

A DANÇA CONTINUA: *A pluralidade da literatura de autoria feminina*

Organizadores

Cleide Antonia Rapucci
Débora Baliello Barcala
Guilherme Magri da Rocha



ORGANIZADORES

Cleide Antonia Rapucci
Débora Baliello Barcala
Guilherme Magri da Rocha

A DANÇA CONTINUA: A PLURALIDADE DA LITERATURA FEMININA

**UNESP
CÂMPUS DE ASSIS
2022**

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

Dr. Darío Abel Palmieri

Diretor

Dr. Francisco Cláudio Alves Marques

Vice-diretor

Caroline Buratti David

Giovana Tavernari Payão

Guilherme Magri da Rocha

Kátia Rodrigues Mello Miranda

Revisão Geral e formatação

Caroline Buratti David

Fernanda Tamarozzi de Oliveira

Bruno Felipe Jacintho Segantin

Giovana Tavernari Payão

Guilherme Magri da Rocha

Guilherme Tardelli Fujikawa

Gabriel Alfredo Ramos Silva

Kátia Rodrigues Mello Miranda

Libania Cristina Nucci Passos

Maria Vitoria de Almeida Athayde

Yana Vieira Campos

Revisão em Língua Portuguesa

Giovana Tavernari Payão

Revisão em Língua Inglesa

Caroline Buratti David

Giovana Tavernari Payão

Diagramação e Editoração

Camila Buratti David

@micartista

Capa

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

APRESENTAÇÃO	7
LITERATURA DE LÍNGUA INGLESA	11
A linguagem hermenêutica em O morro dos ventos uivantes [Wuthering Heights]	12
Edileide Bodenhausen	12
Anne of Green Gables (1908) e o romance de formação feminino	26
Carla Alexandra Ferreira	26
Pamela Giovana Augusto	26
Don't call me Bartha: Choques culturais em Wide Sargasso Sea, de Jean Rhys	37
Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari	37
Giovanna de Oliveira Duarte	37
Retrato da adolescência “tomboy” e o grotesco na representação da personagem da Mick Kelly, em The heart is lonely hunter (1940) de Carson Mccullers	48
Adriana Carvalho Conde	48
O ideal da mulher sulista e o grotesco em Flannery O'connor	64
Débora Ballielo Barcala	64
The passion of New Eve, de Angela Carter: Uma análise das cavernas de Beulah	78
Carla Daniel Sardinha Caldeira	78
Refração nos contos de fadas: das raízes históricas até a noiva do tigre de Angela Carter	90
Camila Biel Menino	90
Cleide Antonia Rapucci	90
Quando a arte imita a vida: a representação feminina e as relações de gênero em Wise Children	106
Talita Annunciato Rodrigues	106
A maternidade e o front: o que aprendi com Angela Carter	121
Cleide Antonia Rapucci	121
Reflexões e conclusões sobre a escrita de Alice Walker	134
Tatiana Santos Oliveira	134
Raphaella Silva Pereira de Oliveira	134
Uma análise das relações de poder na obra Small Island, de Andrea Levy	147
Gabrielle Tocacelli	147
Juliana Pimenta Attie	147
A cor do leite: denúncias das condições das mulheres vitorianas através da escrita	162
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira	162
Guilherme Magri da Rocha	162
Contos de fadas feministas para crianças de hoje: uma análise das personagens femininas do reconto “Branca de Neve”, de Vita Murrow	172
Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Morais	172
Maria Celeste Tommasello Ramos	172

LITERATURA BRASILEIRA	186
Júlia Lopes de Almeida na biblioteca escolar	187
Joyce Kathelen da Paixão de Moraes	187
Ana Clara Bortoleto Nery	187
A mística feminina giliana: as imagens do corpo, da natureza e do eu	199
Caroline Buratti David	199
Fabiano Rodrigo da Silva Santos	199
A representação do silenciamento feminino no conto “Amor que se renova”, de Elvira Foeppe	211
Suely Leite	211
Maria Isadora Rosolen Camargo	211
A representação dos traumas no conto “A bruxa”, de Jandyra de Almeida França	224
Suely Leite	224
Ana Paula Barbosa dos Santos da Silva	224
OUTROS CONTEXTOS	239
As faces da resistência: escritas de autoria feminina da Shoah	240
Inara Teles Xavier	240
Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade	240
Mulher, judia, escritora e partigiana: as representações da memória do trauma nas obras de Liana Millu	255
Laís Aparecida Ramos Martins	255
Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade	255
A liberdade sexual feminina em tempos de ditadura: um olhar para A Madona, de Natália Correia	265
Vivian Leme Furlan	265
Ana Hatherly e o barroco: um estudo da Revista Claro-Escuro (1988-1991)	274
Vivian Aparecida Pereira Pinto	274
Sandra Aparecida Ferreira	274
Releituras do protagonismo feminino e literário de Victoria Ocampo em Las Libres Del Sur (2004)	290
Kátia Rodrigues Mello Miranda	290
Fernanda Aparecida Ribeiro	290
SOBRE OS AUTORES	297

Conselho Editorial

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

Secretário

Paulo César de Moraes

Conselho Consultivo

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



FICHA CATALOGRÁFICA

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

D173 A dança continua : a pluralidade da literatura de autoria feminina /
organizadores Cleide Antonia Rapucci, Débora Baliello Barcala,
Guilherme Magri da Rocha. – Assis : UNESP - Câmpus de Assis,
2022
288 p. : il.

Publicação decorrente do V Encontro de Literatura de Língua
Inglêsa - UNESP - FCL/Assis, evento ocorrido entre os dias 08 e 10 de
novembro de 2021

ISBN 978-65-88740-10-1

1. Escritoras. 2. Crítica literária feminista. I. Rapucci, Cleide Antonia,
org. II. Barcala, Débora Baliello, org. III. Rocha, Guilherme Magri da, org.

CDD 809.89287

APRESENTAÇÃO

A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM PLURALIDADE DE ENFOQUES

A dança continua: a pluralidade da literatura de autoria feminina é um livro que se originou das apresentações dos pesquisadores que participaram do IV Encontro de Literatura de Língua Inglesa, evento promovido pelo Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, que aconteceu nos dias 08, 09 e 10 de novembro de 2021. O encontro teve como tema “a dança continua: 30 anos de *Wise Children*, de Angela Carter - a pluralidade da literatura de autoria feminina”. O evento, que tem se tornado tradicional na instituição, sempre decidiu se focar em alguma obra que estivesse fazendo aniversário (centenário, bicentenário, etc.) naquele ano para, a partir daí, refletir sobre o cânone, sobre as contemporaneidades e seus reflexos na atualidade, buscando privilegiar a participação de antigos professores, outros departamentos da faculdade e, também, abrindo para pesquisadores de fora, de forma a propor um diálogo amplo, que questione e discuta a vitalidade do cânone e a necessidade de sua ampliação.

Este livro, por ser oriundo da referida edição do Encontro de Literatura de Língua Inglesa, tem como foco a escrita de mulheres, cujo percurso literário pode ser considerado uma "escrita do avesso", pois é constituído por uma tradição alternativa à cultura literária homogênea e patriarcal, conforme colocam Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005). No âmbito da literatura inglesa, tal percurso foi mapeado por Elaine Showalter (1977), que notou que as escritoras vitorianas desenvolveram estratégias pessoais e artísticas, que lhes garantiam o direito de escrever. Os capítulos se debruçam, de maneira geral, sobre a crítica literária feminista e a questão do gênero como categoria de análise, de forma a englobar não apenas a literatura de língua inglesa, mas a pluralidade da literatura de autoria feminina. Neles, são discutidas autoras como Angela Carter, Flannery O'Connor, Alice Walker, Gilka Machado, Elvira Foeppel, Liana Millu, entre outras.

Trata-se de uma coletânea dividida em três segmentos: “Literatura de Língua Inglesa”, “Literatura Brasileira” e “Outros Contextos”. A primeira parte se inicia com

texto de Edilene Bodenhausen que, em "A linguagem hermenêutica em *O Morro dos Ventos Uivantes*", se dedica ao estudo do discurso hermenêutico presente no texto e procura abordar símbolos, transfigurados em linguagem, que vão além dos padrões literários que suportam tal visão. Já em "*Anne of Green Gables* (1908) e o romance de formação feminino", Carla Ferreira e Pamela Augusto refletem sobre o texto de Lucy Maud Montgomery como um *Bildungsroman* feminino. Por sua vez, em "Don't Call me Bartha: choques culturais em *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys", Maria de Fátima Marcari e Giovanna Duarte apontam algumas questões sobre os choques culturais que constituem a narrativa, partindo da fortuna crítica do texto e de conceitos propostos por Glissant (2005). Em "Retrato da adolescência "Tomboy" e o grotesco na representação da personagem Mick Kelly, em *The Heart is a Lonely Hunter* (1940) de Carson McCullers", Adriana Conde descreve os aspectos que envolvem a caracterização da personagem adolescente "tomboy", Mick Kelly, a fim de explorar as relações de gênero no referido texto, conectadas aos elementos da estética Gótica. Por sua vez, Débora Barcala investiga o papel do insólito e do grotesco feminino nos contos "A Good Man Is Hard To Find" e "Everything That Rises Must Converge", de Flannery O'Connor, na revisão e contestação do estereótipo da Southern Lady, em seu capítulo "O ideal de mulher sulista e o grotesco em Flannery O'Connor".

Os três capítulos que seguem são dedicados à escritora Angela Carter, tema do IV Encontro de Literatura de Língua Inglesa. Em "*The Passion of New Eve*, de Angela Carter: uma análise das cavernas de Beulah", Carla Caldeira discute como se dão as construções grotescas da personagem Mãe e da caverna, ressaltando também algumas das alusões míticas trazidas pelo romance. Já Camila Menino e Cleide Rapucci discutem, em "Refração nos contos de fadas: das raízes históricas até *A Noiva do Tigre* de Angela Carter" aspectos relacionados à violência e à sexualização não são gratuitos na coletânea de contos escrita por Carter. Por fim, Talita Rodrigues se foca na imagem da duplicidade e as incertezas permeiam toda a trama do romance *Wise Children*, caracterizada pelas relações entre realidade e ilusão, memória e literatura, que podem ser vistas como os principais temas do livro, no capítulo "Quando a arte imita a vida: a representação feminina e as relações de gênero em *Wise Children*". Cleide Antonia Rapucci, em "A maternidade e o front: o que aprendi com Angela Carter", reflete sobre as questões enfrentadas pelas mulheres na atualidade, focando-se na maternidade.

Também fazem parte do primeiro segmento desta coletânea os textos "Reflexões e conclusões sobre a escrita de Alice Walker", de Tatiana Oliveira e Raphaella Oliveira, "Uma análise das relações de poder na obra *Small Island*, de Andrea Levy" de Gabrielle Tocarelli e Juliana Attie, "Nell Leyshon's *The Colour of Milk*: Victorianism for Young Readers" de Eliane Galvão e Guilherme Magri e "Contos de fadas feministas para as crianças de hoje: uma análise das personagens femininas do reconto 'Branca de Neve', de Vita Murrow", de Guilherme Ferreira e Maria Celeste Ramos. No primeiro desses textos, as autoras buscam perscrutar a escrita de Walker fundamentada no *womanism*, uma vez que acreditam que em suas obras está perceptível a realidade de vida do que é ser mulher e negra em um país constituído pelo racismo. No segundo, as pesquisadoras buscam analisar os processos de discriminação na construção das relações socioestruturais, que são concebidas tendo a branquitude como ponto de referência para diferir e estigmatizar o outro. No terceiro, discute-se a relação dialógica entre ficção e história em *The Color of Milk* (2014), de Nell Leyshon, romance que (re)vê o contexto vitoriano por meio da subversão que identifica a literatura pós-moderna de autoria feminina. Por fim, o quarto compara o reconto "Branca de Neve", de Vita Murrow, presente na obra *Lute como uma princesa: contos de fadas para crianças feministas* (2019) com a versão clássica dos irmãos Grimm.

O segundo segmento desta obra, "Literatura Brasileira", se inicia com "Júlia Lopes de Almeida na biblioteca escolar", texto de Joyce Moraes e Ana Clara Nery que busca analisar a produção literária de cunho infantil da referida escritora. Em "A mística feminina giliana: as imagens do corpo, da natureza e do eu", Caroline Buratti David e Fabiano Rodrigo da Silva Santos refletem sobre as imagens da natureza e do corpo na poesia de Gilka Machado como elementos fundamentais para a exploração da condição feminina na sociedade. Por sua vez, em "A representação do silenciamento do feminino no conto 'Amor que se renova', de Elvira Foeppel, Suely Leite e Maria Isadora Camargo elegem o conto "Amor que se renova" para discutir a temática da mulher dos anos dourados, que possibilita reflexões acerca da trajetória das mulheres reais e também da importância de Elvira Foeppel para os estudos de resgate de autoras apagadas na Historiografia Literária Brasileira. Suely Leite e Ana Paula da Silva analisam comportamentos e discursos que envolvem a personagem Maria Rita, presente no conto "A Bruxa", de Jandyra de Almeida França, a forma como se estabelecem as

exigências físicas sobre o corpo feminino na narrativa, bem como os padrões e expectativas de gênero reproduzidos pela sociedade ao longo da história, em seu capítulo "A representação dos traumas no conto 'A Bruxa', de Jandyra de Almeida França".

O terceiro e último segmento, "Outros Contextos", se inicia com o texto "As faces da resistência: escritas de autoria feminina da Shoah". Nele, Inara Xavier e Cátia Andrade buscam analisar trechos dos livros: *Et tu n'es pas revenu* (2015), de Marceline Loridan-Ivens, *Paisagens da Memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto* (2005), de Ruth Klüger e *Eu sobrevivi ao Holocausto, de Nanette Blitz Konig* (2019). Já em "Mulher, judia, escritora e partigiana: as representações da memória do traumas nas obras de Liana Millu", Laís Martins e Cátia Andrade analisam a representação do trauma da Shoá nas obras *Dopo il fumo Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau* (1999) e *Tagebuch: Il diario del ritorno dal lager* (2006), ambos de Liana Millu, sobrevivente de Auschwitz. Por sua vez, em "A liberdade sexual feminina em tempos de ditadura: um olhar para *A Madona*, de Natália Correia", Vivian Furlan (re)vê e (re)lê o gesto corajoso de Natália Correia quando dribla a censura salazarista, mostrando como a luta pela igualdade entre os gêneros e pela liberdade sexual se faz muito nítida no projeto literário da escritora. O trabalho de Vivian Aparecida P. Pinto e Sandra Ferreira e recebe o título "Ana Hatherly e o Barroco: um estudo da Revista Claro-Escuro (1988-1991). Neste, as autoras destacam a idealização da Revista Claro-Escuro e sua influência na produção de Ana Hatherly que atuou como diretora da revista acadêmica. O texto que encerra esta coletânea é de Kátia Miranda e Fernanda Ribeiro intitulado "Releituras do protagonismo feminino e literário de Victoria Ocampo em *Las Libres del Sur* (2004)", as autoras discutem o protagonismo literário e feminino da escritora Victoria Ocampo na referida obra, que permite, dentre outros aspectos, problematizar a discussão sobre o papel social desempenhado pela mulher, assim como a busca de lugar para emissão de sua voz.

Cleide Antonia Rapucci
Débora Baliello Barcala
Guilherme Magri da Rocha

**LITERATURA DE LÍNGUA
INGLESA**

A linguagem hermenêutica em *O morro dos ventos uivantes* [*Wuthering Heights*]

Edileide Bodenhausen
Doutora, UNITOLEDO, Araçatuba/SP

Introdução

Muito distante da civilização, em um lugar tranquilo onde os morros testemunham o nascer e o pôr do sol e o vento sopra com crueldade no inverno, homens e mulheres se perdem no amor, ódio e vingança. A tranquilidade dá lugar às lutas sociais, a ambição e o orgulho cegam até mesmo os corações mais apaixonados. Neste lugar, esquecido do mundo, o tempo passa, mas não apaga a mágoa do coração de Heathcliff, uma criança misteriosa, um jovem perseguido, um homem poderoso. Catherine é uma mulher apaixonada e voluntariosa, um fantasma que vaga perdido na solidão dos morros à espera do seu grande amor.

Emily Brontë

A mais famosa obra-prima de Emily Brontë – *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*], traz como estética do romance, uma narrativa e ambientação gótica, típica do Romantismo, podendo ser associada ao *spleen* narrativo perpetuado como *mal du siècle*¹.

A estética gótica sofre uma mudança na narrativa brontëana. Além dos motes familiares da trama: heranças disputadas, heroínas órfãs, personagens bifurcados, traços de incesto e triângulos amorosos, o gótico também se internaliza como uma série de *thriller* psicológico, efetivamente manifestados - hipocondrias, melancolia e traços obsessivos compulsivos. Essa fusão do externo e interno nos permite ver como a ambientação gótica se apresenta de forma patologizada e se diagnostica por meio do conhecimento progressivo e realista em plena era vitoriana.

Como tal, o romance revela que, embora o gótico não estivesse mais tão na moda como tinha sido entre 1790 e 1830, o gênero ainda era poderoso o suficiente para deixar traços espalhados como resíduos literários nas obras de Emily Brontë. O fato de

¹ *Mal du siècle* é uma expressão francesa usada para se referir ao *ennui* (irritabilidade), desilusão e melancolia, experimentada por jovens adultos do início do século XIX na Europa, quando se fala em termos do crescente movimento romântico.

que o romance dialoga na narrativa literária, revela que a linguagem em *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*], não seja simplesmente uma escrita convencional, mas permite uma escrita que vai além das entrelinhas da narrativa poética, propondo-se então, um ambiente neutro de um romance considerado trans histórico.

Aproximar-se de um texto clássico por meio de suas adaptações cinematográficas e teatrais, é semelhante aproximá-lo através de suas traduções em uma variedade de idiomas enraizados em tempos e culturas diferentes. Pois, a analogia adaptação-tradução permite que a literatura, o cinema e a televisão sejam colocados em igualdade de condições literárias.

Este estudo histórico e transnacional da hermenêutica apresenta a vida após a morte do romance em *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*], como uma série de jornadas culturais que leitores, cineastas e espectadores interagem dinamicamente. As jornadas culturais estão todas interconectadas, revelam fugazmente a transmissão de significados dentro e fora das culturas-sociais.

O Morro dos Ventos Uivantes [*Wuthering Heights*], publicado em 1847, inspirou pelo menos dezesseis adaptações genuínas de cinema e televisão, isso não o distingue, em princípio, de tais clássicos vitorianos, mas a originalidade do seu texto é propícia para investigações linguístico-literárias, graças a sua diversidade cultural, no que diz respeito à sua extraordinária riqueza intertextual, que é expressa por sua reencenação do *Mito de Psique*² e uma sub-reprodução do Romance de *Tristão e Isolda*³, bem como marcada por sua profunda lealdade às *Baladas Líricas*⁴ [*Lyrical Ballads*], publicada pela primeira vez por Wordsworth e Coleridge em 1798.

Essa fortuna crítica na fonte literária molda uma complexa identidade textual que espalhou suas raízes nos séculos XX e XXI. Assim, aderir ao inconsciente de *O Morro dos Ventos Uivantes*, [*Wuthering Heights*] ou, na linguagem mítica, denominadas "unidades constitutivas" ou "componentes míticos", fazem permitir um mapeamento

² Na Mitologia Grega, *Psique* é uma divindade que representa a personificação da alma. Seu mito foi narrado nos últimos tempos da Antiguidade, na história latina *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Sua história é uma alegoria à alma humana, que é purificada por paixões e desgraças, sendo, portanto, preparada para desfrutar da verdadeira e pura felicidade.

³ *Tristão e Isolda* é uma história lendária sobre o trágico amor entre o cavaleiro Tristão, originário da Cornualha, Inglaterra, e a princesa irlandesa Isolda. De origem medieval, a lenda foi contada e recontada em muitas diferentes versões ao longo dos séculos, fazendo *corpus* temático das lendas arthurianas.

⁴ *Baladas Líricas* [*Lyrical Ballads*] é uma coleção de poemas escritos por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, publicado pela primeira vez em 1798, sendo considerado o marco do Romantismo Inglês.

dinâmico do texto, e a linguagem hermenêutica visivelmente empregada no discurso narrativo, faz com que o texto seja aberto às inúmeras possibilidades de interpretação. Imagina-se que tal linguagem seja igualada à um *codex*, do qual cada leitor terá sua própria chave para abrir as infinitudes de portas desse labirinto literário criado por Emily Brontë.

Do Romance à intertextualidade cinematográfica

As adaptações cinematográficas e televisivas nos permitem viajar em uma máquina do tempo, remetendo-nos à mesma ambientação romanesca fiel ao romance de Emily Brontë. São devaneios literários que surgem da imaginação de uma fração particular dos leitores de Brontë - cineastas e produtores de televisão, vislumbram suas realizações interpretativas e procuram ilustrar como o cinema e a televisão longe de pensar em “destruir” o romance original e sua originalidade literária, celebram o discurso peculiar do clássico da Literatura Inglesa.

Ao comparar o quadro sincrônico da transformação cinematográfica e televisiva de *O Morro dos Ventos Uivantes*, [*Wuthering Heights*] a jornada por meio do tempo e culturas está precisamente ancorada nas camadas mais profundas da intertextualidade do romance. Portanto, a herança cruzada que se origina na análise da biografia literária, *Le Soeurs Brontë* (1979), apresentada em uma série francesa, produzida pelo cineasta André Téchiné (2007), requer uma contextualização completa.

A priori, antes de examinar o perfil cinematográfico do texto cinematográfico de *Les Soeurs Brontë* (2007), Marshall, et al (2007), fornece aos seus leitores esta lógica:

Les Soeurs Brontë pertence a um *corpus* incomum do cinema Francês e por extensão europeia (a prática é padrão, é claro, como vista em Hollywood), ou seja, trata-se de um conjunto de filmes históricos ou literários cuja origem reside, em outro país, neste caso a Grã-Bretanha. O exemplo mais famoso é possível *Drôle de drame* (1937), de Marcel Carné, ambientado em Londres do século XIX. O filme rendeu-se à muita discussão sobre a questão patrimonial dos anos 1980, concentrando-se na identidade nacional. (MARSHALL, et all, 2007, p.23-24)

Na verdade, o que intriga em qualquer literatura, cinema ou discussões orientadas para a televisão, são levemente abafadas pela ideia de adaptações patrimoniais e muito mais pelo elemento desafiador de "transformações entre heranças".

As camadas profundas da linguagem em *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*], expandem-se muito além das fronteiras culturais e linguísticas, pois a linguagem literária em *O Morro dos Ventos Uivantes* é claramente vista como uma entidade semiótica crua através da visão crítica exposta pela autora. Para o crítico de cinema inglês Martin Spencer, o romance apresenta "temas inescapáveis" e eles se relacionam com seus componentes míticos em uma estrutura dinâmica.

Panek (2012) esclarece os componentes míticos dizendo que:

O mito, como o resto da linguagem, é composto por unidades constituintes. Essas unidades constituintes pressupõem as unidades constituintes presentes na linguagem quando analisadas em outros níveis - ou seja, fonemas, morfemas e semantemas. Eles pertencem a uma ordem maior e mais complexa. Por essa razão, vamos chamá-los de unidades constituintes brutas. (PANEK, 2012, p. 17); (Tradução da Autora)⁵

Em *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*] todas as funções de enredo estão realmente presentes: elas simplesmente se multiplicam por duas em uma dialética entre o bem e o mal. Há duas heroínas chamadas Cathy. Metaforicamente, na questão espacial, as duas casas têm funções diferentes (e opostas) em relação às suas duas experiências: Thrushcross Grange é um inferno para a primeira Cathy, mas um paraíso para sua filha, enquanto *Wuthering Heights* é um paraíso feliz para sua mãe e um lugar de julgamento para a filha.

A felicidade pode ser encontrada em um estado físico ou desencarnado, embora o paraíso de Heathcliff e Cathy recupera-se por uma versão da realidade terrena.

Em *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*] a dualidade da existência é simbolizada pelos morros e pela Granja e os aspectos artificialmente isolados da humanidade são encarnados inicialmente por Heathcliff e por Edgar Linton. Cathy transcende a oposição entre o instinto animal e a razão, educando um animal [Hareton]

⁵ Referência citada no original em Inglês: *Myth, like the rest of language, is made up of constituent units. These constituent units presuppose the constituent units present in language when analyzed on other levels - namely phonemes, morphemes and sememes. They belong to a higher and more complex order. For this reason, we shall call them gross constituent units.* (PANEK, 2012, p.17)

e o resultado dessa síntese que ela almeja não é apenas uma visão madura das coisas, assim como é explicado por Bettelheim (1980) sobre a narrativa do conto de fadas. Seu amor por Hareton liberta a besta original de seu feitiço. Heathcliff olha nos olhos do jovem casal e abandona seu próprio plano monstruoso de vingança.

Ao compararmos a passagem de *O Morro dos Ventos Uivantes*, com o clássico conto de fadas *A Bela e a Fera*, Bettelheim (1980) diz:

O conto *A Bela e a Fera* começa com uma visão imatura, propondo que o homem tenha uma existência dualista, como animal e como racional" de forma que Bela, no que seria sua busca inconsciente por Fera, representa partes de uma mesma pessoa e seus conflitos. Desse modo, tanto Bela quanto a Fera entram em processo de amadurecimento. (BETTELHEIM, 1980, 347)

Os componentes góticos e míticos revelados pelas leituras paralelas do *Mito de Psique* e do clássico conto de fadas *A Bela e da Fera*, dizem respeito às camadas intradieéticas da narração impregnadas na linguagem discursiva do romance de Emily Brontë.

Tais componentes míticos se entrelaçam em um amálgama de dualidade que se correspondem entre o contraste espacial da trama 'Paraíso' / 'Inferno', dos quais instanciam a conexão entre o Profano e o Sagrado. Outro componente mítico se manifesta como rito de iniciação - a Jornada Iniciatória do Amor, marcando a passagem de 'paixão destrutiva' para a 'paixão reconstrutiva', assim como visto na mitologia grega de Thanatos para Eros⁶.

Eliade (1966) estabelece que é na forma narrativa que os mitos surgem e perduram, e demonstra que é a revelação de certos aspectos universais da experiência

⁶ Thanatos na mitologia grega, era a personificação da morte, enquanto Hades reinava sobre os mortos no mundo inferior. Seu nome é transliterado em Latim como Thanatus e seu equivalente na mitologia romana é 'Mors' ou 'Leto' [Letum]. Enquanto, Eros era o deus do amor e do erotismo. Primeiramente, foi considerado como um deus do Olimpo, filho de Afrodite com Ares, ou apenas de Afrodite, conforme as versões. Hesíodo, em sua Teogonia, considera-o filho do Caos, portanto um deus primordial. Além de descrevê-lo como sendo muito belo e irresistível, levando a ignorar o bom senso, atribui-lhe também um papel unificador e coordenador dos elementos, contribuindo para a passagem do Caos ao Cosmos.

humana, a revelação de auto-'ontofania'⁷ e a revelação da 'teofania' sagrada que motiva o nascimento e a regeneração dos mitos:

Mitos revelam a estrutura da realidade e as múltiplas modalidades de estar no mundo. É por isso que eles são os modelos exemplares para o comportamento humano; pois revelam as histórias verdadeiras, preocupam-se com as realidades. Mas ontofania sempre implica teofania ou hierofania. Foram os deuses ou os seres semi-divinos que criaram o mundo e instituíram os modos inumeráveis de estar no mundo, desde o que é exclusivamente humano até o modo de ser do inseto. Ao revelar a história do que aconteceu em *illo tempore*⁸, é ao mesmo tempo revelar uma irrupção do sagrado para o mundo. (ELIADE, 1966, p. 17)

Para Eliade, as estratégias dos mitos comandam a existência dos mesmos pré-requisitos: a atemporalidade e a regeneração de mitos e clássicos, bem como “os modelos exemplares para o comportamento humano”.

Steiner (2000, p. 452) explica claramente que: “Seja na fala ou nas artes plásticas ou nas artes cinematográficas e televisivas, esses mitos e clássicos são re-contados e apresentados com algumas diferenças superficiais, mas semelhanças profundas”.

Poderia, portanto, ser criterioso aplicar a abordagem do tradutor de Steiner à nossa revisão sincrônica das novas transformações (ou traduções) de *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*].

A natureza é feita para harmonizar com o estado da mente do "observador destacado" que já esteve envolvido na ação ou diegesis, mas agora considera com apaziguamento o fim do ciclo trágico.

O primeiro componente mítico pode, assim, ser redefinido como uma fusão entre "mente e natureza" que implica uma humanização da natureza e uma naturalização do sobrenatural ou do Sagrado através da imaginação e da poesia. Isso desempenha um

⁷ Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, define-se o conceito de 'Ontofania' como: Manifestação vitoriosa de uma plenitude de ser, torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas: só ele revela o real, o superabundante, o eficaz. Exemplo: O Mito é uma *Ontofania*. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁸ “In illo tempore” é uma expressão oriunda do Latim para “naquele tempo” – trata-se de um termo usado por Mircea Eliade para descrever o tempo antes de uma história registrada. O fragmento contrasta com o advento da tecnologia no século XXI – robôs musicais – com uma citação de Monteverdi – “Missa in illo tempore” (1610).

papel importante no epílogo de *O Morro dos Ventos Uivantes*, do qual é ao mesmo tempo realista e lírico, um quadro memorável que poderia ter sido esboçado por Wordsworth e Coleridge para suas *Baladas Líricas* (1798) e propositadamente escolhido para definir a "percepção aurática" de Walter Benjamin:

Bernstein (2011) descreve a percepção aurática benjaminiana como:

O processo de percepção aurática requer oscilações complexas e perceptuais, entre o físico e o metafísico, entre percepção do sentido e imanência natural. No mínimo, a primeira formulação de Benjamin registra o importante fato de que a aura é uma função exclusiva da produção artística, que emerge dentro e através de uma consciência ativa. Reformulando uma citação da filosofia de Novalis, uma das favoritas de Benjamin – “a aura é uma atenção”. (BERNSTEIN *apud* BENJAMIN, 2011, p.6) (Tradução da Autora)

A paisagem idílica retratada nos poemas de *Baladas Líricas* de Wordsworth e Coleridge, é sutilmente inspirada e intertextualizada no discurso narrativo de *O Morro dos Ventos Uivantes*, refletindo na concepção romântica do “ser” narrativo:

Durante o primeiro ano em que o Sr. Wordsworth e eu éramos vizinhos, nossas conversas se voltaram frequentemente sobre os dois pontos cardeais da poesia, o poder de excitar a simpatia do leitor por uma adesão fiel à verdade da natureza, e o poder de dar o interesse da novidade pelas cores modificativas da imaginação. (BRONTË, 2004, p.71)

A paisagem de tirar o fôlego, mas inóspita dos pântanos, a casa de campo abrigada do Lintons (Thrushcross Grange) e a fazenda varrida pelo vento do Earnshaws (Wuthering Heights), a suavidade das brisas de verão e a rapidez das tempestades de outono, coalescem-se em um espectro de cores sutilmente contrastantes que retratam os traços herdados e mudanças de humor e, às vezes, refletem seus verdadeiros “eus” interiores.

O sonho profético de Cathy onde "os anjos estavam tão zangados que a lançaram [do céu] no meio do abismo do Wuthering Heights, onde [ela] acordou soluçando de alegria".

Assim como deliberadamente induzidas por Heathcliff sobre ela, dezoito anos após sua morte, "em cada nuvem, em cada árvore", em "cada objeto", "nos rostos mais comuns dos homens e das mulheres", em seu sobrinho Hareton e em [suas] próprias

características testemunham o poder do Inconsciente e de uma imaginação treinada para transformar paisagens topológicas e morfológicas em marcos emocionais e alinhar o Sagrado com a ordem natural e o "Amor Onipotente".

