que sente uma atração irresistível também se sente ameaçado e, no momento crucial, usa a força para se “defender”.

Em *Este é o meu corpo* a protagonista leva às últimas consequências o direito de arbitrar sobre seus desejos e será punida com a morte. Mas a morte por asfixia é ainda pouco, na medida em que seu amante, ao arrastá-la pela estrada com o carro, tira dela a aparência física, desfigurando aquele mesmo corpo que se negava à submissão. O que sobra de Eduarda é uma massa mole e amarelada, a que chamamos coração.

“Diz-me com quem te deitas”: o corpo vivo devassado

E a partir desse, digamos, clichê científico de que o “coração é do tamanho de um punho” chegamos ao segundo livro da escritora brasileira Angélica Freitas. *Um útero é do tamanho de um punho*¹¹ traz uma série de poemas que problematizam a construção de determinados imaginários sobre a mulher e sobre seu corpo. Nesse sentido, há uma apropriação irônica do clichê, visto que a troca de coração por útero desagrega um modelo de feminilidade, sob o qual paira a ideia de que os seres do sexo feminino são etéreos e sentimentais por natureza. A mesma ironia também está lá no livro de Filipa Melo, de que falamos acima.

Estamos ainda no âmbito da fêmea, por motivos óbvios. No entanto, agora há um deslocamento ideológico; do coração, um dos órgãos mais idealizados do corpo humano, como bem afirma o legista de *Este é o meu corpo*, partimos para aquele cujo imaginário não tem sido dos mais

¹¹ O livro é dividido em sete partes, espécies de capítulos temáticos: “Mulher limpa”, “Mulher de”, “A mulher é uma construção”, “Um útero é do tamanho de um punho”, “3 poemas com o auxílio do google”, “Argentina” e “O livro rosa do coração dos trouxas”. Esses capítulos (ou partes), com exceção do 4º, trazem poemas com relativa independência entre si.

abonadores. O útero já foi – em determinadas circunstâncias ainda é – o órgão mais abominado e temido. Mary Del Priori, em artigo intitulado “Viagem pelo imaginário do interior feminino”, afirma o seguinte:

Numa obra clássica, o historiador Jean Delumeau demonstrou que entre os séculos XII e XVIII a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra. Tanto a literatura sacra, quanto a profana, descreviam-na como um superlativo de podridão. Quer na filosofia, quer na moral ou na ética do período, era considerada um receptáculo de pecados. Os mistérios da fisiologia feminina, ligados aos ciclos da lua, ao mesmo tempo que seduzia os homens, repugnava-os. O fluxo menstrual, os odores, o líquido amniótico, as expulsões do parto e as secreções de sua parceira repeliam-os. O corpo feminino era considerado como fundamentalmente impuro. Pólo negativo, portanto, na dicotomia com que era interpretado¹².

A citação fala de um tempo longínquo, mas sabemos que não precisamos ir tão longe assim para encontrar representações que de algum modo dialogam com essa. Elas viajaram ao longo dos séculos e encontram eco ainda hoje, mesmo que talvez tenham sido um pouco amenizadas ou mascaradas. É a partir da apropriação desse tipo de discurso, agora revisto e ironizado, que nascem muitos dos poemas de *Um útero é do tamanho de um punho*.

No poema “A mulher é uma construção”, do qual só citaremos alguns trechos, Angélica Freitas confronta vários conceitos já firmados pela crítica feminista a determinados clichês acerca do feminino. Nos versos, “A mulher é uma construção / com buracos demais / vaza [...]”¹³ o eu lírico se utiliza do duplo sentido da palavra construção – um concreto e outro metafórico – para estabelecer relações com os dois discursos sobre o corpo da mulher. Sendo uma construção concreta, a mulher, assim como um prédio, vaza. A referência, claro está, é àquele imaginário de menstuação de que falamos há pouco. O ser do sexo feminino, portanto, é uma construção que nasce com um “defeito” hidráulico. O poema inteiro traz

¹² Mary Del Priori. Viagem pelo imaginário do interior feminino. Rev. bras. Hist. vol.19 n.37 São Paulo Sept. 1999 (consultada a 3 de março de 2015)

¹³ Angélica Freitas. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: CosacNaify, 2012. P. 45

um conteúdo irônico fortíssimo sobre as formulações de modelos ideológicos aos quais a mulher se vê circunscrita. Mas a ideia de “vazamento” também vai ultrapassar seu sentido referencial. Além de vazar sangue, ela vaza subjetividade.

Note que não falamos aqui de individualidade, mas sobre uma construção de um modelo de subjetividade que deve ser seguido: “A mulher basicamente é pra ser/ um conjunto habitacional/ tudo igual/ tudo rebocado/ só muda a cor”¹⁴. Há uma voz impositiva que não é nomeada, mas que indica um protótipo de perfeição, em que a única liberdade estaria em ser diferente na cor. Nesse sentido, o eu-lírico se vê desigual em relação às demais: “Particularmente sou uma mulher/ de tijolos à vista/ nas reuniões sociais tendo a ser/ a mais mal vestida”¹⁵. A roupa “inapropriada”, elemento externo, exprime uma inadequação interna aos padrões sociais, que está à vista, como os tijolos de alguns prédios. “A mulher basicamente é pra ser” de determinado jeito, por isso, quando características diferentes vazam, elas tendem a se sentirem inapropriadas.

Em “uma canção popular (sec. XIX e XX):”, encontramos mais uma referência a determinado imaginário. Agora estamos diante da mulher “louca” e do tratamento social que lhe é dado:

uma canção popular (séc. xix-xx):

uma mulher incomoda
é interdita
levada para o depósito
das mulheres que incomodam

loucas louquinhas
tantãs da cabeça
ataduras banhos frios
descargas elétricas

são porcas permanentes
mas como descobrem os maridos
enriquecidos subitamente

¹⁴ Ibidem p. 45

¹⁵ Ibidem p. 45

as porcas loucas trancafiadas
são muito convenientes

interna, enterra¹⁶

A mulher mais uma vez carrega no corpo as marcas de uma construção ideológica. As “porcas loucas” são trancafiadas e depositadas como objetos que não interessam mais. Enterradas vivas, essas mulheres, porque “porcas permanentes”, sentem na pele “ataduras banhos frios/ descargas elétricas”. Assim como Eduarda, as mulheres do poema são silenciadas. Também seus corpos sentirão o peso da mão dos homens com quem se relacionam e daqueles que os servem. São convenientemente presas e apanham para se tornarem loucas e porcas, assim como foi designado por seus maridos. A internação é aqui sinônimo de enterro e, portanto, há também morte e desfiguração do corpo, como vimos no romance de Filipa Melo.

Nota-se que há uma profusão de vozes no poema. Como numa arena, essas vozes se multiplicam e compõem o julgamento da mulher por meio de um raciocínio que subjaz na sociedade. O discurso quase infantilizado – “loucas louquinhas/ tantãs da cabeça” – demonstra o grau de naturalização dessas ideias. A ausência de pontuação funde palavras aparentemente soltas, mas que compõem um campo semântico que dá base a determinada ideologia que arbitra sobre o corpo feminino.

Em “O livro rosa do coração dos trouxas” Angélica Freitas funde elementos da cultura letradas a outros de extração popular. Há duas fontes de diálogos nesse título. A primeira se dá a partir da menção a uma brincadeira adolescente muito difundida no Brasil. Trata-se de texto espirituoso que faz graça com a idealização do amor e o desconstrói por meio de uma elaboração simplista, tanto do ponto de vista formal quanto temático: “O amor é uma flor roxa/ que nasce no coração dos trouxas”¹⁷. Nota-se que há a recuperação de alguns elementos caros ao conceito romântico de amor, como flor, coração e a cor roxa, que em última análise está associada à ideia de morte. Contudo, a desconstrução se dá na medida em que essas palavras são ligadas a uma gíria que denota indiví-

¹⁶ Ibidem p. 15

¹⁷ Trata-se de texto anônimo.

duo ingênuo, sendo aliás a ingenuidade formal e temática o componente essencial do gracejo proposto no poema.

A todos esses elementos, Angélica Freitas soma ainda a cor rosa. Se no poema de extração popular, o roxo invoca aquele universo de amor e morte – depois satirizado – em “O livro rosa do coração dos trouxas”, o rosa, cujo imaginário é de símbolo do feminino, é complementado com a ideia de ingenuidade, elemento positivado na educação das mulheres. É a partir dessa cor que chegamos à segunda fonte de diálogo de que falamos acima: *O caderno rosa de Lori Lamby*, da escritora brasileira Hilda Hilst, que traz na forma de diário as narrativas sexuais de uma garota de oito anos. Não cabe aqui fazer uma análise do livro em questão, apenas notar que também nele há uma ironia com relação à cor rosa como símbolo de feminino e, por derivação, de pureza.

No poema de número três desse capítulo, o eu poético apresenta algumas definições acerca da mulher e de seu cotidiano. Vejamos o poema:

as mulheres **são**
diferentes **das** mulheres
pois
enquanto **as** mulheres
vão trabalhar
as mulheres ficam
em casa
lavando **a** louça
e criam **os** filhos
mais tarde chegam
as mulheres
estão **sempre** cansadas
vão ver televisão¹⁸

O verbo ser logo no primeiro verso indica que o poema tentará uma delimitação do universo feminino. Contudo, a expectativa é quebrada já no segundo verso, na medida em que o objeto de comparação são as próprias mulheres. Há, portanto, um registro de diferenças, mas isso se dá de modo curioso, visto que o artigo definido (no plural), bem como a preposição