A variação clássica no terceiro componente mítico, de Thanatos a Eros. Cathy e o amor de Heathcliff pairam através do Wuthering Heights, construção vertiginosa de *Mise en Abîme*⁹, e, é enriquecido por suas nuances de 'baladas líricas' e míticas.

O sonho aterrorizante de Lockwood, descrito como Cathy aparecendo como uma criança fantasma errante, batendo em sua janela e depois agarrando-se, com sua mão gélida, ao seu braço para ser admitido em seu antigo quarto nas Alturas, bem como a visão fatídica de Ellen de Hindley, assim como ele, "companheiro de brincadeira", "sua mãozinha pegando a terra" próxima do pilar de areia, um guia, no meio do pântano, para os salões contrastantes e para a aldeia - indicam claramente que os "estranhos intradieéticos" sofram uma iniciação que os faz sentir a forte correspondência entre os espaços e a infância, entre o Sagrado e a Infância - uma variação sobre o segundo componente mítico que distingue *O Morro dos Ventos Uivantes* [Wuthering Heights] do convencionalmente romance gótico.

A linguagem hermenêutica em *O Morro dos Ventos Uivantes* [Wuthering Heights]

Etimologicamente, hermenêutica é uma palavra que provém dos termos gregos - *hermeneuein* e *hermeneia*, desempenhando, respectivamente a função gramatical de verbo e substantivo - "interpretar" e "interpretação", tal terminologia é uma alusão à Hermes, que segundo a mitologia grega é o deus mensageiro, suposto descobridor da linguagem e da escrita e intérprete das mensagens sagradas.

A hermenêutica como ciência filosófica tem como finalidade decifrar, por meio de técnicas metodológico-interpretativas, o aparente indecifrável mundo das entranhas de um texto literário, bíblico e ou jurídico.

Como ciência que estuda a arte e a teoria da interpretação, na hermenêutica "dizer algo", é comunicar-se com o desconhecido, tornando-o conhecido, intimamente

⁹ *Mise en abîme* ou *Mise em abyme* é uma técnica formal de colocar uma cópia de uma imagem dentro de si, muitas vezes de uma forma que sugere uma sequência infinitamente recorrente. Na teoria cinematográfica e na teoria literária, refere-se à técnica de inserir uma história dentro de uma história. O termo é derivado da heráldica e literalmente significa "colocado no abismo".

ligado à função kerigmática¹⁰ de Hermes. Dizer já é interpretar, assim, Hermes ao transportar a mensagem dos deuses ele já a carrega marcada por sua interpretação. Ou, ainda Homero e/ou os autores bíblicos, sendo eles supostamente inspirados pelos deuses, suas palavras se colocavam como intérpretes das mensagens providas dos deuses.

O papel da hermenêutica como um guia metodológico na leitura e escrita de obras e textos – teóricos ou poéticos, requer uma atitude metodológica e uma atitude ontológica, cujo pressuposto é a filosofia reflexiva. Ricoeur (1989), destaca a relevância da dialética da compreensão e da dialética na explicação da interpretação. Também, merecem especial atenção elementos como a palavra, o mito, a poesia, o símbolo, o signo, porque são expressões da linguagem humana, na qual não se isentam de materiais advindos das ideologias e das utopias do campo sociocultural e político, cujas esferas da compreensão e da explicação têm funções de integração, legitimação e dissimulação, que podem conduzir a equívocos, mas também, revelar manipulações ou desejos de liberdade do coletivo.

É fundamental considerar a influência do imaginário social nas ações sociais, dado que alguns aspectos dos discursos e ações se impregnam das expressões do imaginário, da ideologia e da utopia.

Para Ricoeur (1989), a hermenêutica é uma fonte metodológica para a compreensão de obras teóricas ou poéticas, configurando-se como um instrumento e um guia para a compreensão de discursos filosóficos, políticos, pedagógicos e nas ações e construções racionais ou poéticas.

Nesse contexto, o imaginário criador organiza-se mediante as funções sociais da ideologia e da utopia, suas maiores expressões. Por isso, mediante a função da ideologia, o imaginário pode garantir representação política dos grupos sociais e, mediante a função da utopia, o imaginário pode expressar os sonhos e os anseios destes mesmos grupos sociais.

A hermenêutica, como instrumento de compreensão do discurso ou da ação, configura-se como um laço mimético que se caracteriza como uma articulação daquilo que chamamos compreensão, no sentido heideggeriano de “articulação ‘significante’ da estrutura compreensível do ser-no-mundo”. (RICOEUR, 1989, p. 100)

¹⁰ *Kerigma* (do Grego: κήρυγμα, *kérygma*) é uma palavra usada no Novo Testamento com o significado de mensagem, pregação, anúncio ou proclamação.

Sendo assim, toda obra tem caráter simbólico, seja um discurso, ou seja, uma linguagem, ou uma palavra e conseqüentemente, necessita da mediação simbólica do mito, da poesia ou do símbolo.

Ao abordarmos o conceito hermenêutico da linguagem por esse prisma, vê-se que o imaginário é visto sob a luz da teoria geral do imaginário social, possibilitando tecer as implicações heurísticas e revela a força da imaginação criadora nas ficções, assim como Aristóteles, já postulava em seus ensaios filosóficos - como resultado do esforço de se “reescrever” a realidade. Pode-se compreender o sentido de toda ação, porque toda ação exige uma objetividade.

A hermenêutica caracteriza-se como “um instrumento valioso, tanto nas construções imaginárias, como na filosofia, na educação ou na ciência, visto que funciona como instrumento de análise e compreensão de obras”. (RICOEUR, 1989, p.35).

As ações que suscitam o imaginário social estão embasadas nos paradigmas da ação e dos discursos, sendo capazes de aflorar possibilidades ontológicas. Neste sentido, o imaginário funciona como ligação profunda e anímica do sujeito com seu inconsciente, o que é considerado na psicanálise como “o lugar de resíduos de energias, mas também, de forças propulsoras para a manutenção e organização da vida”.

Diz-se que é no inconsciente que brotam as energias fundamentais para a sobrevivência e para as mais variadas formas e expressões criadoras. Entretanto, vale lembrar que é no inconsciente que os desvios e distorções são construídos. Por isso, a noção de inconsciente é necessária nessa perspectiva, visto que, para Ricoeur (1989), é do inconsciente que brotam as expressões maiores do imaginário social, tais como a ideologia e a utopia, que possibilitam compreender a educação sob a via das mediações simbólicas, de acordo com as ações dos indivíduos, grupos, classes e sociedade.

Diante da perspectiva hermenêutica, o inconsciente e o imaginário são relevantes para a compreensão da problemática de um texto, que começa quando o indivíduo se pergunta como fazer para seguir uma história ou, o que fazer para ver uma ação ou o “ser” dessa ação se manifestar. Tal situação requer uma construção específica a fim de compreender uma história, sendo necessário refazer a operação discursiva do texto. Quando se recorre à explicação de um texto, procura-se evidenciar as implicações, ou seja, as intrigas textuais.

A linguagem tem como função descrever, revelar e criar realidades. Entretanto, a linguagem e o real são mediados por símbolos, imaginário, mito e poesia, que se configuram nos elementos da narrativa. Além disso, interpreta para compreender o homem contemporâneo ou a educação contemporânea, numa sociedade alcunhada de “modernidade líquida” aquela em que alguns elementos são diluídos, deixando simplesmente de existir, sendo necessário recorrer a fragmentos, fatos e “cacos” da história. (BAUMAN, 2001, 24)

Neste caso, a função hermenêutica do texto é capturar e apreender o sentido da obra para reconstruí-la numa dinâmica interna, mostrando que é possível uma obra projetar-se para além de um mundo habitado, cujo objetivo é alcançar o mundo projetado ou idealizado pelo autor.

Em suma, a função hermenêutica da linguagem não é explorar o diálogo entre leitor e autor/escritor, visto que, no sentido hermenêutico, não há diálogo entre o leitor e o autor, nem vice-versa. A função hermenêutica é desvelar dois mundos, a saber: o mundo do leitor e o mundo do autor.

A hermenêutica coloca em evidência o problema da interpretação, exigindo uma reflexão sobre a própria interpretação. Partindo do pressuposto da interpretação, sob a via da tradição fenomenológica e hermenêutica, considera-se que o processo de interpretar a linguagem textual, é preservar a “amplitude, a diversidade e a irreduzibilidade dos usos da linguagem”. (RICOEUR, 1989, p. 24)

A interpretação funciona como um processo ou jogo na determinação dos valores presentes na linguagem. Para interpretar um discurso literário, é necessário aproximar-se dele e de si mesmo, pois “quanto mais o ser se compreende melhor ele se explica”. (RICOEUR, 1989, p. 61)

Conclusão

Pode-se concluir que a linguagem discursiva em *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*], pode ser decifrada por meio do método hermenêutico. A Hermenêutica, como método investigativo do qual significa 'entender' um fragmento da fala oral ou escrita, é a tentativa de diagnosticar esse processo de leitura e interpretação

em termos de um modelo geral de significado, buscando por um entendimento nas camadas mais profundas da linguagem.

Steiner (2000), ao definir a tradução como "o ato de provocação e transferência apropriativa de sentido", consistindo em quatro partes: confiança, agressão, personificação e restituição. A confiança é um pré-requisito essencial para todas as atividades interpretativas. "Toda compreensão, e a declaração demonstrativa de compreensão que é a tradução, começa com um ato de confiança." Literalismo, parafraseado e imitação livre são abordagens diferentes para a tradução, mas o elemento de confiança está presente em cada uma delas.

Nesta etapa, o tradutor-intérprete seleciona um texto e o aborda com essa confiança de que há algo que vale a pena traduzir e há algo que possa ser entendido. Steiner acredita que, nesta etapa, o tradutor mostra "generosidade" a um texto alienígena.

Em suma, o fato de que os tradutores e intérpretes do texto mantiveram todos os símbolos em suas traduções leva-nos ao passo de personificação textual.

A presença gótica e sobrenatural que vagueiam nas entrelinhas do discurso narrativo em *O Morro dos Ventos Uivantes*, revelam-nos que o sagrado é caracterizado por classes de hierofanias – 'aparições do sagrado' – urano e celestial, aquático, vegetal ou antropomórfico. Quando se historiciza o sagrado, este torna-se um parceiro cultural sendo expresso de acordo com as características históricas, da sociedade cujo contexto é abordado.

Ao propor que a sociedade seja analisada enquanto processo ritualístico, indica-se que a vida social é feita por processos de homogeneização e diferenciação, dado dinamismo por passagens de uma situação baixa para outras mais altas. Sendo que a qualidade difere no que diz respeito aos atributos adquiridos em situações de veredictos preliminares, assim como os ritos de passagem, uma vez que são feitos a partir da experiência iniciática aprendizes que levam o neófito ao reconhecimento da dependência em relação à fonte do poder sagrado, dando-lhe a experiência de humildade e aceitação às diversidades culturais.

A dualidade entre o sagrado e o profano designa cenários sociais e afetuosa mental distintos. O social imaginário designa situações existenciais - duas formas correlacionadas à relação humana. Portanto, o entendimento não vem do puro exercício

de se desapropriar do ponto de vista religioso, ou em elevar os padrões religiosos ou morais, mas a partir do entendimento quanto à sua forma de ver e estar no mundo dentro e fora das entrelinhas que tecem o texto literário.

Assim, o desejo, o orgulho e ambição são os temperos destas almas perdidas. Mesmo nos lugares mais distantes, onde existirem um homem e uma mulher, orgulho e vaidade, desejo e conquista, haverá uma história de amor. Os personagens em *O Morro dos Ventos Uivantes* [*Wuthering Heights*], sem dúvida, são o retrato da miséria humana e do amor que une, destrói e corrói a alma.

Referências

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Galimard, 1990.

BAUMAN, Zillah. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *The task of the translator*. In. *Illuminations* Harry Zohn and Hannah Arendt (intro. and ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge (MA) and London (UK): Harvard University Press, 2008.

BERNSTEIN, Matthew. *In light of the aura: Benjamin's aesthetics in contemporary fiction*. 2011. Disponível em: < In Light of the Aura: Benjamin's Aesthetics in Contemporary Fiction (wesleyan.edu)>. Acesso em: 17, Fev. 2022.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

CORETH, Emerich. *Questões Fundamentais de Hermenêutica*. São Paulo: EDUSP, 1973.

ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Folio: Essais, Galimard, 1966.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. Trad. Benn Dischinger. São Leopoldo: Ed. Unissinos, 1999.

HAZETTE, Valérie V. *Wuthering Heights on Film and Television: A journey across time and cultures*. Intellect, 2015.

HOEVELER, Diane Long; MORSE, Deborah Denenholz. *A Companion to the Brontës*. Wiley Blackwell: West Sussex, UK, 2016.

MARSHALL, Bill; TÉCHINÉ, André. Manchester: MUP, French Film Directors Series, 2007, chap.1 "Emergence", p.23-24.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa: Ed. 70, 1986.

PANEK, Melissa Barchi. *The Postmodern Mythology of Michael Tournier*. Cambridge Scholars, 2012.

PEDERSEN, Stephen C. *The lyrical ballads: Wordsworth and Coleridge*. May, 28, 2017. Disponível em: <<https://stephencpedersen.wordpress.com/2017/05/28/the-lyrical-ballads-wordsworth-and-coleridge/>>. Acesso, 17, Fev. 2022.

POPKIN, Michael. *Wuthering Heights and Its Spirit in Literature / Film Quarterly*, vol. 15, n. 2, 1987, p. 116-122.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés-Editora, 1989.

STEINER, George. *The Hermeneutic motion*. In. Lawrence Venuti. *The translations Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2000.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3ed. Oxford University Press, 1998.

TURNER, Victor. *The ritual process: structure and anti-structure*. Routledge: London and New York, 2017.

***Anne of Green Gables* (1908) e o romance de formação feminino**

Carla Alexandra Ferreira
Doutora docente associada, UFSCar, São Carlos
Pamela Giovana Augusto
Mestranda discente PPGLit, UFSCar, São Carlos

Introdução

A obra *Anne of Green Gables* foi escrita por Lucy Maud Montgomery (1874-1942), autora canadense que publicou romances, contos, ensaios e poemas. Montgomery escreveu vinte e quatro livros, entre 1908 e 1939, sendo *Anne of Green Gables* seu primeiro romance (PARRY, 1982). Apesar de enfrentar dificuldades por ser uma mulher que tentava publicar obras (MACEDO, 2021), seu primeiro livro fez grande sucesso, vendendo, nos primeiros cinco meses, mais de dezenove mil cópias (PARRY, 1982). Como cânone da literatura Canadense, e tendo como antecedentes, no século anterior, Huck Finn de Mark Twain e Alice de Lewis Carrol, Anne é uma personagem que recebeu amplo destaque e reconhecimento no país, sendo a obra inserida nos currículos escolares, não somente do Canadá, mas de países como Japão. O romance tem sido traduzido em pelo menos trinta e cinco línguas, fazendo sucesso mundial. Green Gables, por sua vez, tornou-se um museu de grande atração turística, na antiga casa que Montgomery viveu maior parte de sua vida (MACEDO, 2021). Ainda, *Anne of Green Gables* (1908) que dá voz a uma personagem feminina: uma protagonista forte e independente, teve inúmeras adaptações¹¹ para filmes, desenhos animados e séries. A mais recente é a série *Anne with an “E”*, da Netflix, que ainda faz muito sucesso.

O romance faz parte de uma coleção de seis livros em que a autora conta a história da órfã Anne desde sua infância até sua maturidade. Os livros em sua sequência após *Anne of Green Gables* são: *Anne of Avonlea* (1909) – protagonista entre dezesseis e dezoito anos; *Anne of the Island* (1915) – Anne entre os dezoito e vinte e dois anos;

¹¹ Cf. o filme *Anne of Green Gables* (1956); o filme *Anne of Green Gables* (1985); o desenho animado de adaptação japonesa *Akage no An* (1979), conhecido em Portugal como *Ana dos Cabelos Ruivos*.

Anne of Windy Poplars (1936) – protagonista entre vinte dois e vinte cinco anos; *Anne's House of Dreams* (1917) – a personagem entre vinte e cinco e vinte sete anos; *Anne of Ingleside* (1939)– protagonista entre trinta e quatro e quarenta anos. A autora também publicou mais dois livros com foco narrativo no universo de Anne, *Rainbow Valley* (1919) e *Rilla of Ingleside* (1921), onde ambos contam a história dos filhos e amigos de Anne, que embora esteja presente, não se torna o foco principal da narrativa.

Este ensaio aborda a obra de literatura infanto-juvenil *Anne of Green Gables* (1908). O objetivo deste artigo é refletir sobre o livro como um *Bildungsroman Feminino* - romance de formação feminino. O gênero nasceu como expressão voltada ao universo do homem, narrando as aventuras e o desenvolvimento de um personagem masculino. Somente mais tarde seu espaço foi ampliado e ocupado por mulheres, tanto em nível de autoria quanto na trajetória de personagens femininas. No entanto, ao colocar as experiências femininas em um modelo masculino, a produção literária feminina diverge do original, recriando esse gênero literário. Desse modo, iremos apresentar a trajetória do *Bildungsroman* para mulheres figurada pela protagonista do romance, e buscaremos analisar o processo de formação da personagem feminina, Anne Shirley, mostrando como ela concilia as oposições do papel social de uma mulher e seus sonhos pessoais na sociedade canadense, igualmente em formação, sendo esse espaço social desafiado pelas novas ideias para o papel da mulher.

Bildungsroman de mulheres

Argumentamos que o romance de Montgomery pode ser estudado como *Bildungsroman feminino* (romance de formação feminino). O *Bildungsroman* nasce na Alemanha entre o século XVIII e XIX com a consolidação da burguesia; aborda o conflito entre o indivíduo e o mundo e tem o intuito de formar o novo cidadão alemão (GALBIATI, 2013). No entanto, o *Bildungsroman* é a expressão e literatura de um protagonista masculino. Desenvolvido com um:

“amplo conceito para relevar a dignidade artística e legitimar o valor de um tipo de romance ‘filosófico’ que, conforme ao pragmatismo ético, pedagógico e racional iluminista, mais do que exaltar a beleza estética, melhor servia o propósito de avigorar nos jovens a elevação moral e a força de caráter masculinas” (CARVALHO, 2010, p.89 apud

GALBIATI, 2013, p.29).

A produção literária masculina criava um herói para as aventuras masculinas. Segundo Galbiati (2013), o gênero representa o desenvolvimento pessoal do homem, esse “tipo de romance envolve a formação do caráter de um jovem protagonista desde a infância até a maturidade, que passa por várias experiências variadas (acertos/erros, conflitos, crises), até alcançar o reconhecimento de sua identidade e de seu papel no mundo” (GALBIATI, 2013, p. 31). Sendo assim, a educação, a integração com o meio social, as aventuras, o desempenho e o sucesso pertenciam tão somente ao universo masculino. É o romance de Goethe sobre a trajetória de Wilhelm Meister que marca o modelo do gênero.

Apesar de ser um gênero que surge para apresentar uma trajetória masculina, a crítica contemporânea (GOODMAN, 1983) reconhece que havia alguns casos no século XIX e início do século XX de tentativas de escritoras em apresentar a trajetória e os desafios de personagens femininas no contexto do patriarcado. Na Inglaterra, um dos primeiros esforços em contar a história de uma menina órfã de sua infância à vida adulta foi *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Embora apresentando a formação e educação de uma personagem feminina, a crítica literária feminista ainda se divide ao classificar o romance como *Bildungsroman*. Galbiati (2013) informa que a resistência se deve ao contar uma história feminina por meio de um gênero eminentemente masculino. Gilbert e Gubar (1984) observam essa polêmica do ponto de vista das dificuldades das autoras em escreverem sobre a formação feminina, uma vez que as mulheres não pertenciam à esfera pública de suas sociedades; sua educação era para a família e o matrimônio. Assim, embora seja essa uma questão importante para os estudos feministas, tanto as personagens Jane Eyre quanto Anne figuram essas dificuldades e apresentam alternativas de negociação dessas tensões.

Segundo Ellen Morgan (1972), dentro da ideologia patriarcal, as personagens femininas cumpriam com seus papéis sociais, ou seja, sua aprendizagem e preparação estava voltada ao casamento, obediência ao marido, afazeres doméstico e maternidade. O percurso do autoconhecimento e do desenvolvimento pessoal e profissional não faziam parte da esfera feminina.

Nos *Bildungsromane* femininos, anteriores ao século XX, observam-se

um *status* tradicional atribuído à mulher e os constructos já inferiorizados de feminilidade. Por isso, poucos são os exemplos de *Bildungsromane* femininos que focalizam o desenvolvimento pessoal (profissional, intelectual, sexual, cultural, etc.) da heroína. Neles, o final da trajetória era negativo: devoção cega ao marido, suicídio, morte, loucura, solidão ou isolamento do mundo. (GALBIATI, 2013, p. 39)

Gilbert e Gubar (1984) argumentam que a mulher escritora enfrentava um “obstáculo doloroso, ou mesmo inadequação debilitadora” (GILBERT; GUBAR apud SHOWALTER, 1994, p. 41) com seu próprio gênero. Os inúmeros problemas em relação à identidade feminina e ao seu aspecto de inferioridade impulsionaram a escrita feminina a um desfecho de exclusão, enfermidade e loucura. Deste modo, as personagens femininas não passavam pelo processo de reflexão e modificação (SCHWANTES, 2007). Enquanto no *Bildungsromane masculino*, havia um protagonista que se transformava a partir de seus aprendizados e obtinha sucesso pessoal e social, no *Bildungsromane feminino* a heroína permanecia “confinada no espaço doméstico e familiar; a autoafirmação e autorrealização tornavam-se cada vez mais difíceis e distantes” (GALBIATI, 2013, p.40). Contudo, segundo Bonnici (2007 apud GALBIATI, 2013, p.17), começaram a aparecer, na literatura, personagens femininas fortes e independentes que desmancham as relações históricas do patriarcalismo. Como representação literária, o *Bildungsroman feminino* nasce figurando a formação e o desenvolvimento de uma mulher como protagonista.

A partir dessas questões, a crítica feminista tenta redefinir o gênero. Segundo Elaine Showalter (1994), são as divergências que transformam e demarcam a história da escrita feminina. No *Bildungsroman feminino*, o percurso dos objetivos e conflitos divergem, apontando experiências e reflexões particulares da vida das mulheres, buscando, desse modo, valor e identidade. Bonnie Hoover Braendlin (1979) destaca que, a partir do século XX, o romance de formação feminino se volta para o autodesenvolvimento da mulher, buscando uma vida livre dos papéis sociais determinados pelo gênero masculino.

Galbiati diz que a mudança de valores culturais e sócio-históricos concebe o espaço para o *Bildungsroman feminino* abarcar a evolução e sucesso da mulher. Há uma transformação na heroína que busca crescimento pessoal e profissional, independência financeira, reconhecimento e direitos femininos.

Anne of Green Gables: formação da personagem

Anne of Green Gables conta a história da protagonista Anne, uma órfã que é adotada pelos irmãos Marilla e Matthew Cuthbert, num pequeno povoado canadense no século XX. Logo de início uma grande problemática é abordada: um erro de informação na adoção trouxe Anne a essa família, que, contudo, esperava por um menino, para que os ajudassem nos serviços rurais da fazenda Green Gables. Após uma resistência inicial, Marilla decide dar alguns dias de teste à garota, para conhecer seu caráter e suas habilidades. Por mais que a menina fosse considerada desastrada, a irmã Cuthbert, por um certo apego a ela, permite que more na fazenda. Tomada sua decisão, a mulher assume a responsabilidade de educá-la “para ser útil” (MONTGOMERY, 2019, p. 58), ou seja, aprender os afazeres domésticos, orar e ser comportada. Os serviços braçais da fazenda não competiam a Anne; a ela seriam incumbidas tarefas que a tornassem uma boa dona da casa. Sendo assim, sua ajuda é toda voltada aos trabalhos praticados por Marilla. Para as tarefas rurais, os irmãos decidem contratar um menino.

Logo de início, podemos observar uma desigualdade social, cultural e política presente entre os gêneros. O papel social que Anne assume diverge do papel social masculino e, desse modo, as vivências e história da personagem feminina já tomam um rumo diferente. Essa mudança entre os papéis e os valores aponta para a divergência no gênero *Bildungsroman*. Ao inserir a história da mulher, seus relatos pessoais e sua consciência, por meio de valores e visão feminina (SHOWALTER, 1994), podemos analisar a construção do *Bildungsroman feminino*. Sobre a noção de gênero e sua influência na sociedade, a própria crítica feminista propõe:

Nascida nos anos 70-80, no campo das teorias feministas, entende-se a noção de gênero como "uma categoria relacional da análise da construções culturais que estabelecem relações sociais de dominação de um sexo sobre o outro" (SCOTT, 1990, p. 5). Uma maneira de distinguir os sexos e de caracterizar "masculino e feminino que acompanham nas culturas a presença de dois sexos na natureza" (HEILBORN, 1994). (GALBIATI, 2013, p.13)

A narrativa, em *Anne of Green Gables*, é construída a partir de uma focalização externa e por diversos acontecimentos entre os onze e dezesseis anos da protagonista -

período de formação, desenvolvimento e transformação da personagem e seu caráter. A maior parte do romance se passa em Avonlea, onde moram os personagens e se encontra a fazenda Green Gables. Todos figuram uma sociedade do início do século XX, ou seja, alguns anos após a formação oficial do Canadá. No que se diz respeito à educação de Anne, a tarefa é um pouco trabalhosa. Apesar da menina ser muito dedicada, seu comportamento demonstra um temperamento forte, questionador, que em muitos momentos causa confusões.

Logo após receber a notícia de que os irmãos Cuthbert iriam adotá-la, ela conhece Rachel, uma senhora considerada a fofoqueira de Avonlea: sabe tudo que acontece na vida de todos. Com o intuito de conhecer Anne, a personagem faz uma visita aos Cuthbert e, ao ver a menina, a julga como feia, magra, sardenta e ruiva – a cor de seu cabelo também é uma crítica. Essa é uma opinião que Anne também compartilha de si própria, como uma menina muito vaidosa, ela odeia ser ruiva e sardenta. No entanto, não admite que alguém profira tais comentários sobre ela e, num acesso de raiva, declara odiar a mulher. Em seu discurso diz que ficou muito magoada e não se importava de estar magoando Rachel também; na verdade, desejava fazê-lo. Esse tipo de comportamento não era o esperado de uma menina e também não era considerado educado. Sendo assim, sua personalidade assertiva e forte torna-se, para seu contexto, uma característica ruim que deve ser controlada e mudada.

A partir disso, conhecemos a habilidade da protagonista em se colocar em situações delicadas. Por nunca ter, de fato, feito parte de uma família – seus pais faleceram ainda quando bebê – Anne não foi ensinada a rezar, a cozinhar e nem mesmo a se portar frente às pessoas de maneira que fosse sempre agradável e educada - tarefas e habilidades voltadas ao gênero feminino. Ela possui uma mente muito criativa e vive de sua imaginação, se colocando em histórias fictícias e criando mundos encantadores. Era assim que a menina encontrava refúgio em seus momentos de dificuldades e aprendia a ver as coisas boas ao seu redor. Apesar disso parecer um aspecto positivo para Anne, é seu encantamento pela imaginação que a faz uma criança distraída, emocional e a coloca em enrascadas.

A obra percorre inúmeras aventuras vividas por Anne no espaço social de Avonlea, mostrando a formação de seu caráter a partir de seu temperamento, orgulho, vaidade e imaginação. Outro acesso de raiva narrado na obra se passa na escola: o

menino Gilbert puxa o cabelo vermelho da protagonista e sussurra à ela: “Cenouras! Cenouras” (MONTGOMERY, 2019, p. 125). Muito irritada, Anne quebra sua lousa na cabeça dele. Com isso, um confronto entre os dois é estabelecido e se mantém, por parte de Anne, até o fim do livro. Essa rivalidade gera uma competição entre ambos para ser o melhor aluno da escola. Sendo assim, a protagonista não perde o foco em seus estudos.

Anne também cria brincadeiras que causam efeitos negativos como: andar em cima do telhado e torcer o pé por cair de lá; pular na cama em que dormia a tia de Diana - sua melhor amiga - e lhe dar um grande susto, o que irrita muito a senhora; e também quase se afogar em um lago, preocupando todas as amigas. Nesse último episódio, a menina sugere imitar uma obra que estão estudando na escola. Ela deita em um barco, sozinha, se finge de morta e espera fazer o percurso por água até a outra margem do rio, onde as amigas a esperariam. Entretanto, antes de chegar lá, o barco fura e inunda. Para se salvar, ela se agarra em um pilar da ponte, abandona o barco e espera até que alguém a resgate, porém nenhuma das amigas a viu ali, o que gera um desespero em todas. O acontecimento trouxe a admoestação de Marilla sobre o comportamento considerado inapropriado a uma menina; por parte de Anne, contudo, há uma certa motivação e orgulho:

- Você algum dia vai tomar juízo, Anne? - resmungou Marilla.
- Oh, sim, acho que sim, Marilla - retrucou com otimismo Anne.
- Um bom choro, desfrutado na grata solidão do frontão leste, acalmará os nervos dela e restaurará sua alegria habitual.
- Acho que minhas chances de me tornar ajuizada estão melhores do que nunca. (MONTGOMERY, 2019, p. 247 e 248)

A protagonista não figura o ideal feminino para aquele momento, fugindo da ideia de *anjo do lar* (WOOLF, 2012). Nessa ideologia, veiculada por toda Inglaterra Vitoriana a partir do poema homônimo de Pat Coventry a sua esposa, a mulher deveria ser meiga, cordial e não expressar suas opiniões, mesmo que fosse necessário dissimular suas ideias, de modo que restasse apenas o endeusamento de uma pureza feminina. Woolf (2012), ao discutir o papel da mulher escritora, informa que essa ideologia se interpunha entre a autora e sua escrita, sendo difícil dela se libertar. Sendo assim, há duas imagens das mulheres: anjo e monstro. Cumprindo com seu papel social, o patriarcalismo a classifica como anjo. Por outro lado, rejeitando suas atividades e a esfera doméstica, a mulher é vista como monstro. Anne, apesar de se esforçar em seus aprendizados domésticos e querer se portar como uma dama, ou seja, um anjo, sempre

mostra um temperamento forte e independência ao tomar suas decisões. Montgomery cria em seu romance uma personagem que figura a ideia de anjo-monstro, "independente de seu estado de humor [...], desenvolvendo ações simbólicas que subvertem a opressão patriarcal e denunciam a exclusão feminina enraizada na cultura e, conseqüentemente, na literatura" (BONNICI, 2007, p. 23).

Uma das tarefas de Anne que lhe causou alguns problemas foi aprender a cozinhar, pois para isso era necessário "seguir regras" (MONTGOMERY, 2019, p. 139). Entretanto, a protagonista, por seu espírito livre e imaginativo, tinha dificuldades em como a tarefa lhe era posta. Como uma menina distraída e que viajava em seus mundos fictícios, Anne não consegue concluir com eficácia seus deveres e, ao cozinhar um bolo, a protagonista imagina que Diana contrai varíola e fica muito doente. Anne cria uma história tão trágica em sua mente que chora sobre a massa e esquece de colocar a farinha, isso, por sua vez, torna o bolo um desastre. Em outro momento, a menina se esquece de guardar a calda do pudim, como pedido por Marilla, isso resulta em um camundongo afogado na cobertura. Anne se livra do roedor, mas, novamente, se esquece da calda e, sem saber do ocorrido, Marilla quase a serve aos visitantes. Pode-se perceber a tentativa de Anne em ocupar a figura do anjo mesclada a ações que a caracterizam como monstro:

[..] Tentei ser o mais bem-educada e decorosa possível, pois queria que a senhora Chester Ross pensasse que eu era uma pequena dama, mesmo que eu não seja bonita. Tudo correu bem, até que vi Marilla entrar com o pudim de ameixa em uma das mãos, e a jarra de calda *esquentada* na outra. Diana, que momento terrível. Lembrei-me de tudo, e simplesmente fiquei de pé e gritei: "Marilla, você não deve usar esta calda. Havia um camundongo afogado nela. Esqueci de avisar antes". Oh, Diana, jamais esquecerei aquele momento terrível, nem que eu viva até os cem anos. A senhora Chester Ross simplesmente *olhou* para mim, e achei que ia afundar no chão de tanta vergonha. Ela é uma dona de casa perfeita; imagine só o que não deve ter pensado de nós.[...](MONTGOMERY, 2019, p. 140)

Ser uma boa dona de casa constituía um dos objetivos do papel social da mulher, sendo um aspecto de grande valor e reconhecimento. Junto a isso, há a ideia de se portar como uma dama, com cordialidade, simpatia e boa educação. Esse conjunto que construiu o conceito de *anjo do lar* é executado e, por vezes, almejado pelas mulheres dessa época, mesmo por Anne que, com todas as suas desavenças e confusões,

se esforça para ocupar esse espaço. A protagonista recebe uma educação para cumprir com seu papel e deveres de mulher, apesar de muitas vezes circular por essa esfera de maneira desastrosa. Pode-se perceber o interesse de Anne em ser uma dama, posição de *anjo*, mesclado com sua forte opinião, por exemplo, o fato de não deixar claro que não gosta e não tem nenhum entusiasmo em fazer crochê. Mesmo com rejeição, a protagonista se esforça em todas as suas tarefas, conciliando o papel social de mulher com seus próprios desejos e, desse modo, ocupando uma posição de anjo-monstro.

Na obra, Anne é caracterizada em sua complexidade, pois os atributos considerados inadequados para aquela sociedade são mesclados à sua sensibilidade e talentos autênticos. Ela aprende com seus erros, acertos e convicções, após refletir cuidadosamente sobre eles; é muito estudiosa e ajuda os amigos. Com eles, ela cria o Clube de Contos, por exemplo, um lugar para que todos escrevam e expandam a imaginação. No desenvolvimento da narrativa, notamos uma evolução da personagem, sua formação. Ela estabelece amizade com Rachel, resolve seus conflitos pessoais com Gilbert, que por sua vez, se abre para o novo, e aprende a lidar com sua capacidade imaginativa. A pequena sociedade de Avonlea também aprende a conviver com Anne e sua proposta de configuração feminina.

Como o romance narra cinco anos de sua vida, podemos acompanhar seu crescimento e amadurecimento. Ela termina a escola de Avonlea, cursa a Queen 's College, onde recebe preparação para se tornar professora e ganha uma bolsa de estudos para fazer faculdade em Avery. Porém, devido a infeliz morte de Matthew, a personagem decide ficar em Green Gables ajudando Marilla, dando aula na escola de Avonlea e estudando os cursos da faculdade em casa por conta própria.

Podemos observar que o romance aborda os conflitos, as aventuras e o desenvolvimento da personagem durante sua infância até início de sua vida adulta, como se espera em um *Bildungsroman*. As confusões, os erros e acertos que antes cabiam somente ao protagonista masculino, assim como sua transformação e amadurecimento, são apresentados agora por uma personagem feminina, nesse espaço de formação da sociedade canadense. No entanto, toda narrativa é construída a partir da visão e das experiências de uma cultura da mulher, desse modo, como Galbiati aponta, “[...] a orientação da autoformação feminina diferencia naturalmente o percurso, os objetivos, a aprendizagem e a incessante busca das protagonistas” (GALBIATI, 2013, p.

43). Apesar de ser educada para se tornar uma mulher útil nos afazeres de casa, Anne também é muito interessada nos eventos e atividades fora do âmbito doméstico. Ela é muito dedicada aos estudos, cria o Clube de escrita com os amigos, ganha bolsa para cursar a faculdade, e esse tipo de posição não era comumente ocupado por mulheres na época em que a obra foi escrita.

Ao final do romance, a protagonista aparece como uma personagem que concilia e negocia os papéis sociais de uma mulher e seus sonhos pessoais com os privilégios masculinos, transitando entre as esferas pública e privada, nos anos iniciais de formação da sociedade canadense. *Anne of Green Gables* (1908) não se trata somente da história de uma menina órfã, mas de uma narrativa que figura a formação feminina no novo país, no início do século XX, junto às oposições impostas por uma sociedade de herança patriarcal que, na verdade, priva a mulher dos mesmos direitos que os homens. O romance apresenta esse momento de transição da formação de uma nova terra com novos papéis sociais para homens e mulheres. O *Bildungsroman feminino* vem formalmente falar dessas questões.

Referências

BONNICI, Thomas. *Teoria e Crítica Literária Feminista: Conceitos e Tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BRAENDLIN, Bonnie Hoover. Alther, Atwood, Ballantyne, and Gray: Secular Salvation in the Contemporary Feminist Bildungsroman. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, v. 4, n. 1, p. 18-22, 1979.

GALBIATI, Maria Alessandra. *Reverendo o Gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*. 2013. 121. Tese (Doutorado em Letras, área de Literatura) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2013.

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.

GILLEN, Mollie. *The Wheel of things: A biography of Lucy Maud Montgomery*. Halifax: Formac Publishing Company Limited, 2015.

GOODMAN, Charlotte. *The Lost Brother, the Twin: Women Novelist and the*

Male-Female Double Bildungsroman. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Autumn, v.17, n. 1, p.28-43, 1983.

MACEDO, Kátia Barros de. *Anne Shirley do século XXI: a adaptação da personagem na série Anne with an e*. 2021. 87. Tese (Mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

MONTGOMERY, Lucy Maud. *Anne de Green Gables*. 1.ed. São Paulo: Ciranda Cultural, 2019.

MORGAN, Ellen. Humanbecoming: Form and Focus in the Neo-Feminist Novel. In: CORNILLON, Susan Koppelman. (Ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green: Bowling Green U Popular P, 1972. p. 183-205.

PARRY, Caroline. L. M. Montgomery: A biography. In: Montgomery, Lucy Maud. *Anne of Green Gables*. Starfire, 1982.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporâneas: uma questão de gênero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30, p. 53-62, jun-dez 2007.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23- 57.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres*. L&PM Pocket, 2012.

Don't call me Bartha: Choques culturais em *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari
Doutora, UNESP FCL/Assis, Assis/SP
Giovanna de Oliveira Duarte
Graduanda UNESP FCL/Assis, Assis/SP

Introdução: Jean Rhys vida e obra

Em *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847), além da personagem que dá nome ao romance, outra personagem da narrativa também chama a atenção: Bertha Mason, a esposa do Sr. Rochester, uma imigrante considerada “louca” sobretudo pelos ingleses, que foi confinada no sótão por seu marido. Partindo dessa personagem e todos os conflitos que a envolve, a escritora dominicana Jean Rhys decidiu dedicar-se 20 anos de sua vida na confecção do seu romance mais concebido pela crítica: *Wide sargasso sea* (1966), em que busca dar uma voz e uma estória à Bertha Mason, desconstruindo assim a exclusão, o silenciamento imposto a ela pela obra de Brontë.

Wide sargasso sea foi um dos primeiros romances que se tornou uma prática intertextual comum de revisão e reescrita de cânones literários. Nessa obra, Bertha, que recebe o nome de Antoinette, tem sua história contada por ela mesma e por seu marido, portanto desde sua infância no Caribe até sua ida à Inglaterra. O enredo é estruturado em três partes, sendo a primeira narrada pela própria Antoinette, a segunda pelo Sr. Rochester (que na narrativa não é nomeado, sendo por isso importante ter feito a leitura de *Jane Eyre*, para assim ser possível uma compreensão mais satisfatória do texto) e na terceira, Antoinette volta como narradora-personagem, sendo quando a narrativa de Rhys e Brontë de fato se encontram.

Quanto à biografia da autora, é importante destacar que Jean Rhys (1890-1979) nasceu na Dominica no final do século XIX, mas quando estava com 16 anos teve de mudar para a Inglaterra, país em que viveu até o fim de sua vida. Sobretudo também por ser filha de pai galês e mãe crioula, a identificação cultural e racial sempre foi uma questão que a acompanhou. Com isso, fica evidente o quão autobiográfica é sua obra e o porquê da presença dessas diferentes culturas, que são conectadas entre si por uma

relação de exploração e poder, já que a Dominica foi uma colônia britânica, sendo a história da ilha, portanto, marcada por um triste passado escravagista. Sendo assim, são marcantes temáticas como raça, etnia, classe, gênero, nacionalidade e exílio nas narrativas de Rhys. Sua obra é vasta, sendo composta por uma coletânea de contos, cinco romances e uma autobiografia.

Rhys e o pós-colonialismo

Por viver entreculturas, a caribenha e a inglesa, Jean Rhys era uma figura culturalmente complexa, pois ao mesmo tempo em que não era verdadeiramente incluída nas manifestações culturais caribenhas dado a sua ascendência branca – sua família, inclusive, era dona de escravos – também possuía um grande sentimento de hostilidade com a Inglaterra, pois representava tudo o que ela desprezava. De acordo com Brown, Rhys achava que os ingleses eram “fãs de seus animais, mas cheios de ódio por mulheres que eles não reconheciam. Eles eram, em suma, insulares, esnobes, hipócritas e não receptivos e habitavam uma ilha úmida e fria que não permitia a hospitalidade” (p. 8), isto é, misóginos e intolerantes para com a alteridade.

Como já dito, ela também possuía uma relação complicada com sua auto identificação em relação à raça e classe. No Caribe, era vista como colonizadora por ser oriunda da elite decadente, na Inglaterra fazia parte da classe trabalhadora, sendo vista como uma estrangeira. Em sua literatura, ela explora essas contradições, projetando sobretudo o sentimento de não-pertencimento em suas personagens.

A literatura de Jean Rhys já foi considerada parte do modernismo, sobretudo por seus recursos estéticos, mas sua obra veio a destaque mesmo quando começaram os estudos pós-coloniais na década de 70, cujos principais teóricos são os autores Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha. Ao considerar que

Ao dar expressão à experiência do colonizado, os escritores pós-coloniais procuram subverter, tanto temática, quanto formalmente, os discursos que sustentaram a expansão colonial: os mitos de poder, raça e subordinação, entre outros. A literatura pós-colonial mostra as marcas profundas da exclusão e da dicotomia cultural durante o domínio imperial, as transformações operadas pelo domínio cultural europeu e os conflitos delas decorrentes (SANTOS, 2010, p. 343).

Ou seja, que a literatura pós-colonial é caracterizada por suas investidas de subversão dos discursos hegemônicos e pela exposição dos conflitos gerados pelos encontros entre colônia e metrópole, a obra de Rhys encaixa-se perfeitamente, sendo o motivo por ter se tornado referência nesses estudos. Vale lembrar também que Rhys não foi a única a fazer essa reescrita dos textos das irmãs Brontë, pois a escritora guadalupense Maryse Condé em sua obra *Corações migrantes* (1995), faz a reescrita de *O morro dos Ventos Uivantes*, de Emily, também muito presente hoje nos estudos pós-colonialistas.

Os choques entre culturas em *Wide Sargasso Sea*

Jean Rhys foi bem sucedida por conseguir atualizar a narrativa clássica *Jane Eyre*, pois ao dar voz a Bertha (que ganha o nome Antoinette), aponta para um problema naturalizado pela obra de Brontë e as próprias contradições da protagonista, pois apesar de representar um símbolo feminista pela sua independência em meados da Era Vitoriana, um período marcado pela opressão e submissão da figura feminina, não foi tão consciente no que se refere às relações entre raça e gênero.

Ao considerar algumas especulações sobre o quê teria inspirado Charlotte a criar a personagem Bertha, como o caráter boêmio e errante de seu irmão Branwell que acabou levando-o a loucura e a morte (relação feita pelo curador do Brontë Parsonage museum, Simon Armitage.) ou o fato de ter se relacionado com um homem casado chamado Constantin Heger, projetando assim a esposa dele em Bertha, percebe-se que em ambas situações há uma intenção punitiva e de fato, ao somar a origem estrangeira à personagem, adota, inconscientemente, um posicionamento além de misógeno, também xenófobo. Sendo assim, a narrativa criada por Rhys pode ser vista como mais que uma resposta a essa situação, mas também como uma tentativa de reparação e compreensão.

Lembrando que o romance é fragmentado em três partes de vozes antagônicas, para este tópico toma-se como principal referência a segunda, em que a voz predominante é a do Sr. Rochester, que narra sua relação com Bertha após tirá-la do convento em cumprimento da promessa do casamento entre os dois, arranjado pelos seus pais, narrando também suas impressões e experiências vividas nas ilhas caribenhas,

quando por sua vez mostra todo o seu preconceito, ambição e arrogância ao descrever o lugar e as relações que estabelece com os povos nativos.

Uma passagem que ilustra bem as relações de poder e seu sentimento de superioridade racial e cultural é quando em certo momento, após ser servido por uma das criadas, diz: “O café dela é delicioso, mas a linguagem dela é horrível e ela podia levantar um pouco o vestido. Deve ficar imundo com aqueles metros de saia arrastando pelo chão” (RHYS, 2012, p. 82). Ou seja, o inglês além de rebaixar sua maneira de falar, desrespeita a cultura e costumes dos povos que lá já habitavam. De fato, o que ele esperava era que tivessem se rendido ao processo de aculturação resultante da colonização e adotado a cultura inglesa.

Outra cena que marca (senão a mais representativa) essa relação hierárquica imposta pelo colonizador ao colonizado, é quando o Sr. Rochester insiste em chamar Antoinette de Bertha, momento em que, subvertendo a ideia de que os povos colonizados foram e são passivos (defendida por Rochester em vários momentos, inclusive, em que compara os povos nativos à crianças, além de chamá-los de preguiçosos), a personagem se opõe dizendo “Meu nome não é Bertha; por que você me chama de Bertha?” (RHYS, 1968, p. 111, tradução nossa). Sem dúvida, essa passagem, além de simbolizar a desumanização imposta pelo colonialismo, em que o povo colonizado é sujeito a perder sua cultura e identidade, também marca uma grande diferença entre *Wide sargasso sea* e *Jane Eyre*, mostrando que, apesar de toda a relação de poder que existe entre os personagens, Antoinette e todas as figuras ‘subalternas’ possuem sim, uma voz, e como diz a própria Antoinette “sempre existe o outro lado.” (RHYS, 2012, p. 126). O fato de o Sr. Rochester acreditar firmemente na ideia de que ela estava destinada à loucura, pois essa era a história de sua família, tem a ver também com o confronto entre a visão racionalista ocidental que o sustenta e a organização das ilhas Caribenhas, segundo Freitas, de fato

A vida no Caribe revela ao aventureiro inglês outras formas de acesso à “verdade”, tais como a magia, o sonho, a relação com a natureza da ilha, as quais ele rejeita por causarem um “desconcerto” no seu mundo, desafiarem a sua maneira de pensar, as suas crenças e valores (p. 164).

Essa crença na razão cartesiana também fica clara se considerarmos uma cena em que, logo após chegar na casa em que vai para passar a lua de mel com Antoinette

na Dominica, diz que o único local que lhe confortava era o quarto em que ficou hospedado que pertencia ao Mr. Manson, ex-proprietário da mansão, que ao descrever, diz:

Ele me pareceu entulhado, comparado com o vazio do resto da casa. Havia um tapete, o único que eu tinha visto, um armário de uma madeira bonita que eu não identifiquei. Sob a janela aberta, havia uma pequena escrivaninha com papel, penas e tinta. Um refúgio [...] (RHYS, 2012, p. 71).

Percebe-se que ao considerar o local ‘um refúgio’ por haver um espaço em que ele poderia exercer a escrita, demonstra que escrever para ele é uma das formas de sistematizar seu pensamento, o que sem dúvida remete a cultura ocidental como um todo, que defende a visão positivista de ordem que pauta-se na lógica e na cultura escrita, sendo de fato o padrão imposto de civilização. Sem dúvida, essa questão se contrapõe às ilhas caribenhas por serem abrigo de culturas em que predominam tradições orais. Há uma situação no enredo em que essas diferenças diretamente entram em conflito, sendo quando o Sr. Rochester está discutindo sobre a situação degradante na qual Antoinette se encontrava devido aos abusos e violências praticadas por ele mesmo, com Christophine, a criada que cuida de Antoinette desde criança. O inglês, mesmo não gostando da moça, insiste forçosamente em levá-la para a Inglaterra pois além de vê-la como uma propriedade sua, não quer ter seu ‘ego ferido’ por ser rejeitado por um indivíduo que considera inferior. No fim, após as muitas resistências de Christophine em prol de fazer com que ele deixe Antoinette em paz, diz: “Você pode escrever para ela” sendo logo rebatido por Christophine “Ler e escrever eu não sei. Outras coisas eu sei.” (RHYS, 2012, p. 159), ou seja, a personagem tem consciência de que será desprezada pelo olhar do inglês por não saber ler e escrever e ao dizer ‘saber outras coisas’, se coloca em uma posição defensiva, pois apesar de não ter esse domínio, possui outros saberes tão importantes quanto, assim não dando espaço para ser rebaixada pelo sujeito colonizador que a considera ‘incivilizada’ por não estar dentro dos parâmetros civilizatórios que acredita serem universais.

De fato, as ilhas Caribenhas são um grande exemplo de civilizações que pautam-se, segundo Glissant, no chamado pensamento ‘arquipélago’, não sistemático, indutivo e que explora o imprevisto da ‘totalidade-mundo’. (p. 54). No romance, os personagens que habitam a ilha trazem toda essa diversidade que ora entram em conflito

ora harmonizam e para o inglês é uma realidade inconcebível, pois sua cultura não comporta além do diferente, o imprevisto.

Sendo assim, a relação entre Rochester e Bertha pode ser vista como uma alegoria dessa resistência da cultura ocidental europeia em abandonar o conceito de que a identidade “...é uma identidade de raiz única” (GLISSANT, 1996, p. 27) para aceitar o fenômeno do crioulisto¹² e da identidade rizoma proposta por Deleuze e Guattari, a qual defende Glissant, que constitui-se a partir da “mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade.” (p. 22), ou seja, do hibridismo ao qual está sujeita toda cultura, que resulta em identidades fluidas e mutáveis, indo assim contra a ideia da existência de uma identidade única e absoluta, em que a tradição ocidental comumente acredita.

O que também demonstra e confirma esse desencontro é a linguagem usada pelos narradores-personagens. Enquanto Rochester faz uso de uma narrativa linear e que busca parecer objetiva, Antoinette, ao narrar, faz uso de suas memórias e reminiscências, que de fato são o oposto disso por sua imprecisão e ficcionalização. Destaca-se durante a narrativa, portanto, Antoinette resistindo ao julgamento dos ingleses desde a sua infância, que insistem em ditar regras para os povos das ilhas, a dificuldade de conciliação entre as diferentes culturas e a desconfiança das promessas de melhora.

No fim, o Sr. Rochester pode ser visto como uma vítima também pois por ter sido criado na mentalidade do colonizador, acabou agindo conforme injustamente pede sua cultura, ou seja, através da dominação e subjugação daquilo que foge de seus ideais e conseqüentemente causa espanto. Vale lembrar que logo no início na narrativa, quando ele percebe que Antoinette está descontente com toda a situação, ele até cogita ir embora e deixá-la, pois assim seria melhor para os dois, mas logo após abandona a ideia, pois preocupa-se com o que achariam ‘seus amigos ingleses’, ou seja, conforme a convenção, ser recusado por alguém não europeu é ‘vergonhoso’, pois desmonta a horrível crença da supremacia europeia na qual foi criado.

De fato, o Sr. Rochester foi sim extremamente cruel, sendo isso consequência de sua fraqueza e um reflexo da própria Inglaterra colonial, uma cultura que vestia-se de

¹² Ressalto aqui que o termo “crioulismo” criado por Glissant não tem o mesmo sentido pejorativo que recebe aqui no Brasil, pois para ele trata-se de um fenômeno a qual toda cultura e língua está sujeita, não sendo usado, portanto, para criar hierarquias de raça.

preconceitos e sustentava-se da dominação por motivos muito além dos lucros, percebe-se uma dificuldade de aceitar mudanças e de abrir-se para o Outro. Quando Sr Rochester diz que:

Eu odiava as montanhas e as colinas, os rios e a chuva. Odiava que o pôr do sol fosse de qualquer cor, odiava sua beleza e sua magia e o segredo que eu jamais iria desvendar. Odiava sua indiferença e a crueldade que fazia parte de sua beleza. Acima de tudo, eu a odiava. Por que ela pertencia à magia e à beleza (RHYS, 2012, p. 170).

Fica evidente que esse ódio é resultado de um certo medo do desconhecido, medo de deixar-se invadir por toda essa cultura tão rica e bela, tão oposta à cultura inglesa marcada pelo clima cinzento e frio. E por sentir-se em ameaça, Sr. Rochester odeia e busca destruir, pois inconscientemente já foi sim adentrado por novas formas de pensar que obrigam-no a duvidar de si mesmo, e por não saber lidar com o novo e não sentir-se mais como o ‘centro do mundo’, ataca.

Contudo, é importante considerar que há preconceitos em ambas partes. Antoinette também tinha uma imagem idealizada e estereotipada em relação a Inglaterra e Rochester até diz sobre isso que “A realidade poderia confundi-la, desnorteá-la, magoá-la, mas não seria realidade. Seria apenas um erro, uma infelicidade, a escolha de um caminho errado, suas ideias fixas jamais mudariam” (RHYS, 2012, p. 91), ou seja, assim como ele, ela também achava que compreendia um lugar ao qual ela nunca tinha visto. É interessante que a Inglaterra é para ela um lugar sombrio mas fascinante, que ela chega a dizer a Rochester que parece um "sonho", assim como as ilhas para ele.

Sendo assim, percebe-se que além da questão de gênero que são indissociáveis a raça e classe, as relações culturais, etno-raciais e linguísticas estabelecidas pela narrativa também são extremamente complexas por serem marcadas pela alteridade e pela incomunicabilidade, o que demonstra a dificuldade de uma possível reconciliação entre os povos. Conclui-se então que a Inglaterra pecou sim, e muito, em promover os mais diversos tipos de violência em prol do lucro e da ilusão da supremacia europeia, mas a partir do romance de Rhys a causa destes conflitos acabam indo muito além dos pontuados motivos, o que o torna ainda mais complexo e por isso há de se tomar cuidado com certas generalizações dicotômicas possíveis, pois “embora as diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada sejam evidentes, elas não podem ser vistas

apenas em termos binários (colonizador/colonizado)”, (MATOS, 2018, p. 34) pois de fato todos os personagens são construídos a partir de luzes e sombras, assim como os cenários culturais expostos.

A tradução de *Wide Sargasso Sea* (1966) para o Português brasileiro

Segundo Naylane Araújo Matos (2018), considerando o caráter feminista da obra *Wide Sargasso Sea*, é preciso engajamento e um certo cuidado ao traduzi-la pois a depender das escolhas tradutórias, o sentido pode adquirir um caminho inverso. A articulista analisou como Léa Viveiros de Castro construiu a imagem de Antoinette a partir das questões socioculturais que a envolvem e acabou por identificar algumas controvérsias quanto ao “uso do masculino universal na linguagem; a ênfase ou o apagamento da voz feminina na narrativa; as imagens construídas para representar Antoinette e as escolhas que reforçam o poder patriarcal colonial.” (p. 91). Naylane observou que, apesar de em certos momentos em que referem-se apenas as mulheres Léa traduzir o pronome “They” para “elas”, por exemplo, predomina-se no texto a tradução de pronomes e adjetivos no masculino universal, apagando assim as vozes femininas. Quanto à imagem de Antoinette, Naylane destaca uma passagem do início da Segunda Parte em que Rochester descreve os olhos da personagem dizendo “Long, dark, sad, alien eyes.” que Léa traduz para “Olhos oblíquos, escuros, tristes e estrangeiros” e ressalta que ao usar o vocábulo “oblíquos”

A tradutora traz para o texto a referência machadiana e aproxima a personagem caribenha da personagem brasileira Capitu. Familiarizado/a com a personagem brasileira e o famoso dilema sobre sua suposta traição a Bentinho, o/a leitor/a da tradução carrega esta referência, que é novamente retomada no final da narrativa, agora pela perspectiva de Antoinette (MATOS, 2018, p. 94).

De fato uma comparação que pode parecer inofensiva, mas traz toda a pejoração construída sobre Capitu pelo senso comum. Destaco também a observação feita sobre Christophine, que atua como uma forte figura representativa da cultura afro-caribenha. Naylane afirma que a tradutora diminui seu poder de representação e resistência, pois traduz de eufemisticamente as passagens em que Christophine confronta Rochester, “além de apagar o socioleto usado pela mulher negra martinicana, a tradução simplifica suas práticas” (p. 105).

Assim sendo, conclui-se que, apesar do esforço e de em certos momentos a tradutora ter correspondido com o conteúdo feminista e antiracista do texto, acabou de certa forma subvertendo sobretudo a imagem de Antoinette e reforçando a desumanização imposta pelo texto vitoriano *Jane Eyre*. Uma problemática também é o fato de que por “ela não ter um espaço para expor as suas questões de tradução faz com que o/a leitor/a perca importantes referências apagadas em função da barreira entre as línguas” (p. 106). Com isso, considerando ser esta a única tradução ainda feita para o português brasileiro, corre-se o risco de, ao cair nas mãos de leitores ainda não engajados, ter um sentido perigosamente inverso, não correspondendo assim com a proposta de desnaturalizar opressões e preconceitos.

Conclusão

Por fim, a partir da releitura de *Jane Eyre*, uma obra que já era considerada transgressora em seu tempo, Jean Rhys trouxe à tona uma questão que por muito tempo passou despercebida pelo foco ser a heroína inglesa. De fato, tanto Bertha quanto Jane são figuras subalternas e transgressoras em plena era Vitoriana, mas ao relacionar o destino das duas fica evidente a hierarquia sobretudo de raça existente entre elas.

A personagem de Brontë, apesar de subverter o patriarcado, acaba contribuindo para a desumanização e silenciamento do miscigenado. Bertha, embora seja silenciada, responde a essa opressão de forma a adentrar na narrativa por meio de aparições que beiram o sobrenatural, chamando assim a atenção de Jane, que antes de tomar conhecimento da existência de Bertha, acreditava ser um fantasma, atos que sem dúvida podem ser vistos como de resistência. Apesar de Charlotte, algum tempo após a publicação do romance, dizer em uma carta que se arrependeu de ter animalizado e a transformado em uma figura monstruosa e impiedosa, não reconheceu as implicações racistas e xenófobas que resultaram na personagem, pois de fato eram preconceitos enraizados em sua cultura e considerando que é a partir do “contexto social que adotamos nossas identidades, elas adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas.” (MATOS, 2018, p. 32), acabou escrevendo através da ótica imperialista.

Entretanto, felizmente Rhys consegue fazer com que o lado crioulo também seja ouvido, e que a história não seja apenas descrita pelo olhar inglês colonialista. Dessa forma, a ‘loucura’ de Antoinette acaba não sendo vista por sua origem crioula, mas sim pelas condições degradantes a qual submeteram-na.

Portanto, as questões apontadas neste trabalho justificam a frequente presença do romance de Rhys nos estudos de pesquisas feministas e pós-coloniais, pois de fato expõe as questões que envolvem os conflitos étnico-raciais e conseqüentemente o gênero em suas intersecções, de forma a não dar espaço para essencialismos. Sendo importante ressaltar, por fim, que a partir de Wss Rhys não busca impor uma guerra à Jane Eyre, às irmãs Brontë ou a sociedade inglesa, pois trata-se de “uma evidente luta política pelo reconhecimento e busca de identidade para a personagem crioula.” (MATOS, 2018, p. 33), isto é, uma justa busca por dar uma voz e um passado a uma subjetividade feminina injustiçada por uma voz canônica.

Referências

BROWN, N.H. *England and the English in the Works of Jean Rhys*. *Jean Rhys Review* v. 1, n. 2, 1987, p. 8-19.

FREITAS, Viviane de. tradução e diferença: O mais além da linguagem em Vasto mar de sargaços de Jean Rhys. In: *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Tradução n° 48*, p. 161-181.

GLISSANT, Édouard. 1928. *Introduction à une poétique du divers*/Introdução a uma poética da diversidade. *Édouard Glissant: Tradução de Enilce do Carmo A. Rocha - Juiz de fora*: Editora UFJF, 2005. (Coleção Cultura, vol. 1)

MATOS. Araújo Naylane. Tradução brasileira de *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys: uma crítica feminista pós-colonial / The Brazilian translation of *Wide Sargasso Sea*, by Jean Rhys: a postcolonial feminist criticism. In: *Revista Letras Raras*. ISSN: 2317-2347 – v. 7, n. 2 (2018)

MATOS. Araújo Naylane. *A representação da personagem Antoinette em Wide Sargasso Sea (Jean Rhys-1966) e na sua tradução brasileira (Léa Viveiros de Castro-2012): uma crítica feminista pós-colonial*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2018.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. Britain: Penguin Books, 1968.

RHYS, Jean. *Vasto mar de sargaços*. Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e Pós-Colonialidade. In: *Conceitos de Literatura e Cultura* / Eurídice Figueiredo, organizadora. 2 ed. Niterói : EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. 490 p.

Retrato da adolescência “tomboy” e o grotesco na representação da personagem da Mick Kelly, em *The heart is lonely hunter* (1940) de Carson McCullers

Adriana Carvalho Conde
Doutora – IFSP – Caraguatatuba/SP

“The human heart is a lonely hunter – but the search for us southerners is more anguished...”
Carson McCullers

The Heart is a Lonely Hunter, foi escrito pela prodigiosa norte-americana Carson McCullers (1917-1967) e publicado em 1940, quando ela tinha apenas vinte e três anos de idade. Livro que renova a arte literária dos Estados Unidos e torna-se um clássico do século XX; um romance que vai além do seu tempo. A escrita de McCullers integra o conjunto das produções de artistas do *Southern Gothic*, movimento gótico do Sul dos Estados Unidos, composta pelo grupo que tem como representantes os escritores William Faulkner, Tennessee Williams, Truman Capote, T.S. Elliot, Isaac Dinensen, e as escritoras Eudora Welty, Flannery O’Connor, além de Diane Arbus, na fotografia, e Francis Bacon com suas figuras distorcidas, representando o movimento gótico norte-americano na pintura.

Carson McCullers é autora de muitos livros, incluindo os romances *Reflections in a Golden Eye* (1941), *The Member of the Wedding* (1946) e *Clock Without Hands* (1961). Apesar de ter nascido Lula Carson Smith, usa o nome de gênero neutro, Carson. Ela é considerada a “építome da personagem tomboy”, sendo que, em sua descrição, é tão alta quanto um homem, com pernas longas e finas, cabelos curtos e rosto afilado e se vestia como os garotos costumavam se vestir. Há semelhanças pontuais entre a autora e seus personagens, se considerarmos que existem características da escritora, em sua obra autobiográfica.

Nas fotos publicitárias ela aparece muito jovem, com feições de adolescente, olhos vívidos e expressão atônita, e segura um cigarro como se fosse adulta, como é visto frequentemente em suas fotografias.



Fig.1. Carson McCullers adolescente, fumando, mirando o horizonte.

Em *The Heart is Lonely Hunter*, seu livro de estreia em 1940, McCullers cria o amálgama perfeito do tema que aborda a solidão desesperadora dos indivíduos e a luta pela sobrevivência, utilizando a perspectiva de uma, Mick Kelly, uma adolescente *tomboy* mal humorada, cuja visão pessimista afeta não só os leitores e personagens, mas promove a noção de que a vida moderna pode ser marcada pela solidão e pelo desespero, cujas esperanças e ambições são mitigadas pelas circunstâncias da vida e pelas falhas individuais de cada um.

A narrativa se desenvolve em uma pequena cidade da Georgia, em 1930, onde não há quase nada a se fazer, e retrata a vida em uma cidade industrial do Sul: “A cidade era no meio do extremo Sul. Os verões eram longos, e os meses de frio do inverno eram poucos. Quase sempre o céu estava azul vítreo e brilhante. O sol queimava violentamente” (MCCULLERS, 2008, p. 6).