¹⁸ Angélica Freitas. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: CosacNaify, 2012. P. 85 (grifos nossos)

de, determinando o segundo termo da comparação e seguida de outro artigo definido, deixam claro que não está se falando de uma mulher, ou de algumas mulheres, mas aparentemente de todas elas. A comparação seria, portanto, de termos iguais: as mulheres que vão trabalhar são as mesmas que ficam em casa lavando a louça e criam os filhos. A ausência de pontuação cria uma série de *enjambements*, ou seja, a ligação entre os versos não é clara, ficando a cargo do leitor completá-la. Um exemplo disso podemos ver em “mais tarde chegam / **as mulheres** / estão sempre cansadas /vão ver televisão”, em que o verso em destaque pode se ligar tanto ao primeiro (do trecho) quanto ao terceiro: mais tarde chegam as mulheres ou as mulheres estão sempre cansadas.

Nota-se que a presença constante do artigo definido ao longo do poema é essencial para a generalização de conceitos fechados sobre as mulheres. No entanto, a relação de igualdade vai sendo minada uma vez que termos iguais não coincidem no texto, o que concorre para a criação de uma atmosfera *nonsense*. A generalização, de tão repetida, acaba por ser ridicularizada. Por fim, o poema implode, por dentro, o discurso de que mulheres e homens, ainda que esse termo não esteja escrito, são diferentes em sua natureza, dado que comportamentos ditos masculinos são atribuídos às mulheres.

Vejamos, para encerrar, um pequeno poema que compõe o capítulo intitulado “Mulher de”:

Mulher de respeito

Diz-me com quem te deitas
angélica freitas¹⁹

Neste poema o imaginário feminino é revisitado a partir de um dito popular muito conhecido: “Diga-me com quem andas e eu te direis quem és”. O título é bastante curioso, pois cria a expectativa de afirmação da máxima de que existem mulheres de respeito e, portanto, também o seu contrário. Note-se que a preposição “de” é usada para qualificar o termo anterior. A ideia de que é possível estabelecer o perfil de alguém apenas pela análise de suas companhias frequentes é mais um clichê,

¹⁹ *Ibidem* p. 39

que nesse caso não recai apenas sobre a mulher, mas que talvez seja mais forte em relação a ela, dado que há uma maior vigilância social de seu comportamento. Aqui, a autora brinca com a rima produzida com seu sobrenome “Freitas” e o verbo “deitas” para fazer uma afirmação de sua identidade. Note-se que o segundo verso parece fazer um corte no primeiro, como se respondesse à premissa com uma negativa. O eu lírico não diz com quem se deita, mas afirma seu nome como uma negação do dito popular, que, de certo modo, traz uma censura a um comportamento considerado promíscuo.

Os poemas apresentados aqui são apenas uma pequena mostra do grau de aprofundamento que *Um útero é do tamanho de um punho* alcança. Por meio de referências à cultura popular, bem como à arte pop, Angélica Freitas faz um diagnóstico preciso do imaginário que paira sobre a mulher e sobre seu corpo. A ironia e o chiste são dois dos instrumentos utilizados pela autora para desautomatizar a linguagem e provocar a reflexão sobre questões identitárias. Com tratamento estético diferente, Filipa Melo também trata de violência e dor relacionadas ao corpo feminino, apresentando uma visão poética sobre o corpo morto. Nos dois livros, a violência surge como uma forma de apagamento, aniquilando não apenas o corpo mas tudo que se inscreve na esfera íntima.



**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT
– Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto
Estratégico «UID/ELT/UI0077/2013»**

Há alguns anos, surgiu um projeto que, sediado no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tinha o objetivo de promover uma reflexão em torno da autoria feminina a partir da produção escrita dos países de língua portuguesa e da Itália, tendo como modelos as figuras e as obras de Florbela Espanca e de Ada Negri. Nosso intuito é organizar uma edição bilingue que contemple as obras destas autoras - projeto esse que já se encontra em curso. Entretanto, tal relação entre as mulheres e o feminino no âmbito da língua portuguesa e da língua italiana nos despertou para o interesse de promover vários encontros, jornadas e debates, que se desdobrou, por sua vez, na colaboração de vários investigadores para compor este livro que agora vem a lume. O livro está dividido em cinco partes (Contribuição Especial, Portugal, Itália, Brasil e África e, por fim, Estudos Comparados, demonstrando as suas interlocuções), contendo cerca de 42 artigos no total, elaborados por investigadores de vários países e nacionalidades. Recordemos que repensar e analisar a produção literária das mulheres é, ainda hoje em dia, pelo menos no contexto lusófono e italiano, questionar o cânone, denunciar a opressão exercida sobre as mulheres e sobre a sua produção escrita e até as próprias imposições de uma linguagem misógina. É exatamente essa uma das motivações e um dos pontos de discussão que nos levou a elaborar esta obra.