The Heart is a Lonely Hunter envolve um “choro solitário” e melancólico, comum, em alguns momentos, aos sentimentos de isolamento e solidão das pessoas, provocados pela incapacidade de comunicação, de compreender e ser compreendido, pela impossibilidade de comunhão dos sentimentos humanos: “Do jeito que eu preciso de você é uma solidão que não posso suportar” (MCCULLERS, 2008, p. 11), escreve Singer, quando seu amigo Antonatopoulos é enviado para um hospital psiquiátrico.

McCullers possui um refinado senso de isolamento moral, com vislumbres sobre a complexidade das pessoas, atenta às dificuldades e lacunas afetivas de cada um deles. Paira, entre os personagens, uma incapacidade de amar e ser amado, e uma

inabilidade de se desvencilhar de situações opressoras e aprisionantes, marcando-os com sentimentos de amargura e tristeza: “Os campos de algodão eram grandes e floridos, e a maioria dos trabalhadores da cidade eram pobres. Muitas vezes, em seus rostos pelas ruas havia o olhar desesperado de fome e solidão” (MCCULLERS, 2008, p.6).

Cada um dos cinco personagens destacados no romance luta para ser compreendido, na tentativa de romper com o isolamento em que vive; cada um deles encontra-se isolado por motivos individuais: John Singer está isolado em sua impossibilidade de se comunicar e se relacionar satisfatoriamente com os outros, o que o deprime e o leva ao suicídio: “Em seu rosto transpareceu uma paz taciturna, a que é vista com mais frequência nos rostos dos entristecidos ou dos muito sábios. Mas ainda assim ele vagou pelas ruas da cidade, sempre silencioso e sozinho” (MCCULLERS, 2008, p. 13). Dr. Coperland é isolado da comunidade afro-descente, por causa de seu ponto-de-vista e sua educação; Jake Blount, aliena-se em sua visão extremista da realidade, e pelo fato de ser novo na cidade; Biff Brannon, o dono do New York Cafe, é observador e um dos personagens mais estranhos; possuía “um sentimento de amizade especial por pessoas doentes e deficientes físicos”, incluindo entre elas Mick:

Ele pensou na maneira como Mick estreitou os olhos e afastou a franja do cabelo com a palma da mão. Ele pensou em sua voz alta, rouca e juvenil, e seu jeito de levantar o short cáqui e se gabar como um cowboy no cinema. Um sentimento de ternura tomou conta dele” (MCCULLERS, 2008, p. 23).

Mick Kelly, a personagem em destaque, faz parte do rol de personagens estranhas; não se comunica com a família, que, por sua vez, não possui o mesmo grau de inteligência e de ambição que ela. Seus desejos são frustrados cruelmente pela realidade. Apesar de não possuir nenhuma doença, é certamente um personagem “*outsider*”, mesmo sendo uma garota saudável, bonita e inteligente.

McCullers criou personagens que apareceram para questionar e desafiar o “status quo” daquela sociedade, peculiarmente restritiva no que se refere ao comportamento feminino, expressando uma forte predileção pelas características ambíguas e pelas mudanças provocadas por perspectivas, que consideravam como sexualidade ideal aquela que transita entre os dois gêneros, e afirma:

Eu argumento que uma maneira ideal de estar no mundo - 'tornar-se' - pode ser alcançada pela suspensão das fronteiras de gênero. Só então é possível que uma mulher se envolva em uma relação recíproca com os outros, pois ela não considera mais seu corpo como uma prisão. (MCCULLERS, 1967, apud GROBA, 1994, p. 89).

O romance percorre a jornada heróica de Mick, e dos demais personagens, diante da realidade sulista, desde a infância até a adolescência, culminando em um “*Bildungsroman* feminino norte-americano”, repleto de sonhos, ambiguidades, frustrações, confusão e reverência à feminilidade (WESTLING, 1985, p.9). Ela é considerada uma das personagens mais autobiográficas de McCullers; sua natureza “tomboy”, as aspirações em se tornar uma pianista famosa e a pretensão de abandonar a cidade pequena, permitem traçar um paralelo entre as duas, personagem e autora. McCullers nos apresenta Mick por meio da visão de Biff Brannon, o proprietário do New York Cafe:

Uma menina jovem, loira e magra, uma garota por volta de seus doze anos, estava olhando para a porta. Ela estava vestida com short cáqui, uma camisa azul e tênis - de modo que, à primeira vista, ela parecia ser um menino muito jovem, com nome de menino e uma "voz rouca e infantil (MCCULLERS, 2008, p. 23).

A história de Mick é, em ampla análise, a história de seus enfrentamentos internos, que procura se desvencilhar do papel de mulher e do padrão de feminilidade sulista, cujas regras são restritivas. Ela é um personagem “tomboy”, que apesar de ser uma menina, possui aparência e comportamentos considerados masculinos. Para reafirmar sua imagem masculina, ela fuma cigarros, usa roupas masculinas; é rebelde e gosta, na escola, só das disciplinas relacionadas à Mecânica, mas detesta Caligrafia. Na verdade, ela expressa um forte desejo de se distanciar do padrão de mulher, de qualquer forma. Em um episódio diz para uma de suas irmãs mais velhas: “Eu não quero ser como você e eu não quero me parecer com você. Eu quero me vestir assim. Eu ainda serei um garoto, algum dia” (MCCULLERS, 2008, p. 58).

Mick justifica suas vestes masculinas, pois pretende se diferenciar da aparência feminina das irmãs mais velhas, Etta e Hazel Kelly, de quem herda as roupas: “Eu uso shorts porque não quero usar suas velhas roupas de segunda mão. Não quero ser como

nenhum de vocês e não quero parecer com nenhum de vocês. É por isso que eu uso shorts. Prefiro ser um menino qualquer dia e gostaria de poder morar com Bill” (McCULLERS, 2008, p. 58).



Fig.2. Mick Kelly, no filme baseado em *The Heart is a Lonely Hunter*, de 1968.

Carson McCullers criou personagens que transformaram as ideias tradicionais sobre o gênero e a sexualidade, além de representarem indivíduos marcados pela “forma inacabada” de subjetividade em relação à sexualidade e à identidade. As ideias de incompletude e indecisão são representadas pela indefinição de Mick, ao oscilar entre a feminilidade e a masculinidade, ao longo da narrativa, estando às margens do ideal feminino da sociedade sulista, configurando o personagem “outsider”, que não se enquadra nos padrões.

Susan K. Cahn em *Sexual Reckoning: Southern Girls in a Troubling Age* (2007) explica que a imagem da personagem Scarlett O’Hara, de Margareth Mitchell era considerada adequada à mulher sulista. De acordo com Cahn, essa figura de mulher ideal sulista “personificou adequadamente os ideais masculinos de feminilidade e proporcionou uma fantasia na qual as adolescentes podiam se imaginar com a clássica beleza sulista, cujo emblema reside na ideia de beleza e bondade” (Cahn, 2007, p.12). Scarlet representa a garota “moderna”, mas que se dedica em representar os valores da feminilidade branca, “já que sua inteligência e assertividade eram mascaradas por seu charme, modos beleza da moda” (CAHN, 2007, p. 12).

McCullers, por meio desse personagem *tomboy*, expõe a natureza contraditória típica e ao mesmo tempo especial e mostra os extremos da multifacetada natureza de Mick, e “a contradição é uma das suas qualidades mais contundentes” (CAHN,2007, p.13).

Mick pode ser interpretada como “aberração grotesca”, motivada por sua aparência igualmente “grotesca”, masculinizada, em que é perceptível o limiar entre a infância e a vida adulta, na qual se encontra, e onde acontece um confronto entre os aspectos da masculinidade e da feminilidade, muito por causa da sua personalidade pessimista e conturbada, que observa o universo restrito em que vive e o confronta. Ela é descrita como se fosse um garoto; muito alta para sua idade, e totalmente destemida, assim como foi a autora: “Cinco pés e seis polegadas de altura e cento e três libras, e ela tinha apenas treze anos. Cada criança na festa era um nanico ao lado dela” (McCULLERS, ano, p.64). Mesmo com uma aparência de menino, Mick possui desejos e sonhos de qualquer adolescente, mas, de qualquer modo, as suas pretensões são as de um garoto.

Segundo Sarah Gleeson- White (2003), a preocupação de McCullers surge, inicialmente, como um alerta para “o poder que a feminilidade detém na imaginação do sul” e utiliza Mick Kelly para rejeitar o modelo de feminilidade, sendo que a melhor maneira que McCullers encontrou para “livrar o mundo dos anjos” foi criar um “moleca” estranha, com nome masculino, cabelos curtos, todo repicado, como uma “figura de resistência” (GLEENSON – White 2003, apud. GARDNER, 2016, p.29).

Mick torna-se a representação da luta da mulher sulista contra a solidão, mas também é a expressão da desilusão com a vida, com o amor e com a humanidade, revelando a visão de mundo de McCullers. Ela é caracterizada como uma adolescente obscura, pessimista, melancólica e solitária, que sonha e medita sobre o mundo, almejando profundamente abandonar seu confinamento na pequena cidade, seja em um cômodo fictício, criado na imaginação, ou em uma outra cidade. É uma personagem adolescente que inspira um comportamento energético e radiante, mas que traz consigo questões muito profundas sobre a experiência de um corpo feminino que se identifica com o universo masculino, cuja representação física e psicológica oscila entre as identidades feminina e masculina.

Leslie Fiedler (FIEDLER, 1984, p.7, apud GLEESON-WHITE, 2003, p. 32) afirma que os “corpos disformes” evocam nossos medos e desejos coletivos, pois contrariam nossas crenças fundamentais sobre os limites do ser humano. Fiedler descreveu a literatura norte-americana como “a literatura da escuridão e do grotesco em uma terra de luz e afirmação” (FIEDLER, 1984, p.8, apud GLEESON-WHITE, 2003, p.29). Segundo ela, a crítica observa a ligação de McCullers com o “estranho” da tradição gótica por meio da utilização de efeitos grotescos, os quais servem como resposta às ansiedades da vida moderna. Porém, o mundo sombrio de McCullers não se trata apenas de uma alegoria simbólica, mas funciona, do mesmo modo, como uma forma negativa de enxergar o mundo e as atividades humanas (GLEESON-WHITE, 2003).

Sarah Gleeson-White (2003) sugere que se enfatize o uso do grotesco com função de expor as relações de gênero e as questões que envolvem a sexualidade à narrativa de McCullers, pois é muito fértil para este tipo de investigação, já que no período em que ela produz – de 1940 à 1950 – cresceram as tensões entre o “status” da mulher e o ideal de feminilidade sulista, que por um lado via crescer as ideias liberais, mas por outro aumentavam a segregação e a repressão sexual.

Melissa Metz, em *Freaks, the Grotesque, and Other Sideshow Attraction in the Fiction of Carson McCullers*, é uma das críticas de McCullers a afirmar que os romances de Carson McCullers oferecem um caminho interpretativo que direciona a leitura às significações relacionadas ao gênero, as quais estão intrinsecamente conectadas à estética gótica, constatando que o grotesco na narrativa de McCullers surge da conexão da autora com o *Southern Grotesque*, pois ela escreve sobre aberrações e sobre o grotesco (METZ, 2008, p. 4).

Metz afirma que o grotesco em McCullers, se apresenta na imagem das personagens “tomboy”, como a da personagem Mick Kelly, ou Frankie Addams, cujos corpos são vistos como aberrações, e diz respeito aos inúmeros personagens *freaks*, utilizados pela escritora como alegorias que desafiam a noção de “categoria normal de gênero”: “O termo *freaks* é um símbolo de inconformismo para alguns e “intolerável” para outros e pode ser compreendido como uma construção social para algumas configurações de formas corporais e comportamentais” (METZ, 2008, p.6).

A presença da personagem adolescente “tomboy”, que se sente incompreendida e deseja conquistar sua individualidade, contraria o papel social imposto a ela pela sociedade sulista norte-americana, em termos do papel da mulher. Além disso, ela se esquivava de assumir um comportamento que não está de acordo com a “sua natureza mais profunda” (METZ,2008).

Sob as lentes das teorias Bakhtinianas sobre o grotesco é possível verificar que a escrita de McCullers é uma celebração da “resistência e da desobediência, e da anomalia sexual”. A estranheza pode não ser emanada apenas de seu aspecto físico masculinizado, mas, paradoxalmente, surge da iminente sexualidade e feminilidade, o que faz com que a personagem seja identificada e associada às figuras *freaks*. Essas associações ocorrem motivadas pelas categorias do que é ou não considerado “normal”.

O uso do grotesco pela autora fez com que ela expusesse, em suas obras, corpos deformados, bem como as tensões referentes à identidade desses corpos, e explicita a relação dessas representações com as discussões sobre o gênero e a sexualidade. É desse modo que acontece a intersecção entre o grotesco e o gênero e que classifica a obra de McCullers como integrante do movimento do *Southern Gothic*. Essa dinâmica, segundo Metz, evidencia a participação de McCullers nos movimentos góticos do Sul:

É essa intersecção da aberração e do grotesco com o gênero e anomalia sexual, especialmente no que diz respeito à construção do corpo e da identidade, que está evidente para análise dentro de sua ficção. McCullers é mais frequentemente associada com a escola literária do sul grotesco, ou *Southern Gothic* (METZ, 2008, p. 7).

A expressão da dualidade identitária entre o feminino e o masculino está evidente na personificação da personagem *tomboy*, Mick Kelly, pois trata do que não é convencional em uma sociedade sulista conservadora, em relação aos papéis sexuais fixos. Mick resiste às normas pré-estabelecidas em termos de identidade e se rebela contra elas; identifica-se e é identificada como figura de um “Freak Show” (METZ, 2008, p.7).

Em *Sacred Groves and Ravaged Gardens: the Ficcions of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor* (1985), a feminista Louise Westling afirma que as ambições das personagens adolescentes “*tomboy*” não são ambições femininas e sim masculinas, e Elaine Showalter as classifica como uma “divisão entre o propósito

masculino e feminino”. Elas são personagens que enfrentam um processo de submissão às rígidas regras estipuladas para o comportamento do sexo feminino, no sul dos Estados Unidos, impossibilitando a aceitação e o ajuste à sociedade, caso as regras não sejam obedecidas, o que faz com que elas renunciem às suas capacidades criativas “Lembrem-se, é um pecado matar um Rouxinol” (LEE, 2004, p.11)

Para exemplificar esta constatação, Westling aponta para o fato de Mick Kelly possuir ambições artísticas e que, aterrorizada e pressionada, ao ser forçada a definir seu gênero, durante a puberdade, perde a habilidade de criação. As condições socioeconômicas da personagem – Mick pertence a uma família pobre – limitam as aspirações em ser uma música, impelindo-a não à concretização dos sonhos e à exploração de um mundo vasto, mas a um mundo restrito e estéril, o que causa a falência da sua criatividade.

Westling (1985) destaca a “dolorosa” ambiguidade da identidade feminina na imagem das adolescentes de McCullers e contrasta suas proposições às que consideram as duas personagens emblemáticas da autora, Mick e Frankie Addams, de *The Member of the Wedding*, propensas à homossexualidade, as descrevendo como figuras “grotescas e aberrações”, por causa de suas aparências masculinizadas.

McCullers apresenta personagens com muita complexidade e realismo ao abordar os problemas da adolescência e seus enfrentamentos. Em *The Member of the Wedding*, outro romance da autora, publicado em 1963, a representação da incapacidade de se ajustar ao mundo dos adultos é retratada, por meio da perturbadora personagem Frank Addams.



Fig. 3. Frankie Addams, no filme *The Member of The Wedding*, de 1952.

Frank Addams apresenta sentimentos de isolamento, solidão desesperadora e alienação que a fazem se identificar com seu irmão mais velho e sua noiva, e tenta, inclusive, fazer parte da lua de mel dos noivos, confusão que enfatiza a caótica realidade da adolescência e outros desajustados daquela sociedade. A tragédia é o que conecta todos os personagens de *The Member of The Wedding*, sugerindo os mesmos sentimentos de alienação de Berenice Sadie Brown, uma mãe negra viúva, o jovem John Henry, descrito como uma pessoa tão boa e gentil, mas que não poderia pertencer a este mundo, enquanto o assunto da bomba atômica pairava nas conversas.

Louise Westling considera que os retratos de Mick e de Frankie não representam o real modo de vida de um *tomboy* no Sul dos Estados Unidos, mas sim “o conflito entre as ambições individuais e a pressão das convenções sobre a feminilidade” (WESTLING, 1985, p.114) e observa que: “[...] os problemas confrontados por Mick Kelly e Frankie Addams são os conflitos entre as suas ambições individuais e as convenções sobre a feminilidade” (WESTLING, 1985, p.114). Segundo Westling, McCullers se concentra na fase da puberdade, pois é uma fase em que as pressões sobre a feminilidade são mais contundentes e seria diferente se as duas personagens tivessem sido criadas em famílias de classe média alta, em uma cidade provinciana, do Sul dos Estados Unidos.

De acordo com Meredith Miller em *‘I Don’t Want to be a [White] Girl’: Gender, Race and Resistance in the Southern Gothic (2009)*, existe uma “fórmula genérica” estabelecida por Carson McCullers e Truman Capote, e depois utilizada por Harper Lee em seu romance *To Kill a Mockingbird (1963)*, cujos componentes desta fórmula incluem o uso de “efeitos góticos”, de personagens adolescentes brancas com gênero indefinidos – “tomboy”, empregadas negras, e a violência do sul gerada pelo racismo. A personagem “tomboy” Jean Louise “Scout” Finch vive em Maycomb, cidade pequena a qual nos é apresentada pela própria Scout: “Maycomb era uma cidade velha, mas quando a conheci era uma cidade velha e cansada.”, diz a narradora. Scout também mostra a insatisfação em ser uma menina: “Eu não quero ser uma menina”, ela diz em um momento da narrativa, quando observa a empregada afro-descendente, Calpúrnia, e conclui: “Ao observá-la eu percebi que havia algumas habilidades envolvidas em ser uma menina”.



Fig. 4. Jean Louise “Scout” Finch, da filmagem de *To Kill a Mockingbird*.

Scout é impulsiva, emotiva, e que vai amadurecendo durante a narrativa. Ela se veste como menino – “Eu ainda não entendo porque eu tenho que usar um maldito vestido velho” – e se identifica com o sexo masculino e se aborrece quando os meninos dizem que ela age “como uma menina”, mas que em outros momentos assumem que ela não parece ser “tão menina assim”. Os meninos na escola se intimidam com a presença dela, por causa de sua força. Ela sempre escuta que deveria aprender os modos de uma verdadeira dama. A própria Miss Caroline (a professora) vê a eloquência e sinceridade de Scout como “impertinência”.

Miller enfatiza a existência de categorias de gênero e raça, articuladas pela literatura Gótica com o propósito de esclarecer as posições de gêneros dominantes e compara escritoras góticas britânicas do século XIX com as autoras do *Southern Gothic* dos Estados Unidos, do século XX. Ela afirma que: “essas convenções são úteis aos escritores do sul do século XX, porque foram originalmente desenvolvidas para expressar um conjunto de relações entre posições raciais (nacionais) e sexuais de poder” (MILLER, 2009, p. 133).

De acordo com Miller (2009, p.133) é por meio de personagens *tomboy* que as construções sobre raça e gênero: “sustentam-se e desfazem-se, revelando sua complexa inter-relação através de efeitos góticos”, os quais são alegorias das angústias existenciais daquele momento.

O destino de Mick a torna uma balconista, mostrando que é um destino do qual não é possível escapar. Ela tem consciência de seu papel feminino e das limitações que existem:

Um garoto tem melhor vantagem sobre as garotas. Eu quero dizer que, um menino pode arrumar um trabalho de meio período que não o afasta da escola, e sobra-lhes tempo para outras coisas. Mas não existe esse tipo de trabalho para meninas. Quando uma garota quer trabalhar, ela tem que largar a escola e trabalhar o tempo todo (McCULLERS, 2008, p.216).

O futuro de Mick é encerrado na pequena cidade sulista, pois de acordo com Groba (1994), McCullers não era capaz de afastar suas heroínas do sul ou permitir que elas tivessem sucesso em suas ambições artísticas e criativas. No final, Mick se rende e assume sua personalidade feminina:

Ela ficou em frente ao espelho se admirando durante um longo tempo e finalmente decidiu que ela parecia uma flor ou então que ela estava mesmo muito bonita. De um jeito ou de outro...ela prendeu a presilha de strass no cabelo e passou bastante batom e blush. Quando terminou, ergueu o queixo e semiserrou os olhos como uma estrela de cinema. Lentamente, ela virou o rosto de um lado para o outro. Ela estava linda – simplesmente linda. Ela não se sentia ela mesma. Ela era alguém completamente diferente de Mick Kelly (McCULLERS, 2008, p. 97).

Mas o que realmente modifica o modo de ser de Mick é a morte de John Singer: “Como pode a morte ser verdadeira, quando elas ainda continuam vivas na alma daqueles que foram deixados para trás?” (McCULLERS, 2008, p. 308). Ao encontrar o amigo morto, Mick se desespera e se esconde:

Foi ela quem o encontrou. Eles pensaram que o estampido fosse o barulho do escapamento de um carro, e só no dia seguinte que souberam. Ela entrou para tocar a radiola. O sangue estava por todo o pescoço e, quando o pai dela chegou, ele a empurrou para fora do quarto. Ela fugiu de casa. O choque não a deixou ficar quieta. Ela correu para o escuro e bateu em si mesma, dando socos. E então, na noite seguinte, ele estava em um caixão na sala de estar (McCULLERS, 2008, p.306).

No final, Mick encontra o corpo de Singer, que havia cometido suicídio, e era uma figura que representava uma divindade para ela, e outros personagens. Segundo

Groba (1994), a morte do “falso deus” coincide e ratifica a morte dos sonhos que Mick projetou em Singer, sendo que ela, no final, ainda tenta se auto persuadir de que a vida tinha algum significado e sentido e afirma que:

Se Mick tivesse sido um garoto que ela sempre quis ser, ela poderia ter sido um artista como um jovem homem, equipado com a bagagem e experiência necessárias para adentrar o mundo e conquistá-lo. Mas ela é uma garota de família pobre, e a sua feminilidade traz, não um vasto mundo a ser explorado, mas um que é restrito e estéril (GROBA, 1994, p.95).

Depois disso, as mudanças em Mick foram irrevogáveis. Até mesmo Biff Brannon nota as mudanças, mais até do que a própria Mick que assume uma nova imagem, desta vez, a figura feminina: “E Mick [...] O que o amor havia feito com ela também? Acabou [...] Ela havia amadurecido. Seus modos rudes e infantis tinham ido embora. E no lugar havia alguns modos delicados de mulher que era difícil apontar (McCULLERS, 2008, p. 311).

Apesar de serem personagens que carregam a marca da dualidade como característica, a literatura continua a explorar a personagem feminina “tomboy” com novos gêneros. A trilogia romanesca do gênero sci-fi (ficção científica), *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, já é um clássico, assim como a personagem adolescente e *tomboy*, Katniss Everdeen. Recentemente, a personagem Arya Stark, surpreendeu a todos ao passar de criança rebelde a uma jovem guerreira, em *Game of Thrones*. No episódio “The Long Night” ela protagoniza uma cena de heroísmo na Batalha de Winterfell, ao cravar uma adaga no Rei da Noite transformando-o em pó e a todo seu maléfico exército dos Caminhantes Branco, cumprindo sua jornada heróica, salvando a todos os vivos.

Em 2019, Céline Sciamma filma *Tomboy* ou o *Retrato de Uma Jovem em Chamas*, em português, em que propõe uma reflexão profunda sobre as inquietações sobre a sexualidade na adolescência, os questionamentos sobre si mesmos que ocorrem na infância e adolescência, seja sobre comportamentos, sexualidade ou aspecto físico e o mais importante, sobre se encaixar ou não.

Considerações Finais

Na ficção de McCullers, percebemos que a questão mais relevante é sobre o que é normal e o que é anormal, por meio da visibilidade que ela dá em sua narrativa, aos personagens desviantes dessa normalidade. O fio condutor da obra de McCullers é a solidão dos excluídos e sua dificuldade em se comunicar com o mundo, temas marcantes em toda a ficção da autora. McCullers apresenta personagens com muita complexidade e realismo ao abordar os problemas da ambivalência na adolescência seus enfrentamentos por meio das experimentações de uma vida restritiva em uma sociedade opressora.

Com suas personagens “freaks”, que desafiam a normalidade e as categorias de gênero impostas, a autora provoca a intersecção das questões ligadas ao gênero à sexualidade considerada “anormal”, o que a integra à escola do “Grotesco Sulista”. As personagens grotescas de McCullers conjuram as figuras que habitam os “Freaks Shows”, como a mulher barbada, a pessoa metade homem, metade mulher, os anões, os gigantes, os “selvagens”, as pessoas com microcefalia, entre outros.

A criação de personagens grotescas, ou personagens da categoria dos “freaks”, é emblemática, pois trata-se de uma resposta às expectativas e modos de comportamentos que são tão restritivos. Sua ficção exala essas ideias e confronta a herança sulista que possuía com as regras conservadoras sobre a sexualidade feminina e masculina também. O termo “freaks” é um signo de inconformidade para alguns e “intolerável para outros” e que pode ser compreendido como uma construção social para algumas configurações das formas corporais e comportamentais.

As personagens *tomboy* são construídas a partir do corpo feminino, ilimitado em sua expressão, cuja identificação oscila entre o mundo masculino e o feminino, colaborando para a representação da dualidade e indecisão próprias da adolescência. A estranheza é causada por seus corpos e comportamentos não convencionais e são identificadas com o universo masculino, que, por sua vez, as impede de fazer parte do universo feminino. Ao contrário, se distanciam, efetivamente, do ideal de mulher esperado pela sociedade sulista, incapazes de se ajustar ao mundo dos adultos, o que as leva a ter sentimentos de isolamento, solidão desesperadora e alienação. A adolescência feminina na figura da personagem “tomboy” evidencia a preocupação de McCullers com a solidão que aflige os que vivem sob o julgo da “anormalidade” e pode ser

compreendida como a manifestação metafórica do desajuste da personagem em relação ao seu gênero e identidade.

Como uma garota de treze anos, tomboy, Mick Kelly tem a função de ilustrar que qualquer coisa em crescimento deve passar por estágios difíceis, de desenvolvimento físico, emocional e sexual para navegar na condição humana.

Referências

CARPENTER, F. I. "The Adolescent in American Fiction." *The English Journal*, v. 46, n. 6, 1957, pp. 313–319. JSTOR. Disponível em: www.jstor.org/stable/808710. Acesso em 05 jan de 2021.

FIEDLER, L.A. *Love and Death in The American Novel*. Hmondsworth: Penguin, 1984.
FOX-GENOVESE, E. Scarlet O'Hara: the Southern Lady as New Woman. In: *American Quaterly*. v. 33. n. 4, 1981. The John Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2712525>. Acesso em 05 jan de 2011.

GARDNER, S. *Literary Alchemy and Elemental Wordsmithery: linking the sublime and the grotesque in Carson McCullers's The Heart is a Lonely Hunter*. 2016. Tese. Master of Art in English, Faculty of the Graduate Studies Division ,Ohio Dominican University. Columbus: Ohio, 2016.

GLEESON- WHITE, S. *Strange Bodies: gender and identity in the novels of Carson McCullers*. Tuscaloosa: The Alabama University Press, 2003.

GROBA, C.G. Growing up Female in the Deep South: The Initiation of Mick Kelly in Carson McCullers's *The Heart Is a Lonely Hunter*, v.5. *English Language and Literature Studies*. Barcelona: Bells: Barcelona, 1994.

LEE, H. *To Kill a Mockingbird* .London: Vintage Classics, 2004.

McCULLERS, C. *The Heart is a Lonely Hunter*. USA: Penguin Books, 2008.

McCULLERS, C. *The Member of Wedding*. Boston: Houghton Mifflin Company Boston, 1967.

METZ, M. *Freaks, the Grotesque, and Other Sideshow Attractions in the Fiction of Carson McCullers*. 2008. Major in Literature. University of North Carolina, Asheville, 2008.

MILLER, M. 'I Don't Want to be a [White]Girl': Gender, Race and Resistance in the Southern Gothic. In: WALLACE, D; SMITH, A. (edit.). *The Female Gothic: new directions*. UK: Palgrave MacMillan, 2009.

MOERS, E. *Female Gothic: the monster's mother*. 1974. In: *Literary Women: The Great Writers*. New York: Oxford University Press, 1985.

SHOWALTER, E. *A Literature of Their Own: British women novelists: from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

WESTLING, L. *Sacred Groves and Ravaged Gardens: the fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*, Athens: The University of Georgia Press, 1985.

O ideal da mulher sulista e o grotesco em Flannery O'Connor

Débora Balliello Barcala
Doutoranda, Unesp/Assis, FAPESP

Flannery O'Connor foi uma importante escritora do sul dos Estados Unidos no século XX, e sua obra é frequentemente incluída em antologias de literatura americana e livros didáticos. Nascida em 1925, na Geórgia, a escritora dedicou sua vida à arte, especialmente após receber o diagnóstico de lúpus que levaria à sua morte em 1964. Celebrada por tratar de temas teológicos, filosóficos e por ser uma escritora sulista, as possibilidades feministas da obra de O'Connor demoraram a ser percebidas e ainda hoje causam discussão entre os estudiosos.

A crítica literária feminista voltaria sua atenção para O'Connor e sua obra apenas a partir da década de 1980, mas resenhistas e leitores estavam cientes de sua condição de mulher desde o início. Logo após a publicação de seu primeiro livro, *Wise Blood* (1952), William Goyen comenta em sua resenha que o romance não é convincente e que “a senhorita O'Connor parece contar sua história com os dentes cerrados em uma espécie de alegria *Tomboy*¹³, *Mean-Moll*¹⁴, e algumas vezes ela escreve a si mesma em episódios que precisam se esforçar para livrarem-se dela”¹⁵ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 7). Martin Greenberg, por sua vez, acredita que o romance tem méritos e que “nunca poderia imaginar, pelo vigor e ousadia da escrita, que Flannery O'Connor é uma mulher”¹⁶ (SCOTT; STREIGHT, 2009, p. 19). Fica claro que, quando a escrita de O'Connor é considerada falha pelos críticos, isso se deve ao fato de ser

¹³ “Tomboy” é uma palavra geralmente utilizada para identificar uma garota que se veste e age como um garoto, com traços considerados mais “masculinos” do que “femininos”.

¹⁴ O termo “moll” pode significar tanto uma prostituta quanto a namorada ou companheira de um criminoso. O adjetivo “mean”, por sua vez, pode significar tanto mesquinha, avarenta e cruel, quanto assustadora ou barata.

¹⁵ “Miss O'Connor seems to tell her story through clenched teeth in a kind of Tomboy, Mean-Moll glee, and a few times she writes herself into episodes that have to contrive themselves to deliver her out of them, and then she is compelled to go on too far beyond or in the direction of sensationalism.” *William Goyen. “Unending Vengeance.” New York Times Book Review*, 18 May 1952, p. 4.

¹⁶ “You would never guess from the vigor and boldness of the writing that Flannery O'Connor is a woman.” *Martin Greenberg. “Books in Short.” American Mercury* 75 (July 1952), 111-13. Todas as traduções de textos científicos são da autora do capítulo.

mulher (já que nenhum homem seria chamado de “tomboy” e “mean-moll”) e, quando é elogiada, os críticos demonstravam surpresa com o fato de ser fruto do trabalho de uma mulher.

A própria autora comenta em uma carta de 2 de maio de 1952 que sua editora havia enviado uma cópia de *Wise Blood* para Evelyn Waugh, escritor britânico renomado, e seu comentário foi: “Se este é realmente o trabalho sem ajuda de uma jovem mulher [*lady*], é um produto notável” e O’Connor continua: “Minha mãe ficou muito insultada. Ela colocou ênfase em *se* e *lady*. Ele acha que você não é uma lady? ela diz. QUEM é ele?”¹⁷(O’CONNOR, 1979, p. 35–36, grifo da autora). Por essa carta, é possível perceber toda a carga semântica carregada pela palavra *lady* que designa não apenas uma pessoa do sexo feminino, mas também aquela que atende aos restritivos e exigentes padrões da sociedade para uma mulher respeitável. Percebemos também todas as pressões depositadas sobre a escritora que é menosprezada pela crítica literária e colegas escritores se for uma *young lady* e é pressionada pela família e pela sociedade em que vive a ser uma *Southern lady*.

No imaginário estadunidense, a mulher branca sulista ideal seria uma versão da mulher vitoriana, que deveria representar sua cultura e as virtudes cristãs, além de manter a “pureza racial”, características que, teoricamente, lhe garantiriam a admiração e o amor dos homens brancos. Além de sofrerem com as restrições impostas a elas pelo ideal de *Southern belle*, as mulheres também sofriam com as traições dos maridos a olhos vistos, que amavam ao ideal mais do que às mulheres reais e negavam a elas também a experiência plena de sua sexualidade. Enquanto as mulheres negras eram erotizadas e objetificadas, os sentimentos sexuais dos homens brancos para com suas esposas eram carregados de culpa pela dessacralização do ideal de feminino.

As mulheres eram os *objetos* de adoração, as musas ou guias santas para esses homens que viam a si mesmos como tendo estabelecido um mundo aculturado de cavalheiros. Sua visão patriarcal, legitimada pela confiança Protestante no Antigo Testamento e nos ensinamentos de São Paulo, dominaram a discussão sulista sobre os padrões sociais regionais.¹⁸ (WESTLING, 1985, p. 17)

¹⁷ If this is really the unaided work of a young lady, it is a remarkable product.” My mother was vastly insulted. She put the emphasis on if and lady. Does he suppose you’re not a lady? she says. WHO is he?

¹⁸“Women were the objects of worship, the muses or guiding saints for these men who saw themselves as having established a chivalric and cultured world. Their patriarchal vision, legitimized by Protestant reliance on the Old Testament and the teachings of St. Paul, dominated nineteenth-century Southern

De acordo com Louise Westling (1985), embora a visão sobre as mulheres sulistas no século XX tenha mudado ligeiramente em relação ao século anterior, a ambição e a inteligência ainda eram atributos indesejáveis nas mulheres, fato este que é observável no difícil acesso das mulheres ao ensino superior. A maioria das universidades da Geórgia, por exemplo, não aceitava mulheres, mas, como forma de apaziguar os ânimos, foram criadas algumas instituições exclusivas para o público feminino, que, no entanto, não conseguiam atingir os níveis mínimos de excelência das outras instituições. Os obstáculos para mulheres que almejavam a carreira literária eram ainda maiores, especialmente no período em que O'Connor escreve, quando o movimento literário do *New Criticism* enfatizava o papel feminino da musa inspiradora e jamais da produtora de arte.

O grotesco feminino

Uma das características mais comumente apontadas e analisadas na obra de O'Connor é o uso frequente do grotesco. Quando nos referimos a algo como “grotesco” parece fácil entender do que estamos falando. É mais difícil, no entanto, tentar explicar o que é o grotesco. Embora comumente usado para descrever algo “desagradável”, “indecente”, “inadmissível”, o vocábulo grotesco não parece ter um significado estável e unívoco. O termo surgiu para descrever um tipo de arte ornamental antiga, redescoberta no fim do século XV, após escavações arqueológicas realizadas na Itália, que misturava elementos humanos, vegetais e animais em suas composições. Foi chamada de *grotesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta)” (BAKHTIN, 2013, p. 28). De acordo com Russo (2000, p. 13), “a própria palavra [...] evoca a caverna - a *grotta-esco*. Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral”.

Mas, se de início a palavra era usada em referência a um tipo específico de arte ornamental que tinha como característica principal a suspensão dos limites entre os domínios humano, animal e vegetal, com o passar do tempo e com a divulgação do termo em diversas línguas, “grotesco” passou a ser empregado como adjetivo, conforme explica Kayser:

discussion of regional social patterns”.

[...] o adjetivo é capaz de desprender-se inteiramente do vínculo material com seu objeto concreto: o cavalheiresco não morreu com a cavalaria, o pitoresco é algo que ainda não se coloca diante dos olhos como pintura e a grandeza dantesca pode ser atribuída a uma obra que não proceda de Dante. (KAYSER, 2013, p. 26)

Da mesma maneira, o *grottesque* passou a significar algo diferente das pinturas das cavernas antigas. Ao sofrer este achatamento de significado, o termo “grotesco” passou a ser associado apenas com o ridículo e o bizarro, assumindo uma conotação pejorativa e aliada somente ao burlesco e caricato. Enquanto conceito, no entanto, o termo grotesco tem sido cada vez mais debatido desde o século XIX e principalmente no século XX, mas, para Kayser, “o fenômeno é mais antigo que o seu nome e [...] uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega [...] e outras manifestações poéticas” (KAYSER, 2013, p. 17).

Dois dos teóricos que mais se debruçaram sobre a questão do grotesco foram Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin, embora cada um deles tenha analisado um período artístico diferente e, portanto, apresentou conclusões diversas. Enquanto para Kayser (que analisou principalmente o grotesco romântico) o grotesco tem como características principais a suspensão dos limites entre os domínios humano, vegetal e animal, o monstruoso e a angústia de viver em um mundo que já não é reconhecido: o mundo alheado; para Bakhtin, além da suspensão dos limites, o grotesco (especialmente medieval e do Renascimento) envolve o rebaixamento de um ideal, o cômico, o carnavalesco, o material e corporal.

Dessa forma, é possível perceber que não há consenso sobre uma definição de grotesco, especialmente pelo fato de que só é possível compreendê-lo na recepção de uma obra. Sendo o grotesco aquilo que foge à norma, rompe os padrões costumeiros e rebaixa os ideais, aquilo que é percebido como grotesco também varia conforme o contexto histórico e cultural. O entendimento de algo como grotesco depende, portanto, não apenas do padrão (estético, cultural, social ou religioso) ao qual ele se relaciona, mas também de qual teoria ou “explicação” adotamos.

Em *The Female Grotesque: Risk, excess and modernity* (1995), traduzido no Brasil como *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (2000), Mary Russo

argumenta que “o grotesco, particularmente como uma categoria corporal, emerge como um desvio da norma” (RUSSO, 2000, p. 17). Mas, se o corpo grotesco é aquele que foge à regra, “a expressão 'grotesco feminino' ameaçaria se tornar tautológica, visto que o feminino é sempre definido em oposição à norma masculina” (RUSSO, 2000, p. 24), isto é, o feminino é sempre marcado pela diferença.

A normalização dos corpos imposta às pessoas cria categorias de mulheres “aceitáveis” e “grotescas”, numa “constante segmentação de mercado que requer modelos diferentes para mercados diferentes e, por conseguinte, classifica e mede um corpo feminino ou parte do corpo comparando-os uns aos outros” (RUSSO, 2000, p. 24). No entanto, para Russo não são apenas as mulheres deformadas, anãs, aleijadas, duplas que são encaradas como grotescas e transformadas pelo olhar da sociedade em espetáculo, mas também o são as mulheres que se destacam pela excepcionalidade “positiva”, pelo voo, pela acrobacia, que seriam, num primeiro momento, associadas ao sublime, pois continuam estigmatizadas e à margem do normal, apesar de se destacarem pela ação, pelo espetáculo ativo.

Bruce Gentry, em seu livro *Flannery O'Connor and the Religion of the Grotesque* (1986) defende que, de acordo com o princípio do rebaixamento descrito por Bakhtin, o grotesco sempre depende da atração por certos ideais e do sentimento de sentir-se degradado deles. Esses ideais, no entanto, embora sejam relacionados a coisas desejáveis, podem, ao mesmo tempo, representar algo mecânico e arbitrário. O conceito de “comunidade” também carrega esse sentido duplo. Assim é importante ter em mente que “ideal” e “comunidade” possuem um sentido honorífico e um pejorativo ao mesmo tempo. “Ainda que o grotesco ataque a hierarquia, tornando os elevados ou arrogantes em animais e objetos, ele mantém uma ligação com essa hierarquia e podemos encontrar horror ou prazer nessa ligação”¹⁹(GENTRY, 1986, p. 10).

Para Gentry (1986), o grotesco pode ter duas formas importantes na literatura: como modo de representação e como modo de percepção. O modo de representação está relacionado com as ações do narrador, isto é, com a maneira como o narrador descreve uma personagem (talvez comparando-a com animais ou vegetais). Já o modo de percepção se relaciona com as ações das personagens que muitas vezes percebem a si mesmas como degradadas de um ideal ou percebem o mundo como degradado. Os

¹⁹“Even as the grotesque attacks a hierarchy, turning the elevated or self-important into animals or objects, it maintains an attachment to that hierarchy, and one may find horror or pleasure in the attachment”.

ideais dos quais se sentem degradados, em geral, são ideais da sociedade.

Pensando nas abordagens de Russo e Gentry, é possível unir as ideias sobre o grotesco com as concepções da crítica feminista para explicar como O'Connor utiliza o grotesco feminino não como forma de reforçar os padrões patriarcais vigentes em sua sociedade, mas como forma de contestá-los. Para isso, consideramos o grotesco que envolve as mulheres ficcionais de O'Connor, seus corpos, suas percepções de si mesmas e as percepções de outras personagens sobre elas. Não consideramos como grotesca apenas a personagem cujo corpo apresenta alguma “diferença” ou deformidade, mas principalmente as mulheres que se sentem ou são descritas como rebaixadas do padrão cultural sulista da *southern belle*, seja em relação a seus corpos ou a seu comportamento, já que, mesmo os corpos feios ou deformados, o são apenas em relação a um padrão sociocultural.

“A Good Man Is Hard To Find” (1955)

Em “A Good Man Is Hard To Find” (1955), somos apresentados a uma avó da Geórgia, não nomeada que quer dissuadir o filho e os netos de irem para a Flórida nas férias de família e convencê-los a ir para o Tennessee visitar parentes ao invés disso. Sem sucesso, no entanto, a avó acaba sendo a primeira a entrar no carro para ir à Flórida no dia seguinte.

A velha senhora se instalou à vontade, tirando as luvas brancas de algodão e pondo-as junto com a bolsa no espaço por trás do banco. A mãe das crianças continuava com a mesma calça folgada, e com o mesmo lenço verde amarrado na cabeça, mas a avó estava usando um chapéu de palha azul-marinho, com um buquê de violetas brancas na aba, e um vestido também azul-marinho de bolinhas brancas. A gola e os punhos eram de organdi branco, com debruns de renda, e um ramallete roxo de violetas de pano, que era um sachê, estava pendurado em seu peito. Qualquer um que a visse morta na estrada, em caso de acidente, logo saberia tratar-se de uma senhora distinta.²⁰ (O'CONNOR, 2008, p. 159)

²⁰ “The old lady settled herself comfortably, removing her white cotton gloves and putting them up with her purse on the shelf in front of the back window. The children’s mother still had on slacks and still had her head tied up in a green kerchief, but the grandmother had on a navy blue straw sailor hat with a bunch of White violets on the brim and a navy blue dress with a small White dot in the print. Her collars and cuffs were white organdy trimmed with lace and at her neckline she had pinned a purple spray of cloth violets containing a sachet. In case of an accident, anyone seeing her dead on the Highway would know at once that she was a lady.” (O'CONNOR, 1988, p. 138)

É extremamente importante para a avó que ela se pareça com uma *lady*, no texto de partida em inglês, mesmo que esteja morta. Sua figura bem vestida chega a ser ridícula ao longo da narrativa e a avó sente que não é mais necessária na família, seus desejos não são levados em conta e os netos a desrespeitam constantemente, falando mal do Estado em que moravam e desconsiderando suas histórias de namoros no passado e *plantations* abandonadas. Ela é saudosa de um tempo no qual sente que havia mais apego às tradições sulistas. “‘No meu tempo’, a avó disse, cruzando os dedos de veias finas, “as crianças tinham mais respeito pela terra natal, pelos pais e por tudo o mais. Procedia-se bem, naquela época.”²¹ (O’CONNOR, 2008, p. 159).

Pode-se perceber ainda que a mãe das crianças, mais nova, se veste de forma mais confortável e descontraída para a longa viagem de carro, demonstrando a inadequação da velha senhora às mudanças pelas quais a sociedade e a ideia de mulher sulista estão passando. Sua descrição é uma das mais grotescas da narrativa, a mãe é descrita como “mulher nova, numa calça folgada, cujo rosto era tão largo e inocente quanto um repolho, estando envolto num lenço verde de cabeça amarrado com duas pontas no alto, como as orelhas de um coelho”²² (O’CONNOR, 2008, p. 157). A associação da mulher com o repolho, do reino vegetal, e o coelho, do reino animal, constitui uma característica grotesca da mistura dos domínios, e reforça o papel doméstico, de provedora e reprodutora no lar. Além disso, o repolho não costuma ser um alimento apreciado, ou considerado uma iguaria, seja por seu sabor ou por sua aparência. As símiles usadas para descrever a mãe reforçam sua aparente falta de qualidades e atrativos.

No entanto, embora a narração seja em terceira pessoa, o ponto de vista do narrador coincide com o da avó na maior parte da narrativa. Assim, é possível inferir que a opinião da avó sobre a nora (também sem nome) é a de uma mulher grotesca, rebaixada de seus ideais de mulher sulista, que não se importa com as roupas e a aparência que são caras à avó, e que está tão ocupada cuidando dos filhos que mal se manifesta na narrativa. A avó também parece não concordar com a maneira da nora de

²¹ “In my time,” said the grandmother, folding her thin veined fingers, “children were more respectful of their native states and their parents and everything else. People did right then. (O’CONNOR, 1988, p. 139)

²² “A young woman in slacks, whose face was as broad and innocent as a cabbage and was tied around with a green head-kerchief that had two points on the top like rabbit’s ears” (O’CONNOR, 1988, p. 137)

criar os filhos, já que implica que as crianças são rudes e mal-educadas, e destaca o fato de a nora alimentar o bebê com geleia de damasco tirada diretamente do pote.

Durante a viagem para a Flórida, numa tentativa de levar a família para ver uma casa antiga em uma *plantation* que ela gostaria de visitar, a avó inventa que havia um tesouro abandonado na casa, para que os netos convençam o pai de fazer um desvio. Ocorre, porém, que no suposto desvio a família sofre um acidente e capota o carro, após o qual “a avó desceu mancando do carro com o chapéu ainda preso na cabeça, malgrado a aba desabada na frente, que ela tentava recolocar numa posição elegante, e o buquê de violetas caído ao lado.”²³ (O’CONNOR, 2008, p. 166). Enquanto a avó se preocupa com sua aparência elegante, a mãe, que sofrera “apenas uma fratura no ombro e um corte feio no rosto”²⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 166) segura o bebê que chora desesperadamente. Note-se que, mais uma vez, o narrador deixa transparecer a opinião da avó sobre a mãe, com a palavra “apenas”, já que se trata de ferimento sério e, na realidade, a mãe é a única pessoa que se fere no acidente, e ainda assim cuida do bebê.

Após o acidente, a ilusão de status social e de adequação ao ideal da *Southern lady* começam a ruir para a avó, que insiste ainda em tentar recolocar e arrumar o chapéu danificado, sem sucesso. Percebendo que seu apego ao passado levou toda a família à desgraça, já que são encontrados por um criminoso notório que não deseja deixar testemunhas, a avó finalmente se dá conta de que seus valores já não fazem sentido e não são suficientes para protegê-la: “A avó se esticou para ajeitar a beirada do chapéu, como se tivesse de ir para a mata também, mas o chapéu acabou caindo na sua mão. Ela o olhou por algum tempo e depois o deixou cair no chão”²⁵. (O’CONNOR, 2008, p. 170)

Ela tenta de todas as formas persuadir o criminoso desajustado com seus valores sulistas tradicionais para que ele deixe a família viva. Ela repete vários clichês, como: ““O senhor não atiraria em mulher, não é?””²⁶ (O’CONNOR, 2008, p. 168), ““eu sei que o senhor é um homem bom. Não aparenta nem um pouco ser uma pessoa

²³ “The grandmother limped out of the car, her hat still pinned to her head but the broken front brim standing up t a jaunty angle and the violet spray hanging off the side”(O’CONNOR, 1988, p. 145)

²⁴ “She only had a cut down her face and a broken shoulder” (O’CONNOR, 1988, p. 145)

²⁵ “The grandmother reached up to adjust her hat brim as if she were going to the woods with him but it came off in her hand. She stood staring at it and after a second she let it fall on the ground.” (O’CONNOR, 1988, p. 148)

²⁶ ““You wouldn’t shoot a lady, would you?”” (O’CONNOR, 1988, p. 147)

comum. Sei que deve ser de boa família!”²⁷ (O’CONNOR, 2008, p. 169) e “O senhor tem sangue bom. Tenho certeza de que não atiraria numa mulher. Sei que vem de boa família...Jesus, reze!”²⁸ (O’CONNOR, 2008, p. 173). Mesmo apelando para o cavalheirismo e a instituição da *Southern lady*, para os valores familiares, para a hierarquia social e até para a religião cristã, a avó não consegue salvar-se e nem à sua família. Isto porque ela defende valores degradados de um ideal, ultrapassados e, por isso, não verdadeiros. O status e os valores morais da avó são rebaixados e superficiais; até mesmo o Desajustado consegue perceber isso, e afirma: “Seria até boa mulher [...] se a cada instante de sua vida houvesse alguém nas cercanias para lhe dar um tiro”²⁹ (O’CONNOR, 2008, p. 175).

É possível perceber, portanto, que a avó faz um enorme esforço para se adequar a um ideal de mulher sulista e de família, demonstrando o quanto a própria personagem se sente rebaixada desse mesmo ideal.

“Everything That Rises Must Converge” (1961)

A mãe de Julian, em “Everything That Rises Must Converge” (1961), por sua vez, é uma viúva na casa dos cinquenta anos que conseguiu criar o filho sozinha e pagar por sua educação superior, vinda de uma proeminente família da região que perdeu a posse de suas terras e seus escravos. Mesmo fazendo parte da classe trabalhadora e precisando frequentar aulas de emagrecimento gratuitas, para as quais ela vai de ônibus, ela se orgulha do que acredita ser seu *status* social privilegiado, para desespero do filho Julian, que tenta convencê-la da diferença entre a posição da família no passado e a situação real no presente.

“É claro”, ela disse, “que quem sabe quem é pode ir não importa aonde.” Dizia isso toda vez que a levava à aula de emagrecimento. “A maioria aí não é da nossa classe”, disse ela, “mas eu sei ser delicada com todas. Sei quem sou.”³⁰ (O’CONNOR, 2008, p. 509)

²⁷ “I know you’re a good man. You don’t look a bit like you have common blood. I know you must come from nice people!” (O’CONNOR, 1988, p. 147)

²⁸ “You’ve got good blood! I know you wouldn’t shoot a lady! I know you come from nice people! Pray! Jesus, you ought not to shoot a lady” (O’CONNOR, 1988, p. 151-152)

²⁹ “She would of been a good woman, [...] if it had been somebody there to shoot her Every minute of her life” (O’CONNOR, 1988, p. 153)

³⁰ “Of course,” she said, “if you know you are, you can go anywhere.” She said this every time he took her to the reducing class. “Most of them in it are not our kind of people,” she said, “but I can be gracious

“Seu bisavô foi governador do estado”, disse ela. “Seu avô, um próspero proprietário de terras. Sua avó era uma Godhigh.” [...] “A gente continua a ser o que é”, disse ela. “Seu bisavô tinha uma fazenda enorme e duzentos escravos.”³¹ (O’CONNOR, 2008, p. 510)

Particularmente, a mãe de Julian tem dificuldade em aceitar que não existam mais escravos e que a integração esteja em curso. “Não andava de ônibus sozinha à noite, desde que haviam sido integrados”³² (O’CONNOR, 2008, p. 507). Ela continua acreditando que ocupa o topo da pirâmide social em qualquer circunstância, e defende que a cultura de uma pessoa “Está no coração”, ela disse, “e em como a gente faz as coisas, e é quem você é que diz como fazê-las.”³³ (O’CONNOR, 2008, p. 512). Portanto, a mãe de Julian defende o ideal da mulher sulista de “*pretty is as pretty does*” e tenta manter suas atitudes, sua vestimenta e sua aparência como a de uma *Southern lady*, apesar de sua família ter perdido prestígio e dinheiro.

Nesse esforço de se enquadrar no papel de *lady*, a mãe de Julian compra um chapéu caro, que acreditava ser exclusivo, já que “era uma das poucas participantes da aula de emagrecimento na associação que chegava de chapéu e luvas e tinha um filho formado na faculdade”³⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 509). Nota-se que, assim como para a avó de “A Good Man Is Hard To Find”, o chapéu é símbolo de *status* social e de prestígio de uma *lady*. Ambas as senhoras apresentam um apego antiquado às convenções sociais para as mulheres, acreditando que isso, de alguma forma, faria com que fossem respeitadas e consideradas como parte importante da sociedade sulista.

O chapéu que a mãe de Julian compra e veste é descrito como “horroroso. Uma aba roxa de veludo caía para um lado e levantava do outro; o restante, que era verde, parecia uma pequena almofada com o estofado de fora” (O’CONNOR, 2008, p. 507-508). Fica claro pela conversa que tem com o filho que o valor pago no chapéu era considerado alto para ela, uma extravagância, porém a vendedora havia garantido a ela que, pagando mais, teria um produto exclusivo e não “encontraria a si mesma indo e

to anybody. I know who I am.” (O’CONNOR, 1988, p. 487)

³¹ “Your great-grandfather was a former governor of this state,” she said. “Your grandfather was a prosperous landowner. Your grandmother was a Godhigh.” (O’CONNOR, 1988, p. 487)

³² She would not ride the buses by herself at night since they had been integrated” (O’CONNOR, 1988, p. 485)

³³ “It’s in the heart,” she said, “and in how you do things and how you do things is because of who you are.” (O’CONNOR, 1988, p. 489)

³⁴ She was one of the few members of the Y reducing class who arrived in hat and gloves and who had a son who had been to college. (O’CONNOR, 1988, p. 486).

vindo”. Ocorre, porém, que, no ônibus a caminho da aula, a mãe de Julian se depara com uma mulher negra vestindo um chapéu exatamente igual ao dela, desafiando todas as suas convicções sobre a hierarquia social e sobre sua família.

O fato de uma mulher de família tradicional branca (ainda que decadente) e uma mulher negra usarem o mesmo chapéu excêntrico e caro representa a mudança na cultura do Sul dos Estados Unidos que passava ainda pela integração racial, após um longo período de segregação institucionalizada. Os chapéus idênticos apontam para novas convergências entre as raças, já que as duas mulheres de origens tão distintas compram na mesma loja, têm gostos parecidos e condições financeiras semelhantes. Ademais, o chapéu escancara a tentativa das duas personagens de demonstrar pertencer a uma classe social mais elevada, não por acaso os chapéus são da cor roxa, tradicionalmente uma cor associada à realeza.

Assim, além do sentimento de rebaixamento da mãe de Julian em relação aos ideais da mulher sulista e de hierarquia social, o conto apresenta ainda na figura das duas mulheres com chapéus idênticos, o elemento grotesco do duplo. O próprio Julian aponta isso para a mãe quando a repreende por tentar dar uma moeda ao filho pequeno da mulher negra como um ato de condescendência que é imediatamente e violentamente rejeitado pela mulher negra, abalando a fé da mãe de Julian no ideal sulista de tal forma que ela sofre um acidente vascular cerebral:

“Não pense que isso foi simples arrogância de uma mulher negra”, disse ele. É toda a raça de cor que não quer mais aceitar seus centavos condescendentes. Aquela mulher era o seu duplo negro. Usa um chapéu igual ao seu, que sem dúvida” [...] “assentou melhor nela do que em você. O que tudo isso significa”, ele disse, “é que o velho mundo acabou. Os costumes antigos estão obsoletos e os seus gestos de benevolência já não valem mais nada.” [...] “Você não é quem pensa ser”, disse ele.³⁵ (p. 523-524)

De acordo com Freud (2019), o duplo na literatura, isto é, “o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas” poderia gerar uma identificação de uma pessoa com a outra de tal forma que “perde o

³⁵ “Don’t think that was just na uppity Negro Woman,” he said. “That was the whole colored race which will no longer take your condescending pennies. That was your black double. She can wear the same hat as you, and to be sure [...] it looked better on her than it did on you. What all this means,” he said, “is that the old world is gone. The old manners are obsolete and your graciousness is not worth a damn.” (O’CONNOR, 1988, p. 499)

domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu” (FREUD, 2019, p. 69). Ocorre que, embora parecidas na forma de vestir, nas condições financeiras e na relação com os filhos, as duas mulheres apresentam uma diferença fundamental no Sul dos Estados Unidos: a cor da pele, a etnia. Uma mulher negra jamais seria considerada uma *lady*, pois este padrão de mulher ideal estava intrinsecamente ligado às mulheres brancas. Assim, essa personagem é também grotesca, no sentido de que personifica o rebaixamento do ideal que a mãe de Julian tem de si mesma, rebaixando também o ideal da *Southern lady*.

Por essa razão, a mãe de Julian inicialmente resiste à identificação com seu duplo, resiste a essa perda de domínio e deslocamento do ego, recusando-se a admitir sua condição grotesca, rebaixada, equivalente à das classes que julgava inferiores. Se na origem “o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu” (FREUD, 2019, p. 69) decorrente do amor por si mesmo e do narcisismo primário, com a superação dessa fase primitiva o duplo pode transformar-se de segurança da continuidade do ego em mensageiro da morte. Assim, quando a mulher negra resiste à condescendência da mãe de Julian, sua ilusão de *status*, seu narcisismo se desfaz, ela percebe o quão longe está de seu ideal e percebe a morte de seus valores e, neste caso, sua própria morte literal que se aproxima.

Para Patrícia Yaeger, o grotesco de O'Connor não é apenas de oposição ao corpo clássico da cultura dominante, mas um “amalgama de opostos” (YAEGER, 2000, p. 199), o que equivale a dizer que, em sua obra, os elementos incompatíveis se fundem num processo de hibridização que se contrapõe ao binarismo rígido. Dessa forma, além de explorar a opressão sofrida pelas mulheres na sociedade sulista, O'Connor demonstra o que ocorreria quando os valores sulistas que suportam os corpos inseridos nessa sociedade entrassem em colapso: os corpos também entram em colapso num processo de destruição da individualidade.

Conclusões

Como é possível perceber pela análise de algumas personagens femininas dos contos “A Good Man Is Hard To Find” e “Everything That Rises Must Converge”,

Flannery O'Connor utiliza o grotesco feminino, isto é, mulheres que percebem a si mesmo como rebaixadas ou são percebidas como rebaixadas de um ideal de feminilidade sulista com o objetivo de criticar e apontar a incoerência desse mesmo ideal. Conforme afirma April Fallon, (2006) não seria realista para a época criar personagens femininas empoderadas e libertas das opressões de gênero.

Ao contrário, seria mais plausível representar mulheres que estivessem frustradas com a pequena gama de expectativas para seus futuros e que enxergassem a entidade da *Southern Lady* como uma caricatura, uma degradação, ou um grotesco da mulher real (FALLON, 2006, p. 113). Fallon acredita ainda que é evidente que a escritora via a entidade da mulher sulista perfeita como um ideal de pureza, beleza, virtude, fragilidade e obediência que precisava ser destruído em prol do avanço das mulheres. A fim de destruir esse ideal, O'Connor usou a sátira e a ironia para criar paródias da *Southern Lady* que escancaram a superficialidade desse ideal de feminilidade e levam à derrota e ao ridículo as personagens que tentam alcançar tal ideal.

Portanto, apesar de não escrever como espera-se de uma militante feminista, O'Connor deixou uma obra na qual evidencia que o sistema sulista de classe, gênero e raça persiste, porém não funciona, sendo incapaz de oferecer suporte aos corpos, que “se desintegram, tornam-se corpos-parte desprovidos até mesmo da ideologia contraditória que os formou”³⁶(YAEGER, 1996, p. 201). A resposta de O'Connor à violência sistêmica do Sul é também violenta, demonstrando descrença na regeneração apoiada nos valores tradicionais.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad: Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

FALLON, April D. The Grotesque as Feminist Revision of the “Southern Lady” in Carson McCullers’s and Flannery O’Connor’s Fiction. *Journal of Kentucky Studies*, [S. l.], v. 23, p. 113–121, 2006.

FREUD, Sigmund. *O Infamiliar e outros escritos*. Trad. Ernani Chaves e Pedro

³⁶ “O'Connor represents a society that is incapable of supporting its bodies. Her bodies disintegrate, become part-bodies devoid of even the contradictory ideology that went into their making.”

Heliodoro Tavares. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GENTRY, Marshall Bruce. *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1986.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

O'CONNOR, Flannery. *Flannery O'Connor: Collected Works*. New York: The Library of America, 1988.

O'CONNOR, Flannery. *Contos Completos: Flannery O'Connor*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

O'CONNOR, Flannery. *The Habit of Being*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, R. Neil; STREIGHT, Irwin H. (ORG.). *Flannery O'Connor: The Contemporary Reviews*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009.

WESTLING, Louise. *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*. Athens: The University of Georgia Press, 1985.

YAEGER, Patricia. *Dirt and Desire: Reconstructing Southern Women's Writing 1930-1990*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.

YAEGER, Patricia. Flannery O'Connor and the Aesthetics of Torture. In: RATH, Sura P.; SHAW, Mary Neff (org.). *Flannery O'Connor: New Perspectives*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1996. p. 183–206.

***The passion of New Eve*, de Angela Carter: Uma análise das cavernas de Beulah**

Carla Daniel Sardinha Caldeira
Mestre em Letras pela UNESP/Assis, Assis/SP, FAPESP

Introdução

O romance *The Passion of New Eve*, de Angela Carter, publicado pela primeira vez em 1977 e traduzido no Brasil dez anos depois como *a Paixão da Nova Eva*, conta a história narrada em primeira pessoa pelo jovem inglês Evelyn. Este é um homem que por vezes toma atitudes misóginas e que vê o papel da mulher como sendo o de sofredora e passiva – características que ele admira na atriz Tristessa.

Quando Evelyn é convidado para trabalhar em Nova Iorque, ele se depara com o caos provocado por uma Guerra Civil e descobre que a universidade que o chamou para trabalhar foi tomada. Assim, ele parte para uma viagem no deserto, onde é raptado por um grupo de mulheres amazonas. Estas mulheres vivem em uma caverna chamada Beulah, comandada pela mulher que se autodenominou como a Mãe do Matriarcado. A Mãe autoconstruiu artificialmente a si mesma para ganhar uma aparência semelhante à da deusa Ártemis.

O lugar nas cavernas é importante para a narrativa, uma vez que é ali que Evelyn é transformado contra sua vontade: as amazonas o forçam a passar por diversas cirurgias que removem seu pênis, deixando-o com a aparência de mulher. Mudam também seu nome para Eve – o diminutivo de Evelyn, construindo um jogo linguístico em que, ao perder o pênis, perde também parte do nome.

Uma vez que o romance passa por diversos momentos e acontecimentos, optou-se por focar aqui neste trabalho a construção da personagem Mãe e das cavernas. Com o intuito de mostrar seu aspecto grotesco e suas alusões míticas, o trabalho toma como base teórica os trabalhos de Bakhtin (1987), Kayser (1963), entre outros.

As cavernas de Beulah, a Mãe e o grotesco

O nome da cidade subterrânea onde vivem as amazonas e a Mãe nos remete imediatamente à poesia de William Blake que, por sua vez, alude à Bíblia. Nesta, “Beulah” significa matrimônio. Em seu diário de 1973 (p. 76, tradução minha), Angela Carter nos lembra que a palavra matrimônio “deriva da relação com a maternidade”³⁷. Esta palavra, portanto, é do âmbito do feminino e, em Blake, Beulah é o lugar do subconsciente onde “amor e ódio coexistem sem afetar um ao outro, assim como carinho e crueldade, pudor e luxúria, limpeza e sujeira, e outros impulsos” (DAMON, 2013, p. 103).

Em Beulah, os “contrários são igualmente verdadeiros” (BLAKE apud DAMON, 2013, p. 103) e vivem em harmonia: aqui, as “filhas de Beulah” são musas inspiradoras. Porém, a Beulah do romance é muito diferente da blakeana, pois é um “lugar profano”³⁸ (CARTER, 1987, p. 46), onde as mulheres amazonas vivem em adoração à deusa e, juntas, buscam vingança contra os homens e o sistema patriarcal. Subverte-se, assim, a noção de que um espaço de mulheres seria apenas de bondade e paz ao mostrar que as mulheres também são capazes de atos violentos.

Por Beulah se localizar no deserto, se tem uma alusão ao mito das amazonas, pois elas moravam no deserto. Além disso, Lilith também fugiu para o deserto quando se rebelou contra o Deus patriarcal e este local se tornou sua morada. Desta maneira, as mulheres de Beulah escolhem o deserto para se rebelarem contra o sistema patriarcal e a noção de um deus masculino. Trazem, portanto, duas imagens de mulheres que se opõem literalmente contra os homens: as amazonas e Lilith.

Sicuteri (1985, p. 92) mostra que, no mito das amazonas, elas são sacerdotisas da Lua e a palavra “amazona” significa “sem seio”. Em suas moradias, era proibida a entrada de homens (SICUTERI, 1985, p. 92). Sicuteri (1985, p. 94) afirma também que o “elemento fundamental da psicologia das amazonas é: a rejeição ao homem e a intolerância absoluta em relação ao amor e ao matrimônio”. Similarmente, as amazonas de Beulah são construídas dessa maneira. Torna-se irônico, então, que o nome que escolheram para sua cidade signifique “matrimônio”, algo rejeitado por elas. No romance, cada uma delas tem somente um seio, pois doaram um para a Mãe, como as sacerdotisas faziam em adoração à Cibele.

³⁷ Original: “*derives from the relation of motherhood*”.

³⁸ Original: “*profane place*” (CARTER, 1992, p. 73).

Como foi dito, o seio simboliza beleza feminina e Carter (Diário de 1972, p. 137) mostra que, por isso, a amazona o mutila: para ser viril. Dessa forma, o simbolismo do seio é significativo, pois, além de mostrar a adoração das amazonas pela deusa, mostra também que elas tomam uma atitude considerada socialmente viril: elas lutam, sabem atirar, usam Beulah como um campo de treinamento e constroem a Nova Eve a partir dos estereótipos masculinos sobre beleza feminina.

Quando Eve é transformada, elas tentam ensiná-la a atirar; porém Eve é ruim nisto e as mulheres, rindo, dizem: “Igualzinho a um homem!”³⁹ (CARTER, 1987, p. 77). Fica evidente como este mundo de amazonas é como o patriarcal, só que invertido, colocando as mulheres com os comportamentos que os homens têm: é o espelho invertido do patriarcalismo. Portanto, não é libertador e está fadado ao fracasso, como se dá no final do romance.

Dentre as amazonas, a que toma parte dos planos da Mãe de forma mais ativa é Sophia. Ela luta, conhece a medicina, ensina Eve e fala como uma universitária. É esperado que ela fosse inteligente, uma vez que seu nome significa sabedoria. Além disso, ele também remete ao mito de Sophia, que é a intermediária entre a alma do mundo e as ideias (CIRLOT, 1971, p. 300). E, de fato, Sophia é intermediária entre a Mãe e seus planos; ela tem papel crucial para fazer estes planos acontecerem.

Acrescenta-se também que Joseph Campbell (2013, p. 235) mostra que, durante a criação do paraíso, Sophia estava presente. Similarmente, a Sophia do romance está presente na criação da sociedade matriarcal da Mãe, apesar de não se tratar de um paraíso, de fato. Ela é também a virgem divina (CIRLOT, 1971, p. 300); por isso, quando Evelyn a vê, ele pensa que ela parece possuir uma “virgindade tão absoluta”⁴⁰ (CARTER, 1987, p. 55). Porém, a Sophia do romance é construída dessa maneira em conformidade com o seu status de amazona, isto é, de rejeição aos homens, o que a difere da imagem de virgem santificada.

Ao chegar à Beulah, a narradora diz: “Existe um lugar onde os contrários são igualmente verdadeiros. Esse lugar se chama Beulah”⁴¹ (CARTER, 1987, p. 47). São exatamente as mesmas palavras que Blake usa em seu poema épico *Milton*, como mostrado anteriormente. Porém, no romance os contrários não vivem em harmonia

³⁹ Original: “*Just like a man!*” (CARTER, 1992, p. 75).

⁴⁰ Original: “*a virginity so absolute*” (CARTER, 1992, p. 54).

⁴¹ Original: “*There is a place where contrarities are equally true. This place is called Beulah*” (CARTER, 1992, p. 44).

como em Blake, já que a Mãe quer, a partir de Beulah, construir uma sociedade matriarcal com a intenção de repopular a terra, transformando os homens em mulheres, independente de eles quererem isto ou não; é, portanto, um regime autoritário. Na Beulah de Blake, homem e mulher são opostos que convivem bem; no romance, em Beulah os homens têm status inferior.

Carter, em seu diário de 1972 (p. 115), anotou que a caverna simboliza a Mãe. E, realmente, no mito matriarcal, o lar da deusa fica nas cavernas: é ali que as pessoas iam adorá-la. Prova destes cultos é o fato de pesquisadores terem encontrado nestas cavernas desenhos que remontam a estes rituais (CAMPBELL, 2013). Nestes, as pessoas encontravam ali um lugar de renascimento espiritual, e Campbell (2013, p. 6) afirma que a caverna é, portanto, o útero da Terra: “no útero da Terra, eles [adoradores da deusa] tinham a experiência do renascimento simbólico”. Sendo assim, Beulah literalmente simula um útero e é deste que a Nova Eve irá nascer.

Para entrar em Beulah, Evelyn deve descer. Na primeira vez, desce de carro com Sophia. A caverna é apertada e claustrofóbica: é como a imagem de uma boca, pois, a cada descida, o espaço se torna mais apertado, como se a personagem fosse sendo engolida pela caverna. E, como dito, esta lembra um útero; primeiramente, porque as paredes são todas vermelhas. Quando está preso em um quarto escuro, Evelyn vê luzes vermelhas se acendendo e nota que as paredes são da mesma cor. Conforme as luzes se acendem, o ambiente vai ficando mais quente, a temperatura sobe “até a mesma do sangue”⁴² (CARTER, 1987, p. 51). Em suma, o ambiente é construído de forma a lembrar sangue justamente porque Beulah simula um útero. Sendo assim, também é quente, como se a caverna estivesse viva. Porém, “o calor era *opressivo*”⁴³ (p. 56, grifo meu), pois Beulah não é lugar de conforto para Evelyn: é onde atos violentos de estupro e de cirurgia forçada serão realizados nele. É o lugar também onde as mulheres buscam tomar para si o papel de opressoras.

Como dito, quanto mais Evelyn desce pelas cavernas, mais apertadas elas ficam, criando um ambiente claustrofóbico. E é adequado que seja assim, pois, em Beulah, não há escapatória para Evelyn; ele está fadado a ser transformado em Eve: é um beco sem saída. Sendo assim, as paredes se fecham em volta dele, fazendo pensar nas paredes do

⁴² Original: “*it was at blood heat*” (CARTER, 1992, p. 49).

⁴³ Original: “*oppressively warm*” (CARTER, 1992, p. 55, grifo meu). “*place of birth*” (CARTER, 1992, p. 49).

útero onde o feto fica até o nascimento. E, de fato, Beulah é “o lugar de nascer”⁴⁴ (CARTER, 1987, p. 51). É também um labirinto, pois os caminhos para descer se dão em voltas, como se as personagens estivessem andando em um labirinto: “Desça mais. Você ainda não chegou ao fim do labirinto”⁴⁵ (CARTER, 1987, p. 48). A descida e o labirinto são símbolos importantes nas mitologias das deusas.

No mito da deusa Inana, ela desce pelo subterrâneo onde vive a deusa Ereshkigal, e Inana fica presa. Nesta descida, ela sofre, mas consegue retornar ao mundo e retomar seu trono, ao final (PERERA, 1985). Porém, a descida não foi fácil, pois envolveu sofrimento, humilhação, crucificação e, por fim, renascimento – fazendo lembrar o que acontece com Cristo no mito cristão, como mostra Perera (1985). Entretanto, diferentemente do mito cristão, o sacrifício da deusa não foi para pagar pelos pecados do mundo, mas sim para renovação da terra (PERERA, 1985). Segundo Perera (1985, p. 78), todas as descidas “implicam sofrimento”.

O labirinto também é significativo nos mitos, pois “A passagem pelo labirinto é uma aventura decisiva em que você decide se vai ou não ter vida eterna” (CAMPBELL, 2013, p. 41). Em outras palavras, o que Campbell (2013) diz é que passar pelo labirinto acarreta em uma crise espiritual ou psicológica e, portanto, é uma passagem difícil. Sendo assim, as alusões a estes símbolos de descida e labirinto aparecem aqui para mostrar que o caminho da paixão a ser percorrido pela Nova Eve será de dor e terminará com uma mudança na personagem – um renascimento.

Por vezes, a caverna é também tomada por um silêncio “profundo”⁴⁶, “implacável”⁴⁷ e “pesado”⁴⁸ (CARTER, 1987, p. 50). Segundo Angela Carter (Diário de 1973, p. 74), “a linguagem da carne [...] é o silêncio”⁴⁹. Assim, a linguagem de Beulah é o silêncio, pois esta é construída como parte do corpo humano feminino: o útero. Portanto, Beulah sangra, tem a mesma temperatura do corpo humano e é feita de silêncio. Porém, este é aterrorizante para a personagem: a escuridão e o silêncio eram intensos como um “lapso do ser”⁵⁰ (CARTER, 1992, p. 49, tradução minha), como se Evelyn deixasse de existir ali onde não conseguia ver e nem escutar nada além do seu

⁴⁴ Original: “*place of birth*” (CARTER, 1992, p. 49).

⁴⁵ Original: “*Descend lower. You have not reached the end of the maze, yet*” (CARTER, 1992, p. 46).

⁴⁶ Original: “*profound*” (CARTER, 1992, p. 48).

⁴⁷ Original: “*implacable*” (CARTER, 1992, p. 48).

⁴⁸ Original: “*heavy*” (CARTER, 1992, p. 48).

⁴⁹ Original: “*The language of flesh [...] is silence*”.

⁵⁰ Original: “*lapse of being*”.

próprio sangue pulsando em seus ouvidos. Como o único som que ouve é este e ele sente como se não existisse, cria-se uma imagem de como se a própria caverna escura estivesse pulsando.

Se a primeira descida da personagem foi para entrar em Beulah, a segunda é para se encontrar pela primeira vez com a Mãe. Aqui, fazemos uma observação de que a palavra “grotesco”, como mostra Kayser (1963, p. 19), surge do italiano *grotta*, que significa “caverna”. O autor prossegue dizendo que o sufixo “-esco” expressa local de origem: “No entanto, não expressa somente um lugar geográfico mas também a participação de uma essência espiritual” (KAYSER, 1963, p. 26). Assim, fica evidente mais uma vez a relação entre caverna e nascimento. Além disso, é significativo que “caverna” remeta ao grotesco, pois a construção da Mãe é grotesca.

A Mãe é apresentada de forma exagerada pela narradora que, por vezes, não sabe dizer se não está aumentando as características dela, visto que ela é descrita como “mãe *demais*, uma feminilidade vasta *demais*, grosseira *demais*”⁵¹ (CARTER, 1987, p. 64, grifos meus): seios múltiplos, boca e língua grandes, tamanho gigante, gorda. Nota-se que, para Bakhtin (1987, p. 265), as características essenciais do grotesco são: exagero, hiperbolismo, profusão e excesso. Assim, todas as características físicas da Mãe se dão em excesso, são um exagero em tamanho e em quantidade, no caso dos seios.

É notável que a imagem do seio reapareça aqui, pois a Mãe tem quatro seios para que ela possa amamentar quatro bebês de uma só vez: enfatiza-se o símbolo do seio como fertilidade e que nutre. Entretanto, não são sensações de conforto que Evelyn sente naqueles seios. Pelo contrário: ele se sente amedrontado, subvertendo a ideia do senso comum de que o seio materno é sempre local de conforto. Bakhtin (1987, p. 267) mostrou também que “no grotesco, o exagero é um fantástico elevado ao extremo, tocando a monstruosidade”. Sendo assim, a Mãe é caracterizada como um “ser monstruoso”⁵² (CARTER, 1987, p. 68).

Enstice e Webb (1999, p. 89) argumentam que sempre que um monstro aparece na história sua presença jamais é comum. O monstro cria uma aura de aviso: “as vidas daqueles que o encontram não permanecem a mesma” (ENSTICE; WEBB, 1999, p. 89). Quando Evelyn encontra a Mãe, sua vida é modificada para sempre: ela muda seu sexo

⁵¹ Original: “too much mother, a femaleness too vast, too gross” (CARTER, 1992, p. 63, grifos meus).

⁵² Original: “monstrous being” (CARTER, 1992, p. 66).

e sua aparência. Muda também seu nome e, por conta de todas estas modificações, a vida de Eve não pode ser a mesma de antes. É o encontro com o monstruoso que muda a jornada da personagem principal. Patrick West (1999) nota que o grotesco é aquilo que causa repulsa e, ao mesmo tempo, nos atrai – que é exatamente o sentimento que a Mãe causa na personagem: “Estava transtornado pelo espetáculo da deusa”⁵³ (CARTER, 1987, p. 58). Porém, esta deusa construiu a si mesma artificialmente.

A Mãe passou por diversas cirurgias a fim de adquirir sua aparência monstruosa. De forma dolorosa a Mãe se construiu: com agulhas e facas, assim como Eve surgirá também da dor da cirurgia. A Mãe fez com que os símbolos tomassem uma forma concreta: “Ela é a figura de proa, entalhada a mão, de sua própria teologia autoconstruída”⁵⁴ (CARTER, 1987, p. 57). Assim como os mitos não são naturais, uma vez que foram criados pela humanidade, a Mãe criou a si mesma. Diferentemente dos tempos antigos, ela usou a tecnologia para tal construção. Por isso, Beulah tem uma aura artificial que é a própria artificialidade dos mitos; aqui, tomada de maneira literal: “Em Beulah, o mito é uma coisa fabricada, não uma coisa encontrada”⁵⁵ (CARTER, 1987, p. 54).

O ritual de adoração à Mãe se inicia com uma espécie de oração, que é estruturada em forma de poesia: é o mesmo estilo usado para transcrever as preces feitas nos cultos de adoração às deusas, de forma que se tem nestas páginas um pastiche. Isto cria a mesma atmosfera desses cultos antigos, o que se verifica no conteúdo também, pois uma das características destes ritos era relacionar a deusa com elementos e fenômenos naturais: sol, lua, trovão, mar, vento, etc. Dessa forma, a Mãe é “A lua”⁵⁶ (CARTER, 1987, p. 60); “as estrelas”⁵⁷ (CARTER, 1987, p. 61). O que ela faz abala os fenômenos naturais; portanto, “quando boceja a terra treme”⁵⁸ (CARTER, 1987, p. 61); ela mantém “os ventos amarrados em seu lenço”⁵⁹ (CARTER, 1987, p. 62); e assim por diante. Isto é próprio dos cultos às deusas. Porém, esse culto não surpreende Evelyn e, quando termina, ele diz: “aquilo tinha acabado”⁶⁰ (CARTER, 1987, p. 62). Era para ser

⁵³ Original: “*I was appalled by the spectacle of the goddess*” (CARTER, 1992, p. 56).

⁵⁴ Original: “*She is the hand-carved figurehead of her own, self-constructed theology*” (p. 55).

⁵⁵ Original: “*In Beulah, myth is a made thing, not a found thing*” (CARTER, 1992, p. 53).

⁵⁶ Original: “*The moon*” (CARTER, 1992, p. 58).

⁵⁷ Original: “*star of the sea*” (CARTER, 1992, p. 59).

⁵⁸ Original: “*when she yawns earthquakes*” (CARTER, 1992, p. 58).

⁵⁹ Original: “*keeps the wind knotted up in her handkerchief*” (CARTER, 1992, p. 59).

⁶⁰ Original: “*so that was done with*” (CARTER, 1992, p. 60).

grandioso, mas, ironicamente, não o impressiona, conferindo um tom de ridículo ao mito.

Ainda em “tom ritual” ⁶¹ (CARTER, 1987, p. 62), Sophia pergunta para a Mãe onde fica o Jardim do Éden, e a Mãe responde que ele fica em suas coxas. E, conforme a Mãe fala outras frases, Evelyn começa a se dar conta de seu tamanho enorme e sente-se sufocado, como se a Mãe ocupasse todo o espaço; o ambiente se torna claustrofóbico de novo. Ela continua falando e ele sente o calor insuportável; depois de outra fala, fica difícil de respirar. É a sensação de estar sendo engolido que acompanha o sentimento de claustrofobia. A cada fala da Mãe, o texto mostra estas sensações se intensificando, chegando ao clímax quando ela exorta Evelyn a possuí-la e ela, de fato, o “engole”.

Ela grita e sua voz é como um trovão (CARTER, 1987, p. 62). Então, Sophia rasga a roupa de Evelyn e ele é estuprado. Este ato violento é descrito de maneira a retomar a imagem da boca que engole: “agarrou meu sexo que se encolhia: quando ele entrou inteiro, a Mãe uivou e eu também” ⁶² (CARTER, 1987, p. 63). É notório que, antes disso, a Mãe o beija e ele pensa ver o sol dentro de sua boca enorme; a textura da língua é como uma toalha de banho molhada que o encharca: é a imagem da boca que começa pela boca, de fato, e termina com a genital feminina o engolindo, remetendo ao mito da *vagina dentata*.

Como em Beulah tudo é produzido cientificamente, a Nova Eve nasce de uma cirurgia e esta é a terceira descida da personagem. Seu nascimento cirúrgico envolve ser cortada, perfurada por agulhas e tomar remédios. Portanto, seu corpo feminino surge da dor, o que nos remete à dor do parto; porém, um parto artificial. Em Beulah, há uma relação entre feminino e sofrimento: a Mãe e a Eve surgiram de dores; passada a cirurgia, Eve assiste a filmes que mostram o sofrimento de Tristessa, que é o sofrimento belo e ideal. Isto remete ao texto bíblico, pois Eva, por ter sido enganada pela serpente e comido do fruto proibido, foi amaldiçoada a sofrer as dores do parto, fazendo com que todas as mulheres sofram estas mesmas dores também. Estes femininos que sentem dor no romance fazem alusões bíblicas, pois, segundo o livro do *Gênesis* (3:16), Deus castigou Eva por seu crime da seguinte forma: “Multiplicarei grandemente a tua dor

⁶¹ Original: “*a ritual fashion*” (CARTER, 1992, p. 60).

⁶² Original: “*grasped my shrinking sex; when it went all the way, Mother howled and so did I*” (CARTER, 1992, p. 61).

[...]”. Assim, ficou no imaginário popular que existe uma relação entre o feminino e o sofrimento, a dor.

Por esta imagem se dar em Beulah, fica evidente que, por mais que tente parecer libertadora para as mulheres, o local reforça estereótipos femininos aprisionadores. Além disso, as Amazonas tentam fazer com que Eve se torne maternal, pois mostram imagens de mães humanas e animais cuidando de seus filhos – como se o instinto maternal fosse próprio das mulheres, outro estereótipo. Porém, a Nova Eve foge justamente porque não quer ser mãe. E ela se nega a obedecer à deusa: “Agora sou filha dela, não sou? Mas não vou cortar um peito por causa dela, não vou mesmo!”⁶³ (CARTER, 1987, p. 73). Não dar o seio para a deusa significa se rebelar contra o mito.

A imagem do seio retorna também quando a Mãe dá de mamar para Eve e ela sente que a sua relação com o seio materno não mudou, pois naquele momento ela está amparada e segura. Tem-se aqui o seio como alimento e acolhimento. Todavia, causa estranheza a imagem de uma pessoa adulta no colo sendo amamentada. São figuras que se contradizem, dando um tom irônico a essa cena, pois a Mãe não é acolhedora e Eve já é adulta. Isto também é a marca de que a Nova Eve nasceu.

Entretanto, a Nova Eve não tem nada de novo: é feita a partir dos estereótipos de beleza feminina, como ela própria constata ao encontrar fotos de revistas masculinas que foram usadas como inspiração pelas mulheres de Beulah para criá-la. Mais uma vez, mostra-se a característica não libertadora da comunidade de Amazonas. Por outro lado, é importante notar o que foi apontado por Duarte (1996): enquanto a Eva do mito cristão foi criada divinamente a partir da costela do homem, a Nova Eve foi feita cirurgicamente a partir de todo o corpo masculino. Logo, se tem já aqui um tom subversivo que é próprio do romance. Nascida, ela deixa o útero; todavia, da mesma forma que seu nascimento não foi natural, ela se vê forçada a sair de Beulah para escapar dos planos da Mãe.

Ao final do romance, Beulah já não existe mais e Eve retorna para as cavernas: “Eva está voltando para sua mãe”⁶⁴ (CARTER, 1987, p. 172). Para entrar na caverna, Eve tem que se espremer, ou seja, reduzir seu tamanho, como um bebê no útero. Como este órgão, a caverna é também quente e úmida. Nela, Eve encontra sangue – outro sinal

⁶³ Original: “*Now I am her daughter, am I not? But I won't shear off a tit for her, not I!*” (CARTER, 1992, p. 72).

⁶⁴ Original: “*Eve returns to her mother*” (CARTER, 1992, p. 176).

para a ideia de útero. Por simular esta parte do corpo feminino, a caverna parece estar viva: suas paredes estremecem e suspiram (CARTER, 1987, p. 180); suas pulsações fazem pressão sobre Eve e a puxam mais para dentro: “Um movimento visceral, porém perfeitamente ritmado, agita as paredes que me engolem” ⁶⁵ (CARTER, 1987, p. 176). Retorna a imagem do útero como uma boca que engole.

Entretanto, quanto mais entra, mais Eve percebe que tudo que se encontra ali é escuridão e silêncio. Sente-se engolida pelas páginas de um livro: “Esse livro foi enfaticamente fechado” ⁶⁶ (CARTER, 1987, p. 172). É a imagem da boca de novo; porém, agora comparada a um livro fechado. Este está assim porque os planos da Mãe falharam e ela não tem mais nada a dizer: é um livro de silêncio (CARTER, 1987, p. 172). A Mãe tentou dar uma forma concreta e literal ao mito do matriarcado, porém não conseguiu e, assim, ela se torna apenas “uma figura de linguagem” ⁶⁷ (CARTER, 1987, p. 176). O mito do matriarcado volta a se limitar ao espaço dos livros.

Como um útero, a caverna expulsa Eve de seu interior: “As paredes de carne me expeliram” ⁶⁸ (CARTER, 1987, p. 177). E, como um bebê recém-nascido, Eve sai chorando e chamando pela mãe. Porém, não há resposta: os mitos se esvaziaram e Eve tem que aprender a viver sem eles. Livre dos mitos e dos preconceitos gerados por eles, a Nova Eve (re)nasce.

Conclusão

O romance carteriano pode ser lido como uma desconstrução de diversos mitos ocidentais, sendo o mito do matriarcado um deles. A narrativa, ao construir a Mãe e Beulah de forma exagerada e grotesca, confere um tom irônico ao mito. Mostra-se que os mitos não nasceram naturalmente como se pretende pensar, mas sim pela humanidade, uma vez que a Mãe e Beulah foram criadas artificialmente.

Outro ponto importante foi a imagem da dor: as dores cirúrgicas de Eve e de Mãe. Essas dores remetem à história mais antiga do ocidente: a de Eva. Como dito, Eva possui papel crucial para a imagem ocidental sobre o que é ser mulher e, quando Eva

⁶⁵Original: “A visceral yet perfectly rhythmic agitation ripples the walls, which ingest me” (CARTER, 1992, p. 180).

⁶⁶Original: “This book has been emphatically closed” (CARTER, 1992, p. 176).

⁶⁷Original: “a figure of speech” (CARTER, 1992, p. 180).

⁶⁸Original: “The walls of meat expelled me” (CARTER, 1992, p. 182).

desobedeceu a Deus, seu corpo e de suas descendentes mulheres foram condenados a dores. Disto, surgiu a ideia no imaginário popular de que existe uma correspondência entre feminino e dor.

The Passion of New Eve utiliza o mundo como o conhecemos, com seus mitos e práticas, e o leva ao exagero, colocando este mundo “ao avesso”. Assim, se têm imagens grotescas, desestabilizando o olhar do leitor. Ao fazer isto, se abre espaço para se repensar radicalmente o que é estabelecido como natural, pois, ao pensar um mundo que exagera o mundo conhecido e, por fim, o destrói, novas possibilidades ganham lugar, subvertendo a ordem estabelecida. E Carter gostava de pensar na arte da seguinte forma: “Arte, pegando emprestada uma frase do Sade: ‘a perpétua subversão imoral da ordem estabelecida’”⁶⁹ (Diário de 1973, p. 42).

Por fim, este trabalho buscou analisar as passagens de Eve(lyn) por Beulah como forma de se fazer pensar sobre os mitos, em específico o do matriarcado, evidenciando suas qualidades não naturais e não libertadoras apresentadas pelo romance.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

Bíblia Sagrada. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/>. Acesso em: 20 Fev., 2022.

CARTER, A. *A Paixão da Nova Eva*. Trad. Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARTER, A. *Diário de 1972*, localizado na Biblioteca Britânica de Londres. Código de localização do arquivo: MS 88899/1/94.

CARTER, A. *Diário de 1973*, localizado na Biblioteca Britânica de Londres. Código de localização do arquivo: MS 88899/1/95.

CARTER, A. *The Passion of New Eve*. Londres: Virago, 1992.

CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. Trad. Jack Sage. Londres: Routledge, 1971.

⁶⁹ Original: “Art, to borrow a phrase from Sade: ‘the perpetual immoral subversion of the established order’”.

DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary: the ideas and symbols of William Blake*. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013.

DUARTE, E. de A. “A Nova Eva de Angela Carter, ou a superação do mito patriarcal”. In: Seminário Nacional: Mulher e Literatura. *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*, NIELM, Faculdade de Letras, UFRJ, 11, 12 e 13 de setembro de 1995. Rio de Janeiro: NIELM, 1996. P. 101-109.

ENSTICE, A.; WEBB, J. “Domesticating the monster”. In: MILLS, A. (edit). *Seriously Weird Papers on the Grotesque: Studies on themes and motifs in literature*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1999. P. 89-103.

KAYSER, W. *The Grotesque in Art and Literature*. Trad. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963.

PERERA, S. B. *Caminho para a iniciação feminina*. Trad. Aracéli M. Elman. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.

SICUTERI, R. *Lilith - a lua negra*. Trad. Norma Telles; J. Adolpho S. Gordo. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Refração nos contos de fadas: das raízes históricas até a noiva do tigre de Angela

Carter

Camila Biel Menino
Mestre, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP
Cleide Antonia Rapucci
Doutora, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP.

Os contos de fadas vem, ao longo dos séculos, sofrendo diversas alterações. Desde os tempos em que eram histórias da tradição oral, passando pela reformulação das animações dos estúdios Disney até hoje, quando Branca de Neve veste uma armadura e salva a Bela Adormecida de um sono profundo (*A bela e a adormecida* de Neil Gaiman publicado em 2015), muita coisa mudou, mas ainda vemos alguns resquícios dos contos-raiz deixados nessas novas versões.

Um dos grandes nomes dos estudos dos contos maravilhosos é Vladimir Propp. Em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), um dos livros mais conhecidos no mundo sobre estudos folclóricos, Propp dedica-se a aprofundar ao máximo suas pesquisas no estudo da forma do conto maravilhoso até conseguir isolar a sua estrutura.

Propp apresenta trinta e uma funções de personagens, que funcionam como elementos constantes e repetitivos nos contos. São elas: afastamento, proibição e transgressão da proibição, interrogatório e informação sobre o herói, embuste e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da reação, partida, primeira função do doador e reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição e socorro, chegada incógnito, falsas pretensões, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento e desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento. Meletínski (p. 93) deixa claro que essas funções nem sempre estão presentes em um conto, mas têm número limitado e a ordem em que aparecem no decorrer da história é sempre a mesma.

No que diz respeito aos personagens, Propp coloca sete funções que se distribuem entre eles, os quais são sempre os mesmos: o antagonista (ou agressor), o

doador, o auxiliar, a princesa, ou seu pai, o mandante, o herói e o falso herói – possui sua própria esfera de ação, ou seja, uma ou várias funções (MELETÍNSKI, p. 93).

Já em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1946), Propp aprofunda-se ainda mais em seus estudos e desenvolve um complemento importante de sua obra anterior (*Morfologia do conto maravilhoso*).

Propp vê uma relação importante entre língua e folclore, pois ambos são produtos coletivos que “surgem por força de lei e independem da vontade dos homens” (BEZERRA, 2002, p. xii), e essa relação tem completa influência nos contos maravilhosos.

[...] o estudo estadal da natureza do gênero e da poética do folclore é autenticamente científico; como as línguas, o folclore também tem origem comum entre os povos, e a sua evolução também passa por diversos estágios; as premissas materiais e econômicas determinam o surgimento e a persistência dos rituais, fonte primária das narrativas folclóricas e particularmente do conto maravilhoso, etc. [...] é necessário levar sempre em conta a relação entre o conto maravilhoso e os rituais e costumes, estes diretamente ligados ao contexto que os gerou, para se ter uma noção clara de como certos motivos do conto remontam a rituais e, conseqüentemente, à sociedade e às instituições sociais que lhes deram origem. (BEZERRA, 2002, p. xiI).

Segundo a psicanalista junguiana e especialista em contos de fadas e mitologia, Hellen Reis Mourão, alguns estudiosos datam contos de 25.000 A.C, isso porque existe uma relação entre os contos, a religião e os cultos. A psicanalista Marie-Louise von Franz, no livro *The feminine in fairy tales* comenta que, em sua visão, a ideia de que as figuras nos mitos e nos contos de fadas são distintas é errônea, pois, segundo a teoria, “o mito é a história dos deuses e semideuses e o conto de fadas é a história de pessoas comuns” (VON FRANZ, 1993, p. 5), porém, pode-se observar que em alguns contos de fadas, os nomes dos personagens são claras referências a deuses.

[...] De um ângulo psicológico, sabemos que eles são figuras arquetípicas e não têm, em sua essência, nada a ver com os seres humanos comuns e as personalidades humanas conforme tratamos com eles na psicologia humana. Por essa razão, assumirei que não há diferença entre contos de fadas e mito, mas sim que ambos lidam com figuras arquetípicas. (VON FRANZ, 1993, p. 5)⁷⁰.

⁷⁰ From a psychological angle, we know that they are archetypal figures and have, in their essence, nothing to do with ordinary human beings and human personalities as we deal with them in human

A autora comenta que, quando em contato com um conto de fadas, o ouvinte é levado a uma “outra dimensão”, um plano fora do real, entrando em contato com seu inconsciente. Sendo assim, pode-se dizer que no mito acontece o que Lucien Lévy-Bruhl (*apud* VON FRANZ, 1993, p. 8) chama de coletivos de representações, ou seja, as figuras e os deuses da religião acabam se confundindo. Já nos contos de fadas acontece o oposto, pois “as figuras migram e não podem ser vinculados a uma consciência coletiva nacional. Em vez disso, eles contêm uma quantidade enorme de material compensatório e geralmente contradizem ou compensam as ideias da consciência coletiva.” (VON FRANZ, 1993, p. 8).

Porém para Engels (*apud* PROPP, 2002, p.7), a religião é simplesmente um reflexo fantástico que, no imaginário humano, assume as forças exteriores que atuam em sua vida diária, ou seja, uma ideia de que forças terrestres tomam forma de forças sobrenaturais.

No início da história, são sobretudo as forças da natureza os objetos desse reflexo... Logo, porém, ao lado das forças da natureza entram em ação forças sociais, forças que se opõem ao homem e, sendo-lhes tão... incompreensíveis quanto as forças da natureza. (PROPP, 2002, p. 10).

Logo, forças que antes eram apenas da natureza, acabam adquirindo atributos sociais e tornam-se representantes das forças históricas (p. 10). O conto, como reflexo, apresenta vestígios de ritos e costumes, e muitos desses motivos só encontram explicação quando confrontados com os ritos. Portanto, cabe ao folclorista fazer uma reinterpretação desses ritos, isto é, substituir um elemento do ritual ultrapassado por modificações históricas por um elemento mais compreensível ao leitor. Em alguns casos, a raiz ritualística já está tão defasada que se torna difícil sua identificação.

Um exemplo dado por Propp é o rito de oferecer uma jovem em sacrifício para fertilidade no início da época de sementeira. No conto, um herói a salva de ser comida por um terrível monstro, mas, se tal ação acontecesse na época em que o rito ainda ocorria, o salvador iria ser considerado um grande infiel, não um herói.

psychology. For this reason, I will assume that there is no difference between fairy tales and myth, but rather that they both deal with archetypal figures. (VON FRANZ, 1993, p. 5).

Tal assunto (ou motivo) pode aparecer como assunto de um conto enquanto existir uma organização social que exija o sacrifício de moças. Mas, quando essa organização social entra em declínio, o costume outrora sagrado (e cuja heroína era a jovem, que às vezes ia voluntariamente ao encontro da morte) passa a ser inútil e repugnante; e o ímpio que perturba a cerimônia de sacrifício torna-se o herói do conto. (PROPP, 2002, p. 13).

Porém, em alguns casos o conto torna-se um fator explicativo para entender um rito, já que este pode ser muito confuso e o conto acaba por ser um retrato fiel de um episódio do passado.

A obra *The Bloody Chamber and Other Stories*

Publicado em 1979, o livro de contos *The bloody chamber* dá às mulheres rebeldes de Angela Carter sua terra fictícia. É uma obra prima que contém uma escrita ardente e cheia de entusiasmo, e que casa perfeitamente com as histórias narradas. Lá, os contos de fadas são mostrados sob uma nova perspectiva. Rushdie, em sua introdução à coletânea que reúne todos os livros de contos de Carter, *Burning Your Boats the Collected Short Stories*, afirma: “ela abre uma história antiga para nós, como um ovo, e encontra uma nova história, a história que queremos ouvir agora, intimamente” (1995, p. 14)⁷¹. Bebendo diretamente da fonte do gótico⁷² e usando muitos símbolos, a autora traz à cena a sexualidade (heterossexual, como pontua Adriana Lisboa) feminina. Carter não poupa o leitor e inclui em suas narrativas a violência, a perversão e a passividade que nunca será vista como mérito (LISBOA, 2017, p. 8).

⁷¹ She opens an old story for us, like an egg, and finds the new story, the now-story we want to hear, within. (RUSHDIE, 1995, p.14).

⁷² Segundo Olga Pampa Arán, em seu verbete no Dicionário Digital do Insólito Ficcional, o estilo gótico foi introduzido (de forma pejorativa) no século XVI por Giorgio Vasari “para diferenciar a arquitetura alemã da arte greco-latina clássica” (ARÁN, 2019), mas foi reinventado no século XVIII, surgindo assim a literatura gótica inglesa, que fundou “uma retórica do extraordinário, do irracional e do medo, como forma de questionar o domínio do Razão impulsionada pelo Iluminismo, artisticamente expressa como Neoclassicismo” (ARÁN, 2019). Amícola (2003 *apud* ARÁN 2019) afirma que o “conceito de escuro e sombrio da época medieval é transferido para o gótico nos fantasmas e mortos-vivos, nos castelos escuros que contêm violência e mal, nas práticas de magia e o oculto, fazendo aparecer tudo o que o Iluminismo tentou apagar da memória cultural” (AMÍCOLA, 2003, p.184-185 *apud* ARÁN, 2019). Olga Arán também explica que os temas da literatura gótica têm como recurso “viagens maravilhosas no espaço e no tempo, nomes e lugares exóticos, pesadelos e elementos oníricos que sempre lançam dúvidas sobre os limites entre a realidade e a fantasia imaginária. O mais interessante dessa literatura destinada a produzir angústia e medo são os personagens e suas paixões excessivas e incontroláveis, os labirintos psicológicos em que se encontram, o amor, a sexualidade, a inocência, o ódio e a culpa. Nessas obras o mal está sempre à espreita, aparece e se esgueira nas fissuras do real e nos corpos atravessados pelo desejo.” (ARÁN, 2019).

O território do desejo é retratado como aquele onde a roupagem humana e, às vezes, a identidade humana se despem para que a verdadeira natureza dos personagens possa vir à tona. [...] opostos que se anulam ou se aproximam, de híbridos que a razão não terá como “normalizar”, do desejo profundamente erotizado que é um portal para a vida e para a morte e que vem entretecido ora à ternura, ora à violência [...] os contos de *A câmara sangrenta e outras histórias* são atemporais, porque lidam com nossa essência, mais do que com as nossas circunstâncias. E trazem à tona aquilo que, em nós, segue sendo a um tempo demasiado humano e espantosamente animal. (LISBOA, 2017, p. 8 e 11).

Angela Carter usa de muita riqueza visual e dá ao leitor uma visão detalhada das cores, cheiros e texturas em cada um de seus contos, tornando cada detalhe peça fundamental em sua narrativa, dando significados particulares em cada objeto, situação e personagem descrito.

Em seu conto intitulado “A noiva do tigre”, a autora trabalha com a temática do noivo animalesco, o qual tem *A Bela e a fera* como mote principal e cujo foco é totalmente voltado à protagonista (que também é a narradora). Se nos contos originais de *A bela e a fera* é o noivo quem passa por uma transformação, em *A noiva do tigre* é a Bela quem passa pela metamorfose.

A personagem principal começa narrando que o pai a perdeu para a Fera em um jogo de cartas e se refere à Itália, país onde o conto se passa, como “[...] terra encantadora onde os limoeiros crescem.” (CARTER, 2017, p. 89)⁷³, descrição esta que faz referência à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, que foi considerada pela crítica como produção inaugural do romance de formação. A fala da narradora é uma citação do poema *A canção de Mignon*, a qual abre o livro três da obra de Goethe. Ainda criança, Mignon foi roubada de sua nobre família e obrigada a viver uma vida errante com a trupe de saltimbancos comandada pelo abusivo Grão-Diabo. Assim como a personagem de Goethe, a protagonista de Carter foi, de certa forma, roubada e levada a ter uma vida de exílio, uma vez que sua terra natal é a Rússia.

A ideia de um lugar utópico, perfeito, abençoado, dá o tom ilusório de que a narradora e seu pai chegaram ao paraíso, onde nada de ruim pode acontecer.

[...] Viemos de países de clima frio; em casa, estamos em guerra contra a natureza, mas aqui [...] Tudo floresce; nenhum vento forte agita o ar voluptuoso. O sol derrama frutas pra você. E a letargia

⁷³ [...] the lovely land where the lemon trees grow (CARTER, 1997, p. 154).

mortal e sensual do sul encantador infecta o cérebro faminto; ele suspira: “Prazer! Mais prazer”. (CARTER, 2017, p. 89).

[...] We come from countries of cold weather; at home, we are at war with nature but here [...] Everything flowers; no harsh wind stirs the voluptuous air. The sun spills fruit for you. And the deathly, sensual lethargy of the sweet South infects the starved brain; it gasps: 'Luxury! more luxury!'. (CARTER, 1997, p. 154).

Porém, toda essa ilusão acaba quando o inverno começa. A idealização do paraíso chega ao fim e a verdadeira natureza daquela região se revela e os faz encarar a realidade de que nenhum prazer é eterno.

Mas então a neve vem, não há como escapar, ela nos seguiu da Rússia como se corresse atrás da nossa carruagem e, nesta cidade escura e amarga, alcançou-nos por fim, correndo de encontro às vidraças para zombar das expectativas de prazer perpétuo do meu pai [...]. (CARTER, 2017, p. 89).

But then the snow comes, you cannot escape it, it followed us from Russia as if it ran behind our carriage, and in this dark, bitter city has caught up with us at last, flocking against the windowpanes to mock my father's expectations of perpetual pleasure [...]. (CARTER, 1997, p. 154).

Com uma narrativa extremamente descritiva, Carter dá ao seu leitor sensações, aguçando todos os seus sentidos conforme conta sua história, fazendo com que as pessoas sintam tanto o calor inebriante e ilusório como o frio impiedoso, porém, revelador. É como se, quando chegaram à Itália, o calor e a novidade do país maquiassem a realidade, sobretudo a verdadeira natureza do pai e da própria narradora, como se fosse uma promessa de nova vida. Porém, quando o inverno chega e a novidade passa, tudo volta a ser como era antes. O olhar e a percepção dos dois mudam, fazendo com que antigos hábitos voltem e os façam enxergar que nem tudo é perfeito como eles idealizaram.

Esta é uma região melancólica e introspectiva; uma paisagem sem sol, sem nenhum detalhe que se faça notar, o rio taciturno suando neblina, os salgueiros tosados e caídos. É uma cidade cruel; [...] Um silêncio fúnebre no lugar, os habitantes tão encolhidos de frio que mal se pode ver seus rostos. E eles mentem pra você e o enganam, hoteleiros,

cocheiros, todos eles. Deus, como nos extorquiram! (CARTER, 2017, p. 89).

This is a melancholy, introspective region; a sunless, featureless landscape, the sullen river sweating fog, the shorn, hunkering willows. And a cruel city; [...]. A funereal hush about the place, the inhabitants huddled up against the cold so you can hardly see their faces. And they lie to you and cheat you, innkeepers, coachmen, everybody. God, how they fleeced us! (CARTER, 1997, p. 155).

Ainda no começo do conto, a narradora diz que aquela é a “terra abençoada onde o leão se deita com o cordeiro” (CARTER, 2017, p. 89)⁷⁴, porém, logo em seguida, a personagem dá indícios de que ela não é um cordeiro indefeso. Todos os adjetivos usados para se referir à protagonista são fortes e poderosos, como: “furioso cinismo, impassibilidade, rancor afiado como um caco de vidro”, e também são compartilhados seus sentimentos de orgulho e prazer no momento em que deixa a Fera triste. Seu pai, por outro lado, é a parte fraca. Foi por culpa dele que a sua mãe morreu, foi por culpa do seu vício em jogos que perdeu a própria filha para a Fera. Os termos usados pela protagonista quando se refere ao pai são: loucura, frenesi, sonhador, alguém que acredita em milagres. O homem é aquele que não tem controle sobre seus desejos e, por confiar demais em sua sorte, acaba perdendo tudo que tem.

É curioso que, mesmo com todas as descrições e atitudes duvidosas do pai, existe a ideia incutida pelo patriarcado de que as mulheres não são tão racionais quanto os homens e que se assemelham mais aos animais que aos seres humanos. Bela coloca muito bem essa questão quando afirma:

[...] Eu era uma jovem, uma virgem, e, portanto, os homens negavam a mim a racionalidade da mesma forma como a negavam a todos aqueles que não eram exatamente como eles, em toda a sua insensatez. Se eu não podia ver uma única alma naquela desolação ao meu redor, nós seis – montarias e cavaleiros – não podíamos nos gabar de ter entre nós uma só alma, tampouco, uma vez que todas as melhores religiões do mundo afirmam categoricamente que nem os animais e nem as mulheres foram equipados com aquelas coisas frágeis e imateriais quando o bom Senhor abriu as portas do Éden e expulsou Eva e seus familiares. (CARTER, 2017, p. 107).

I was a young girl, a virgin, and therefore men denied me rationality just as they denied it to all those who were not exactly like themselves, in all their unreason. If I could see not one single soul in that wilderness of desolation all around me, then the six of

⁷⁴ where the lion lies down with the lamb. (CARTER, 1997, p. 154)

us—mounts and riders, both--could boast amongst us not one soul, either, since all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tumble out. (CARTER, 1997, p. 165).

A própria Fera aparenta ser mais dócil e sensível do que a protagonista. Ele é quem dá, por vontade própria, as rosas brancas para Bela, enquanto a jovem sempre dá um jeito de se livrar delas. Primeiro, quando ele dá a flor da própria lapela à Bela, ela a despedaça, pétala por pétala, enquanto vê seu pai perder toda sua herança e ela própria na mesa de jogo. Em seguida, quando o criado vai buscá-la para levá-la até a Fera, ele lhe oferece um buquê das mesmas rosas, que ela joga na lama pela janela durante a viagem. Rousseau aponta que a rosa é o símbolo da mulher ideal, ou seja, da beleza, da delicadeza, do frescor, da mulher celeste, “ela é a imagem da Virgem Maria.” (ROUSSEAU, 1980, p.124). Renegar duas vezes as rosas é renegar a idealização de donzela doce e frágil que lhe estão tentando atribuir.

Aliás, nesse conto, quem deseja a rosa é o pai, que, choroso no momento da partida da filha, lhe pede uma flor como prova de seu perdão. A jovem, então, quebra a haste de uma rosa do seu buquê e entrega a ele. A rosa entregue ao pai está manchada de sangue, pois a filha espetou o dedo em um de seus espinhos. Neste momento vê-se novamente a alegoria da rosa manchada, maculada, porém, aqui, ela não representa o amor incondicional ao pai, mas sim uma ruptura da relação entre os dois.

A protagonista de “A noiva do tigre” é muito diferente da Bela do conto original. Aqui, ela não é submissa e se refere a si mesma sempre como “a jovem”, ou “a garota” e nunca diz seu próprio nome, sendo que somente a Fera diz “Che bela!” na primeira vez que a vê. Além disso, sua personalidade forte se desenvolveu quando ela ainda era criança e dava trabalho para sua ama: “[...] para me assustar e fazer com que me comportasse direito, pois eu era uma coisinha selvagem e ela não conseguia me domar e subjugar com o franzir da testa ou com uma colher de geleia como suborno”. (CARTER, 2017, p. 96)⁷⁵.

Carter utiliza da ideia dos simulacros, dos autômatos; nada é o que parece. A Fera se disfarça usando máscara de homem, luvas, perucas e se banha em perfume,

⁷⁵ [...] to scare me into good behaviour, for I was a wild wee thing and she could not tame me into submission with a frown or the bribe of a spoonful of jam. (CARTER, 1997, p. 158).

tanto que a jovem ainda se questiona: “[...] como deve ser seu cheiro natural, se precisa de tanta camuflagem?” (CARTER, 2017, p. 92)⁷⁶; seu criado também usa disfarces e sua dama de companhia é uma máquina, um autômato com uma caixinha de música no lugar do coração. A Fera, chamada de “*Milord*”, e que possui muitos bens e é poderoso, não consegue falar, precisando de seu criado para traduzir os rugidos que emite: “[...] apenas seu criado, que o entende, pode traduzir o que diz, como se o patrão fosse o boneco desajeitado e ele, o ventríloquo.” (CARTER, 2017, p. 92-93)⁷⁷. Até na pintura da parede do grande *palazzo* observa-se uma técnica chamada *trompe l’oeil*, cuja tradução é, literalmente, enganar os olhos. A técnica usa truques de perspectiva para criar uma ilusão óptica que faz com que imagens 2d aparentem ser 3d.

Um simbolismo importante de ser analisado é o valor das cartas do jogo em que o pai perde a filha:

Uma dama, um rei, um ás. Eu os vi no espelho. Ah, sei que ele pensou que não poderia me perder; além disso, ganharia tudo o que tinha perdido, as fortunas desfeitas da nossa família restauradas de um só golpe. [...] A Fera soltou um uivo e colocou sobre a mesa todos os três ases restantes. (CARTER, 2017, p. 93).

A queen, a king, an ace. I saw them in the mirror. Oh, I know he thought he could not lose me; besides, back with me would come all he had lost, the unravelled fortunes of our family at one blow restored. [...] The Beast bayed; laid down all three remaining aces. (CARTER, 1997, p. 156).

Segundo a leitura de tarô em cartas de baralho, cada uma dessas figuras tem um significado bastante interessante. A autora não descreve exatamente quais naipes cada personagem possui, então os significados serão abordados de forma mais ampla.

A dama, tirada pelo pai, tem relação com o conceito de concepção, de maternidade. Além disso, ela também pode ser colocada nos papéis de filha, esposa e até mesmo de amante. O rei, também tirada pelo pai, é a representação do grau mais elevado de poder. A coroa simboliza a trajetória bem-sucedida: “[...] a figura do rei é o arquétipo do homem no potencial máximo, como um guru, instrutor, pai, líder etc.” (MENEGETTI, 2018). Já os Áses, tirados pelos dois personagens, significam: Ás de Espadas: carta que representa conquista, triunfo, carrega uma conotação de amor ou

⁷⁶ [...] what can he smell of, that needs so much camouflage? (CARTER, 1997, p. 155).

⁷⁷ [...] only his valet, who understands him, can interpret for him, as if his master were the clumsy doll and he the ventriloquist. (CARTER, 1997, p. 156).

ódio passional. Ás de Paus: representação da fertilidade feminina, criação. Carrega o sentido de sorte, lucro, herança e etc. Ás de Ouros: representação de ganhos financeiros, conquistas materiais, poder. Ás de Copas: carta que carrega um sentido divino. Libertação de uma emoção bruta, início de um novo relacionamento amoroso.

Todos os homens alcançaram essas conquistas, seja de imediato ou não. Apesar de perder tudo, o pai tem os seus bens devolvidos pela besta no fim do conto. Já a Fera, ganha todos os bens materiais, fica mais rico, porém, se liberta e alcança o amor.

Logo que chega ao palácio da Fera, Bela tem a impressão de que o lugar é abandonado: “Nada de humano vive aqui” (CARTER, 2017, p. 102)⁷⁸. O criado a leva até o seu amo e, com muita timidez, diz que a Fera tem apenas um desejo: vê-la nua. Caso concordasse, ela seria devolvida logo em seguida a seu pai, assim como todos os bens materiais que ele havia perdido e mais alguns presentes, como jóias, peles e cavalos.

Bela não acredita no que acabou de ouvir e tem uma reação diferente do esperado das jovens “de família”:

Soltei uma gargalhada estridente; nenhuma mocinha ri desse jeito!, minha velha ama costumava me repreender. Mas eu ria. E rio. No clamor da minha impiedosa hilaridade, o criado recuou, perturbado, retorcendo os dedos como se tentasse arrancá-los fora, protestando, suplicando sem palavras. [...] Pode me colocar numa sala sem janelas, meu senhor, e eu prometo que levanto minha saia até a cintura, pronta para o senhor. Mas deve haver um lençol sobre meu rosto, para escondê-lo; e deve ser colocado em cima de mim muito de leve, para não me sufocar. Então, devo ficar totalmente coberta da cintura para cima, e sem luzes. Ali o senhor pode estar comigo uma vez, e apenas uma vez. Depois disso, devo ser conduzida diretamente à cidade e deixada na praça pública, em frente à igreja. Se quiser me dar dinheiro, terei prazer em recebê-lo. Mas devo salientar que deve me dar somente a mesma quantia que daria a qualquer outra mulher em tais circunstâncias. No entanto, se não optar por não me dar um presente, é um desejo seu. Quanto prazer me deu ver que golpeara A Fera bem no coração! (CARTER, 2017, p. 100-101).

I could scarcely believe my ears. I let out a raucous guffaw; no young lady laughs like that! my old nurse used to remonstrate. But I did. And do. At the clamour of my heartless mirth, the valet danced backwards with perturbation, palpitating his fingers as if attempting to wrench them off, expostulating, wordlessly pleading. [...] 'You may put me in a windowless room, sir, and I promise you I will pull my skirt up to my waist, ready for you. But there must be a sheet over my face, to hide it; though the sheet must be laid over me so lightly that it will not

⁷⁸ 'Nothing human lives here,' (CARTER, 1997, p. 162)

choke me. So I shall be covered completely from the waist upwards, and no lights. There you can visit me once, sir, and only the once. After that I must be driven directly to the city and deposited in the public square, in front of the church. If you wish to give me money, then I should be pleased to receive it. But I must stress that you should give me only the same amount of money that you would give to any other woman in such circumstances. However, if you choose not to give me a present, then that is your right.' How pleased I was to see I struck The Beast to the heart! (CARTER, 1997, p. 161).

Bela decide segurar as rédeas de seu futuro. A jovem não acreditava em sorte e nem em milagres. Ela viu o pai perder dinheiro com jogo e prostitutas a vida inteira, então decidiu que faria o seu próprio destino: “Pois agora a minha própria pele era o único capital que eu tinha no mundo e, naquele dia, eu faria o meu primeiro investimento.” (CARTER, 2017, p. 97)⁷⁹.

Todos os dias o criado leva o café da manhã até Bela junto com um presente. No primeiro dia, um único brinco de diamante, feito da lágrima derramada pela Fera diante da recusa da jovem ao seu pedido. No segundo dia, mais outro brinco, também de diamante feito de lágrima.

Então o criado diz que seu mestre a convidou para cavalgar, e ela aceita de pouco grado. É durante esse passeio, em uma paisagem bucólica e fria, que a personagem faz uma análise de sua condição; nesse ponto, podemos observar a voz implícita da autora trazendo a seguinte análise para o mundo real, para a condição de todas as mulheres:

[...] enquanto trotávamos pelo caminho coberto de juncos até o rio, certamente meditava sobre a natureza do meu próprio estado, como tinha sido comprada e vendida, como passara de mão em mão. Aquela mocinha mecânica que passava pó em minhas bochechas para mim; não tinham atribuído a mim o mesmo tipo de vida imitativa entre os homens que o criador da boneca lhe dera? (CARTER, 2017, p. 107).

[...] as we rode through the reedy approaches to the river, I certainly meditated on the nature of my own state, how I had been bought and sold, passed from hand to hand. That clockwork girl who powdered my cheeks for me; had I not been allotted only the same kind of imitative life amongst men that the doll-maker had given her? (CARTER, 1997, p. 165).

⁷⁹ For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment. (CARTER, 1997, p. 159).

Quando chegam à beira do rio, o jogo inverte. O criado anuncia que, já como Bela não vai aceitar deixar seu amo vê-la nua, ele gostaria que ela o visse como realmente é: despido de todos os apetrechos que carrega. Nesse momento, a protagonista compreende que deve aprender a jogar o jogo, que “o tigre nunca vai se deitar com o cordeiro; ele não reconhece nenhum pacto que não seja recíproco. O cordeiro deve aprender a correr com os tigres.” (CARTER, 2017, p. 108)⁸⁰. É vendo-o sem máscara, como realmente é, que ela se sente liberta. Angela Carter utiliza-se da antítese para expressar o que a protagonista está sentindo: “Senti meu peito se rasgar como se tivesse sofrido uma ferida maravilhosa.” (CARTER, 2017, p. 109)⁸¹. Quando nada ali a fazia lembrar da humanidade, ela decide despir-se também. Na volta ao castelo, ela vê que, pendurada na sela, jazia o cadáver de uma jovem gazela. Mais uma vez o símbolo da pureza que foi maculada.

A pele despida causa estranheza, desconforto. Ser observado como realmente se é causa vergonha ao ser humano. Bela explica muito bem esse sentimento quando troca as roupas de montaria pelo seu vestido

[...] Mas quando me abaixei para pegar meu vestido, meus braços caíram ao lado do corpo. Eu não estava acostumada à nudez. Estava tão pouco habituada à minha própria pele que tirar todas as minhas roupas envolveu uma espécie de esfolamento. Pensei que A Fera queria algo pequeno em comparação ao que eu estava pronta pra lhe dar; mas não é natural para os seres humanos andar nus, pelo menos não a partir do momento em que começamos a tapar nosso ventre com folhas de figueira. Ele exigira o abominável. Senti uma dor tão atroz que era como se estivesse arrancado minha própria pele, e a menina sorridente equilibrava-se na letargia de seu fracassado simulacro de vida, observando-me descascar até chegar à carne fria e branca do pacto, e, se ela não estava me vendo, então a semelhança com o mercado era ainda maior, aquele lugar onde os olhos nos observam não levam em conta nossa existência. (CARTER, 2017, p. 111-112).

[...] But, when I got down to my shift, my arms dropped to my sides. I was unaccustomed to nakedness. I was so unused to my own skin that to take off all my clothes involved a kind of flaying. I thought The Beast had wanted a little thing compared with what I was prepared to give him; but it is not natural for humankind to go naked, not since first we hid our loins with fig leaves. He had demanded the abominable. I felt as much atrocious pain as if I was stripping off my

⁸⁰ The tiger will never lie down with the lamb; he acknowledges no pact that is not reciprocal. The lamb must learn to run with the tigers. (CARTER, 1997, p. 166).

⁸¹ I felt my breast ripped apart as if I suffered a marvelous wound. (CARTER, 1997, p. 166).

own underpelt and the smiling girl stood poised in the oblivion of her balked simulation of life, watching me peel down to the cold, white meat of contract and, if she did not see me, then so much more like the market place, where the eyes that watch you take no account of your existence. (CARTER, 1997, p. 167-168).

O camareiro diz à Bela que ela pode ir embora; então, ela decide vestir sua “autômato de companhia” com suas roupas e mandá-la para representar o seu papel de filha. Mais uma vez, o simulacro se faz presente. Usando apenas o casaco de marta e os brincos, ela vai até a Fera devolver-lhe os presentes. Quando chega à porta do quarto onde o milorde se esconde, ela se depara com o camareiro também despido, “[...] a criatura mais gentil do mundo.” (CARTER, 2017, p. 112)⁸² e, com grande ternura, ele tira as peles que se transformam em pequenos ratos pretos, que saíram correndo assustados.

A Fera, em seu quarto, já não usa mais máscara, luvas e nem peruca. Está lá, andando de um lado para o outro, não há mais perfumes para esconder o verdadeiro cheiro, que agora é de pelo e urina. O medo de ser devorada surge, mas logo ela percebe que ele tem muito mais medo que ela. Bela agacha-se nas palhas, e ele, como um gato indefeso, se aproxima, descansa sua cabeçorra em suas mãos e a lambe. Seu ronronar é tão alto que faz as paredes tremerem.

Conforme vai lambendo a pele nua da jovem, ela vai ganhando pelos brilhantes. Aqui, a metamorfose se dá do humano para o animalesco. Bela decide abandonar sua herança e seu pai e transformar-se em fera.

E a cada vez que passava a língua ele arrancava, camada após camada de pele, todas as peles de uma vida no mundo, e deixava no lugar uma pátina nascente de pelos brilhantes. Meus brincos se transformaram novamente em água e escorreram pelos meus ombros; sacudi as gotas em cima da minha pelagem tão bonita. (CARTER, 2017, p. 114).

And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur. (CARTER, 1997, p. 169).

⁸² [...] the gentlest creature in the world. (CARTER, 1997, p. 168).

Bela, assumindo sua natureza, cresce não só em tamanho, como afirma Rapucci (1997, p. 283), mas também em sua sexualidade e na aceitação do outro, assim como despe-se de crenças antigas. A protagonista de Carter compreende que não existe nenhum pacto que não seja recíproco. Ela entende que precisa aprender a correr com os tigres.

Conclusão

Os contos maravilhosos, em essência, vieram dos mitos e das histórias populares, portanto, suas origens não são tão claras. Propp aponta que “as premissas básicas dos autores frequentemente são produto da época em que viveram.” (2002, p. 6).

Para Carter, os contos de fada são muito mais do que isso. Foi traduzindo o livro de contos *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* de Charles Perrault do século XVII que a autora começou a idealizar um livro próprio de contos. Para ela, “[...] os contos são propositalmente vestidos como fábulas da política da experiência.” (CARTER, p. 452 apud GRODON, 2016, p. 266).

Os contos presentes em *A câmara sangrenta* de Carter foram escritos de maneira extremamente sensual e envolvente, que mexem com os sentidos do leitor, fazendo com que ele possa visitar, em uma leitura atenta, a floresta do sedutor Rei dos Elfos, a tentadora terra “onde os limoeiros crescem”, para dentro da mortífera câmara do Barba Azul, a “casa palladiana em miniatura” do sr. Lyon e a paisagem branca de neve. Além disso, a autora busca em outros mitos, crenças e religiões (como no cristianismo), material para dar novos significados e, como ela mesma descreveu, “colocar vinhos novos em garrafas velhas.” (CARTER, 1997, p.37).

A violência e a sexualização não são gratuitas na coletânea de contos escrita por Carter, nem é de interesse da autora arrumar soluções para o papel que a sociedade falocêntrica impõe às mulheres. O que Angela Carter faz em seus contos é deslocar a leitura para o que Teresa de Lauretis chama de “outro lugar” (1994, p. 236), ou seja, fora do discurso do desejo masculino. Carter buscou expor as armadilhas do patriarcado e usá-las para criar uma escrita subversiva. Suas personagens, embora colocadas em níveis diferentes de dominação e de violência, têm como característica a vontade de sobreviver, nem que para isso elas usem em seu favor a sexualidade e a própria

violência. E, se Carter permite que suas personagens femininas tenham traços de personalidade violentos, perversos, que sintam desejo e que sejam sexualmente ativas, é com o intuito de acabar com o estereótipo da feminilidade passiva e domesticada, e com isso, suas protagonistas conseguem sobreviver.

Referências

ARÁN, Olga Pampa. *GÓTICO – histórico*. Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. 8 de maio de 2019. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/site/g/gotico-historico/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BEZERRA, Paulo. Introdução. In: PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CARTER, Angela. *A câmara sangrenta*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CARTER, Angela. *Burning your boats: the collected short stories*. Londres: Penguin Books, 1997.

CARTER, Angela. *103 contos de fadas: Angela Carter*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ENGELS, Friedrich. A origem da família. In: PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2.º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANZ, Marie-Louise Von. *The feminine in fairy tales*. Boston: Shambhala; Revised ed. edition, 1993.

FRANZ, Marie-Louise Von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1991.

GORDON, Edmund. *The Invention of Angela Carter: a Biography*. Londres: Chatto & Windus, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LISBOA, Adriana. Prefácio. In: *A câmara sangrenta*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 7-11.

MELETÍNSKI, E. M. O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001. Disponível em:

https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf. Acesso em: 24 fev. 2021.

MOURÃO, Hellen Reis. *Interpretação dos contos de fadas na abordagem junguiana*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nkgtBa11m14>. Acesso em: 01 jul. 2017.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto Maravilhoso*. CopyMarket.com, 2001. Disponível em: https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf. Acesso em: 24 fev. 2021.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Exposta ao vento e ao sol: a construção da personagem feminina na ficção de Angela Carter*. 1997. Tese (doutorado) - UNESP – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1997.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*. São Paulo: Editora pensamento, 1980.

RUSHDIE, Salman. Angela Carter, 1940-1992: a very good wizard, a very dear friend. *New York Times Book Review*, v.8, p.5, 1992.

Quando a arte imita a vida: a representação feminina e as relações de gênero em *Wise Children*

Talita Annunciato Rodrigues
Doutora em Letras UNESP-Assis/ FATEC Indaiatuba/SP

Introdução

Quando recebi o convite para realizar uma fala sobre mulheres e literatura em 2019⁸³, fiz um pequeno levantamento sobre o tema e, de imediato, foi possível observar que a maioria das pessoas afirmou ter lido poucos livros escritos por mulheres ao longo de suas vidas. Quem nunca olhou para a própria prateleira e notou a diferença? Quando colocada em perspectiva, a proporção entre escritores homens e autoras mulheres ainda hoje é desigual quando se trata do hábito de leitura.

No texto *Repensando a História Literária*, Ria Lemaire (1994) nos lembra que a literatura é um dos discursos de uma sociedade que se baseia na desigualdade entre os gêneros. Atualmente, podemos considerar que as mulheres passaram de objeto para sujeito da literatura, no entanto, historicamente, fomos excluídas do universo da escrita, cujo domínio se deu quase que exclusivamente pelos homens. Não ter acesso à escrita significou um silenciamento ao longo dos tempos. Relegadas ao espaço privado, fomos reproduzidas pelo discurso masculino: nossos corpos, nossos desejos, nossas ideias.

É pensando nesse contexto que a escritora inglesa Virgínia Woolf afirmou que a única maneira possível para a autonomia feminina seria a conquista de um espaço próprio, onde a mulher pudesse ter a liberdade para se expressar e viver de acordo com seus desejos, trabalhar em sua realização profissional sem ter que atender às necessidades que não a sua própria. Logo, o imperativo de se ter "um teto todo seu" (WOOLF, 1985, p.8) vincula-se não apenas ao aprimoramento de uma vocação artística, mas diz respeito à própria afirmação da mulher como sujeito de sua história. Só assim Judith, a irmã hipotética de Shakespeare, idealizada por Woolf em seu texto, conseguiria sair da sombra do irmão e poderia expressar sua voz.

⁸³ Fala proferida no dia 09/03/2019 para o evento "Roda de Conversa: mulheres na literatura", publicada posteriormente pela revista literária digital Livro e Café. A introdução desta comunicação faz referência ao texto desenvolvido. Disponível em: <https://livroecafe.com/2019/03/26/sobre-mulheres-e-literatura/?fbclid=IwAR3CtxzZepvxFW1agfbiVKGS3z26zBQ6lcjYBjNKs8Cf6njTjvZ0mu4iWBg>.

Contudo, ao falarmos de literatura, nos deparamos com conceitos-chave como autor, herói, tradição e originalidade. Esses conceitos são definidos de acordo com a noção de cânone e ignoram a complexidade da estrutura social, perpetuando a ideologia presente no modelo de sociedade patriarcal. As mulheres estiveram do lado da história que não as favoreceu e o discurso literário age de acordo com a tendência masculina da justificativa do poder, dada por meio da noção de tradição. Tal conceito imprime os poderes políticos e culturais e exclui os indivíduos que não se enquadram nesse sistema construído, seja por diferentes ideias, raça, gênero ou classe.

Em outro ensaio, intitulado *Profissões para as mulheres*, de 1931, Virginia Woolf explora a imagem do Anjo do Lar, fazendo uma alusão à heroína presente em um poema de Coventry Patmore (1823 - 1896) que celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres. Em seu texto, Woolf alega que para desenvolver o trabalho como escritora ela teve que matar o fantasma do Anjo do Lar e tudo aquilo que ele representa, ou seja, o ideal da mulher pura, delicada e subserviente presente na sociedade vitoriana. Há que se realizar a superação da feminização desse universo imagético construído pela crítica (constituída, por muito tempo, majoritariamente por homens) e pela feminização temática, ou seja, tornar o ser mulher como motivo de sua produção. E ser mulher aqui não se liga ao biológico, nem à noção de essência, mas às vivências. Sendo assim, é fundamental relativizar o conceito único de feminino, pois ele é plural. Nesse sentido, a literatura pode se tornar o espaço para a manifestação dessa pluralidade.

Desse modo, o resgate dos textos escritos por mulheres se mostra mais do que necessário, mas para além desse avanço, também se mostra mister a revisão dos conceitos e pressupostos da história literária: alterar paradigmas, nunca perdendo de vista as relações de gênero. Diante de tal fato, surge a reflexão: se soubéssemos mais sobre os textos e as histórias de outras mulheres, não conheceríamos mais sobre a nossa própria história?

Podemos afirmar que talvez este seja o cerne da obra de Angela Carter. Em *Wise Children* (1991), a questão é lançada e parece ser o fio condutor de toda a trama: ao nos questionarmos do que somos feitos, ou seja, quem são nossos pais - reais ou metafóricos - a sabedoria nos vem através do conhecimento e da construção de nossas próprias histórias, como veremos mais adiante.

Sobre Angela Carter e sua obra

Angela Carter faleceu muito jovem, com apenas 51 anos, em 16 de fevereiro de 1992, deixando uma considerável contribuição à literatura inglesa. Ao longo de sua vasta obra, Carter voltou-se para as diversas formas literárias, buscando com seu trabalho questionar imagens e certas narrativas presentes em nossa sociedade, mais especificamente da sociedade judaico-cristã, e que formam a base de nossa cultura e do imaginário coletivo.

Wise Children (1991) foi, portanto, uma das últimas publicações da autora, e com a qual ela encerra sua carreira literária com o lema: que alegria é dançar e cantar. Lançada em 1991, a obra foi bem recebida pela crítica, como nos mostra o *Observer*⁸⁴: “*Wise Children is a glorious, high-kicking carnival of ill-decorum, and a shrewd chronicle of personal survival*”.

De fato, o humor está presente em seu último romance, expresso pela atmosfera burlesca, pela alegria contagiante das personagens e das inúmeras festas de aniversário que sempre acabavam desastrosamente. A autora aborda de uma forma sagaz e bem-humorada questões que estão presentes em toda sua obra, como a representação feminina e as relações de gênero, aqui permeadas, portanto, pela ótica da narradora e protagonista, Dora Chance, e de sua irmã gêmea, Nora. A brincadeira com o duplo e as incertezas tecem o enredo, caracterizadas pelas relações entre realidade e ilusão, memória e literatura, principais temas abordados.

Dora e Nora Chance são as filhas ilegítimas do grande ator shakespeariano Melchior Hazard. Desprezadas por sua família e, por extensão, por todo o teatro 'legítimo' ao qual pertence o clã, elas vivem "no lado errado dos trilhos". São criadas por uma mulher que carinhosamente chamam de *Grandma* Chance, em sua casa. O tempo da narrativa decorre em um dia - no aniversário de 75 anos das gêmeas, que, por coincidência, também é o aniversário do pai. Nesta data, Dora decide começar sua autobiografia e nós, leitores, (e, por que não, plateia?) somos convidados a conhecer um pouco mais sobre as irmãs e sua família. Assim, os episódios misturam acontecimentos do passado e do presente, abordando como as irmãs iniciaram sua longa carreira no

⁸⁴ “*Wise Children* é um carnaval glorioso e exaltado de mau decoro e uma crônica perspicaz de sobrevivência pessoal” (tradução nossa). A crítica está presente nas páginas iniciais do romance publicado pela editora Vintage, de 1992.

show business como coristas, passando brevemente pelo cinema, até seus dias de decadência. Também mostram as tramas familiares complexas e a busca das irmãs pelo reconhecimento paterno.

A arte de narrar a própria história

A narradora de *Wise Children*, Dora Chance, é, portanto, uma artista e nunca perde a consciência de estar diante de um público. Ela deliberadamente chama a atenção para si, tanto dentro quanto fora dos palcos. Conforme exposto, em seu septuagésimo quinto aniversário, ela decide contar vários episódios de sua vida e de sua irmã gêmea, Nora. A narrativa em primeira pessoa não segue uma linearidade, evocando reminiscências, características de segmentos autobiográficos. Dora descreve suas lembranças com riqueza de detalhes, buscando se mostrar confiável ao leitor, porém, o avisa que está no decorrer da montagem das notas para sua autobiografia (CARTER, 1991, p.11). Ainda, ela mistura memória e literatura, uma vez que a personagem se apropria de vários textos de Shakespeare para escrever sua própria história, transitando entre a realidade e a ficção.

Dora usa a consciência da presença do leitor para chamar atenção para a forma na qual ela estrutura sua história. Esta tendência é vista desde o início da narrativa, quando a personagem interrompe a narração para dar início às suas recordações, como em seu primeiro *flashback*, utilizando a expressão “*Freeze-frame*” (CARTER, 1991, p.11), ou seja, uma linguagem técnica para nos avisar que o que vai ser narrado não está no tempo presente. Após a longa digressão, ela retoma o tempo com “*Press the Button for Play*”⁸⁵ (CARTER, 1991, p.40), em um paralelo com a ação da personagem e nosso olhar, este guiado pela narradora, consciente de sua ação.

Entretanto, ao longo da narrativa tem-se a impressão de que o que está sendo narrado foge de seu controle, quando ela tenta colocar lugares e acontecimentos na ordem correta, ou mesmo recordá-los da maneira como os fatos realmente aconteceram. Esses aspectos estão inscritos em sua trama, cujo resultado é que somos levados a contemplar não somente os meios nos quais o texto está sendo formulado, mas também

⁸⁵ As expressões “*Freeze-frame*” e “*Press Button for Play*” fazem parte da linguagem cinematográfica e podem ser entendidas como “quadro congelado”, no sentido de parar o movimento na tela, e “Aperte o botão para tocar”, referindo-se a voltar o movimento em pausa. Tradução nossa.

colocar em dúvida todo o processo. Em vários momentos, pensamos: será que ela está falando a verdade?

Sabemos que nos meandros da memória, muito se perde e muito se cria. Sobre este aspecto, aponta Gamble (1997, p.172), o leitor deve ser lembrado de que a própria Dora também é um recurso narrativo. Há em *Wise Children* um duplo interesse, tanto na história quanto no modo em que ela é contada. Assim, a relação entre realidade e ilusão, simultaneamente celebrada e conhecida, amplia-se para além da estrutura formal do texto e se torna um de seus temas principais.

A escolha narrativa de Angela Carter, por meio da narração em primeira pessoa, permite que Dora conte sua própria história. Desse modo, a protagonista toma o discurso para si, usando isso como estratégia de resistência ao sistema de dominância patriarcal, que a excluiu como sujeito. Reais ou não, os episódios narrados por Dora tornam-se significativos na medida em que a personagem não fica presa ao papel definido dentro da ótica da tradição familiar da qual queria fazer parte, mas por seus próprios termos. Nós, enquanto parte desse espetáculo, temos acesso não apenas aos acontecimentos, mas aos cheiros (como os das flores lilases e os perfumes), aos sons (quando a avó arrotta, ou o tio chega nas festas, estrondoso), às sensações (de êxtase, de ciúmes). Dora é a cronista não dos fatos, mas dos afetos, e é ela quem vai construir a memória da família, tendo assim a liberdade para fazê-lo.

A prática de tomar o discurso para si, personificado por Dora, parece evocar as performances artísticas realizadas por mulheres desde a década de sessenta, que ganharam força com o movimento feminista nos anos seguintes.

No artigo “O olhar político feminista na performance artística autobiográfica”, Pinho e Oliveira (2013, p.61) afirmam que se observou, na década de setenta, o florescimento do trabalho performativo feminista, particularmente preocupado com a experiência privada e pública das mulheres. Nessa época, a diversidade de posturas feministas traz uma nova direção às reivindicações das mulheres na medida em que, ao criticar sua posição na família e na sociedade, os discursos feministas adquirem poderosos argumentos políticos que lhes conferem significativa capacidade inventiva na ordem social. Nesse contexto, a máxima proferida por Carol Hanisch em 1970, “O pessoal é político” condensou um forte argumento reivindicativo destes movimentos de liberação das mulheres.

Parece ser inegável que a reflexão sobre a dimensão política do que é pessoal e a distinção entre público e privado tem se revelado um tema fundamental em especial sobre os modos contemporâneos de subjetivação. A este respeito, Pinho e Oliveira (2013, p. 62) afirmam que a performance artística de vertente autobiográfica ou centrada nas experiências pessoais das artistas revela-se como fonte preferencial de reflexão, prática e teorização para os movimentos feministas. A base desse interesse está nas dimensões sociais e políticas que o material autobiográfico pode assumir. É precisamente a insistência no pessoal e no específico que une muito da performance artística feminista, e também o que lhe permite a reivindicação principal de eficácia social e política, já que combina autoria ativa e um meio ilusório para afirmar a sua presença irrefutável (que é um ato de feminismo) num ambiente hostil (patriarcal).

A partir da década de oitenta, outros tipos de performance, como a artística de personagem (ou *persona*), são utilizadas no âmbito da performance feminista. Nesses tipos de performances, não interessa diretamente a autobiografia ou experiências de vida-real, mas a exploração, através da performance, de *selves* alternativos, imaginários ou míticos (PINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 63). Os autores apontam que o *self*, a auto-imagem e o *self* social eram preocupações igualmente centrais para o movimento de mulheres emergentes neste período e a performance artística constituía um importante laboratório para a desconstrução da sua identidade e sua conscientização política, servindo, simultaneamente, como espaço de expressão, ativismo e intervenção. Trata-se, afinal, conforme apontam os estudiosos, de uma rebelião contra a comodificação da arte, contra a estrutura e instituições do modernismo e contra a cultura patriarcal dominante.

Ao observar os apontamentos sobre o movimento das performances artísticas das mulheres ao longo do tempo, é interessante traçar um paralelo com a carreira das irmãs Chance, ou como se intitulam, as “*Lucky Chances*”, no *show business*: o tempo da narrativa, que se passa no período entre-guerras, acompanha vários momentos significativos para as mulheres, de grandes conquistas, de emancipação: desde a conquista do voto até a inserção feminina na esfera pública, na segunda metade do século XX. A arte, como qualquer outro discurso, carrega elementos representativos da sociedade. Sendo assim, seja dentro dos palcos ou fora deles, a arte se tornou esse espaço de expressão, mas sobretudo de sobrevivência para as irmãs Chance.

Nesse sentido, podemos considerar que é por meio da performance que as personagens vão se reinventar na narrativa. Como sujeitos do discurso, elas têm liberdade para contar sua própria história. Conscientes de sua posição marginal, contudo, aprendem estratégias para existir dentro e fora dele.

O lado errado dos trilhos

O trecho de abertura do romance dá o tom do espaço da narrativa e traz um dos temas centrais do enredo, a dualidade. A imagem de Londres é descrita como uma cidade cortada por um rio, dividida, portanto, em duas partes: norte e sul, criando o ambiente que vai ser recorrente na trama e que perpassa todos os aspectos da família Hazard. Somos levados a outras dicotomias, tais como certo/ errado, legitimidade/ ilegitimidade, centro/ margem, todas representadas nas figuras de Dora e Nora.

Conforme exposto anteriormente, as irmãs são filhas ilegítimas de Melchior Hazard, frutos do breve romance com sua mãe, uma das empregadas da família, que morre dando à luz a elas. As irmãs são deixadas aos cuidados da Avó Chance, nome que elas adotam para si, uma vez que o pai se recusa a reconhecê-las.

A questão constantemente colocada por Dora ao longo da narrativa relaciona a história da família com a busca pela própria identidade da personagem, estabelecendo um paralelo com a questão da cultura ocidental moderna: de onde viemos? Para onde vamos? (CARTER, 1991, p.11, tradução nossa). Nesse contexto, olhar para a identidade feminina, do ponto de vista de uma sociedade centrada no homem a partir da perspectiva de uma mulher, é reconhecer a cultura patriarcal na qual ela está inserida. Dora deseja e ao mesmo tempo subverte aquilo que o pai representa, o grande legado de Shakespeare.

Melchior e seus pais, Ranulph e Estella, são grandes atores shakespearianos. Carter usa Shakespeare para simbolizar a herança patriarcal, enquanto também reformula os temas das peças do dramaturgo para retratar a ansiedade que aflige a herança patriarcal. Nessa tradição, o filho é quem assume o lugar do pai, refletindo um mundo que é criado à sua imagem. Essa é a busca de Melchior: ele literalmente veste a coroa de papelão utilizada pelo pai em suas cenas, ou seja, segue seus passos. Já a mulher, contida pelo poder patriarcal, deve seguir os papéis cabíveis a ela nesse sistema:

filha e esposa. Entretanto, as irmãs querem seguir os passos do pai na carreira teatral. Ao longo da narrativa, os reencontros com Melchior se tornariam uma constante busca por aprovação.

O primeiro contato com o pai ocorre no aniversário de sete anos: A Avó as leva ao teatro pela primeira vez e lhes mostra quem ele é. A ausência da figura paterna na vida das irmãs é refletida no questionamento das personagens sobre seu papel (CARTER, 1991, p.56), no entanto, com o tempo, a curiosidade transformou-se em um anseio, em um desejo de conhecê-lo. Aos dezessete anos, recebem um convite para atuar com ele na produção *What! you Will!* e, mais tarde, viajam para Hollywood para filmarem uma versão cinematográfica da peça *A Midsummer Night's Dream*, dirigida por Melchior.

O filme se torna um fracasso, traçando um paralelo com a tentativa de aproximação das irmãs com o pai. Mesmo levando consigo a terra de Shakespeare, Stratford-upon-Avon, em um recipiente para a América, ato que o pai acreditava ser importante para o bom andamento do trabalho, elas não seriam incluídas na família. O solo sagrado havia sido maculado. É interessante apontar que Carter aborda a ação de Melchior, caracterizando-o como uma espécie de João Batista, o encarregado de "espalhar as palavras" de Shakespeare para outros lugares, caráter típico de colonizadores, que busca impor seus costumes, e mesmo sua língua, em uma terra estrangeira. Ele literalmente cria uma colônia nos Estados Unidos, chamada *The English Colony*, a qual Dora e Nora não pertenciam, apenas a parte legítima do clã era contemplada.

Los Angeles, ou o novo continente, é caracterizado como a terra do faz-de-conta, uma *Dreamland*. Em contraste com a descrição dos ambientes de Londres, os *settings* de filmagens, recheados de pássaros mecânicos e máquinas de fazer vento, indicavam a artificialidade do local, que também se reproduzia nos relacionamentos entre as pessoas ali, as quais predominava o interesse pelo dinheiro ou pelo *status*. Era tudo muito concreto para Dora, que gostava da ilusão da imaginação.

A nova dinâmica afetaria de forma direta as irmãs. Como em uma pantomima, Dora e Nora teriam que assumir um papel para o qual não estavam preparadas. Anunciam que estão noivas e que o casamento ocorreria ao final da festa de encerramento das filmagens, no set da Floresta de Arden: novamente estavam presas em

uma peça de Shakespeare. À ela, cabia o papel de noiva substituta e atuar em uma farsa.

Em suas digressões sobre a época, Dora toma consciência de sua posição e avisa: “Bêbada no comando de uma narrativa” (CARTER,1991, p.159, tradução nossa). Não sabia se as lembranças faziam parte de um sonho para ela. No espetáculo que se caracterizava como a festa de seu casamento, a ficção era parte da cerimônia, em meios aos cenários e à montagem. Não havia nada de sagrado ali, apenas ilusão: molho de tomate parecia sangue; barulho das rolhas pareciam tiros. Tragédia e comédia aconteciam simultaneamente.

Após receber o telegrama com a notícia do casamento, a Avó seguiu direto ao encontro das netas e as irmãs são resgatadas por ela, que viaja para o outro continente para buscá-las. É voz da experiência, da racionalidade, que as alerta para o perigo dos laços matrimoniais. Dora diz que ela e a irmã voltaram para casa com a Avó mais tristes e mais sábias (CARTER,1991, p.161).

Portanto, Nora e Dora escapam da tragédia por intermédio da Avó. Em um brilhante paralelo realizado por Carter em sua narrativa entre os papéis a serem adotados pelas mulheres (papel teatral x papel social), o Anjo do Lar foi desmascarado, caracterizando-se apenas como parte integrante de uma encenação.

A representação feminina e as relações de gênero

No ensaio “*Notes for a Theory of Sixties Style*”, Angela Carter associa as vestes ao sistema de sinais com o qual comunicam-se as intenções, projeções de fantasias, o uniforme formal dos papéis sociais, ou até mesmo anúncios da situação econômica dos indivíduos, expressando muitas vezes o ambiente nas quais estão inseridas (CARTER, 1997, p.105, tradução nossa).

Em *Wise Children*, são vários os signos associados à representação da feminilidade na narrativa e possuem uma relação direta com a construção da identidade das personagens, como por exemplo o uso do perfume, que é o traço distintivo entre as irmãs: Nora usava Shalimar, enquanto Dora, Mitsouko. Outro ponto que merece destaque é a escolha da cor de seus cabelos: no aniversário de dezesseis anos, as irmãs decidem tingir os cabelos de preto. A escolha da cor reflete a decisão de serem diferentes da família Hazard, cuja linhagem carregava consigo a cor vermelha,

simbolizando a paixão personificada pela avó materna, Estella e o tio, Perry. O tingimento dos cabelos traça, portanto, a ação que refletiria na construção de sua própria identidade. Eram agora, as *Lucky Chances*.

Ao agir de forma consciente sobre sua própria imagem, as irmãs exibem sua feminilidade em um jogo de dissimulação auto-consciente, conectando-se novamente ao tema da performance. Essa estratégia desmascara os pressupostos que tendem a naturalizar as diferenças de gênero. Isso fica evidente no final do romance, quando Dora e Nora se preparam para a festa de aniversário do pai. Alegres, elas se produzem como se fossem jovens: vestidos curtos e brilhantes, penas, salto alto dourado e maquiagem. O gesto das irmãs parece remontar a prática de inventar seus próprios rostos. A riqueza de detalhes com que Dora descreve o processo de preparação, incluindo a marca dos produtos, mostra sua consciência da ilusão que criam pela própria experiência teatral.

Com a produção, Nora e Dora fazem um espetáculo de si mesmas. Elas adotam essa postura como um gesto em direção à sua história: “pintamos os rostos que sempre costumávamos ter nos rostos que temos agora” (CARTER, 1991, p.192, tradução nossa). Esta declaração aborda explicitamente a noção de artificialidade que envolve a construção da feminilidade. Somos levados imediatamente à máxima de Simone de Beauvoir que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1991, p.13) e de seus desdobramentos, como o conceito de performance de gênero desenvolvido por Judith Butler (2003, p.48), no qual ser mulher não é uma essência, mas uma performance, ou seja, a configuração de gênero é construída e aprendida socialmente.

As gêmeas podem exemplificar, de certa forma, o conceito de dissimulação (*masquerade*), elaborado pela estudiosa Mary Ann Doane. De acordo com Doane (2000, p. 426-427), ao expor a feminilidade como construção, a dissimulação efetua uma desfamiliarização da iconografia do sexo feminino. Nesse sentido, a feminilidade é uma espécie de máscara que pode ser usada ou removida. Sua resistência ao posicionamento patriarcal repousaria na negação da produção da feminilidade enquanto recurso imagético, desarticulando, assim, os sistemas de representação do sexo masculino. A mulher poderia subverter papéis as máscaras tradicionais se ela pudesse ostentar sua feminilidade, produzindo-se excessivamente, evidenciando a mascarada. Mascarar/ dissimular seria, portanto, fabricar uma certa distância entre si próprio e sua imagem (DOANE, 2000, p. 427, tradução nossa).

Nora chama atenção para o que ela considera a tragédia de toda mulher após uma certa idade: a de se parecer com uma imitação do feminino, sua personificação. As irmãs sabem que se tornaram paródias dos ideais de feminilidade. Uma vez que os signos que representam esses ideais envelheceram, eles se tornam descontextualizados. Quando se deparam com o próprio reflexo no espelho, elas vêem a imagem de duas velhas engraçadas, pintadas e com roupas sessenta anos mais jovens.

Voltando à imagem da máscara, Bakhtin (1993, p.35) aponta que é o motivo mais complexo de sentido na cultura popular. Ela traduz, segundo o estudioso, a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a negação da identidade e do sentido único, a negação da consciência estúpida consigo mesmo. A máscara é, para ele, a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos. Ela encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa inter-relação peculiar da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas de ritos e espetáculos. No grotesco popular, a máscara redescobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos, associando-se, portanto, às práticas carnavalescas.

Nesse sentido, a máscara também tem uma associação direta com o personagem do tio, Perry. Para ele, a vida era um espetáculo e não é à toa que o presente de aniversário que recebem dele, ainda quando crianças, é uma máscara dourada que representava as facetas do teatro - de um lado comédia e outro tragédia. Para as irmãs, a máscara era o símbolo que representava o tio, cuja vida era um carnaval, e esse presente, que mais tarde se revelou como a vida em si, as acompanhou por muito tempo. Assim, a imagem da máscara também é apropriada pelas irmãs Chance e revelada como estratégia das personagens: após pertencerem a um sistema que sempre as excluiu, Nora e Dora aprenderam a usar as máscaras com propriedade, o que as permitiu se reinventarem na própria narrativa.

Outro aspecto que chama atenção é a relação entre as personagens femininas. As irmãs herdaram a postura feminista da Avó, que as deixa como legado a resiliência para enfrentar o lado trágico e irreduzível da vida. Se, por um lado, sob as regras do patriarcado, a suposta legítima família Hazard é despedaçada pelos conflitos de sua própria tragédia, por outro, a casa da Avó, lugar dos ilegítimos, se mantém intacta mesmo depois de sua morte.

Bachelard (2008) afirma que a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens, constituindo-se na imagem do universo: “é um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 2008, p. 23-24). É indiscutível que no romance, a casa se torna elemento importante na construção das personagens. Ao contrário da maioria dos romances de Carter, a casa da avó aqui não é incendiada, mas se torna o abrigo que acolhe as irmãs quando se aposentam dos palcos. Era uma espécie de universo feminino, onde vivia uma família de mulheres de pais ausentes. Desse modo, a casa se torna o elemento que representa os laços entre as personagens femininas no romance.

Considerada a partir da ótica da crítica feminista, a relação entre as personagens femininas no último romance de Angela Carter pode sugerir o conceito de sororidade, caracterizado pelo grau de confiança que as personagens tem entre si, o apoio que uma dá à outra, bem como o estabelecimento de uma cultura feminina diferente e distinta do mundo masculino. No entanto, o laço criado pelas personagens femininas de Carter não é estabelecido pelo caráter biológico. O gênero apenas não explica a solidariedade entre as mulheres nas narrativas, mas as condições materiais nas quais essas personagens vivem, como a prostituição e a exploração. O que é problematizado pela autora é, portanto, a relação de hierarquia entre opressor e oprimido e, diante dessa relação, aponta a ligação daqueles que se encontram no lado desfavorável como estratégia de sobrevivência.

A noção tradicional de família, mostrada para reproduzir as estruturas de dominação masculina e subordinação feminina, também é desconstruída. Figuras como a Avó Chance em *Wise Children* colocam em evidência a oposição natureza e criação (*nature x nurture*), na qual a maternidade deixa de ser um fato exclusivamente biológico para se tornar uma escolha. A ideia de que a família pode ser “inventada” rompe com a noção da relação sanguínea, estabelecendo que a construção da estrutura familiar pode ter como base a afetividade. O desfecho do romance sugere a continuidade do legado deixado pela Avó: Dora e Nora, aos setenta e cinco anos, assumem o papel de mãe ao adotar um casal de gêmeos trazido pelo tio.

Nesse contexto, a escolha de Carter para os sobrenomes dos personagens, Chance e Hazard, adquire um significado relevante. Na língua inglesa, a palavra

*chance*⁸⁶ indica possibilidade; acaso. De forma semelhante, a palavra *hazard* refere-se ao risco; ao perigo; ao danoso. Ao buscar sua própria origem, Dora descobre a importância da figura da avó, uma vez que, ao adotá-las, ela lhe ofereceu a possibilidade de escapar da linhagem trágica da dinastia Hazard e, com isso, a liberdade de traçar a própria sorte. Ao assumir o lema “*What a joy it is to dance and sing!*”⁸⁷ (CARTER, 1991, p.232), Dora e Nora optam pelo poder transgressor do carnaval, traduzido por Bakhtin como o triunfo de uma liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. O riso, nesse contexto, destrói a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e atemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana que ficam disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1993, p.43).

O riso das irmãs Chance possui essa função desestabilizadora. Este tipo de humor, capaz de ser dirigido contra si próprio e contra os outros, expressa a crença de Angela Carter de que a margem é mais importante do que o centro. Desde o início, o romance *Wise Children* apresenta polaridades, mostrando ao leitor uma série de oposições hierárquicas que, ao mesmo tempo em que estabelecem os laços da legitimidade, posicionam tanto o narrador quanto o leitor fora deles.

No entanto, enquanto a margem é considerada um lugar de repressão e exclusão, sua posição é estratégica na medida em que permite a mobilidade, onde se podem criar as próprias regras. Dora e Nora, assim como muitas personagens femininas carterianas, aprenderam a viver na margem e se mover nela. Excluídas do legado da família Hazard, as irmãs Chance constroem o próprio caminho. Judith, a irmã de Shakespeare, pode agora sair de sua sombra.

As irmãs se tornam mais sábias no dia em que finalmente são reconhecidas pelo pai, pois percebem que ele poderia ter sido uma invenção, uma imagem construída por elas no decorrer da vida. Com a desconstrução da figura paterna, conceitos como legitimidade e centro são questionados e até mesmo diluídos.

⁸⁶ Definições dos termos conforme referência: CROWTHER, J. (Ed). *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

⁸⁷ “Que alegria é dançar e cantar!”. Tradução nossa.

Conclusão

Ao trazer para seu último romance temas que perpassam relações entre realidade e ilusão, memória e literatura, Angela Carter nos apresenta, nas entrelinhas de sua obra, o diálogo intrínseco entre a arte e a vida. Em uma trajetória similar a de Dora, a autora parece transitar entre o desejo e a subversão daquilo que seu “pai” literário representa. As perguntas centrais de *Wise Children*, que permeiam a origem das personagens (de onde viemos? Para onde vamos?) vão refletir do mesmo modo questões centrais das literaturas de autoria feminina, que perpassam desde a caracterização da mulher nos textos até sua representatividade enquanto escritora.

Ao longo de sua carreira, Angela Carter galgou seu lugar ao lado do grande legado de Shakespeare. Ao fazer isso, abriu caminhos para Judith e todas as outras irmãs, contribuindo para a afirmação da mulher como sujeito de sua própria história.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. Vol 2. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do livro: 1991.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARTER, Angela. Notes for a Theory of Sixties Style. In: CARTER, A. *Shaking a Leg: Journalism and Writing*. London: Chatto & Windus, 1997, p.105-109.

CARTER, Angela. *Wise Children*. London: Penguin Books, 1991.

CROWTHER, J. (Ed). *Oxford advanced learner's dictionary of current English*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

DOANE, Mary Ann. Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator. In: KAPLAN, Ann E. (Ed.). *Feminism & Film*. New York: Oxford University Press, 2000,

p. 418 - 434.

GAMBLE, Sarah. *Angela Carter: Writing from the frontline*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PINHO, Armando F.; OLIVEIRA, João Manuel. de. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *Ex aequo*, Vila Franca de Xira, n. 27, 2013. Disponível em: <https://docplayer.com.br/4449448-O-olhar-politico-feminista-na-performance-artistica-a-utobiografica.html>. Acesso em: 6 maio 2014.

RODRIGUES, Talita Annunciato. *Sobre mulheres e literatura*. Disponível em: <https://livrocafe.com/2019/03/26/sobre-mulheres-e-literatura/?fbclid=IwAR3CtxzZepvxFW1agfbiVKGS3z26zBQ6lcjYBjNKs8Cf6njTjvZ0mu4iWBg>. Acesso em: 01 de nov. 2021.

RODRIGUES, Talita Annunciato. *Identidade em movimento: a representação feminina e as relações de gênero na obra de Angela Carter*. 2015. 180 p. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, 2015.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

A maternidade e o front: o que aprendi com Angela Carter

Cleide Antonia Rapucci
Doutora, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP.

Quando Débora e Guilherme me convidaram para a fala de encerramento deste encontro comemorativo dos 30 anos de *Wise Children*, sugeriram que eu fizesse uma abordagem pessoal, algo como “Angela Carter and I”, disseram. Achei desafiador, mas muito íntimo, por isso coloquei o título que vocês têm aí, “o que aprendi com Angela Carter”, para falar desse relacionamento de pesquisa que também já tem uns tantos anos. Conheci a obra de Angela Carter em 1989, num Seminário da ABRAPUI, Associação Brasileira de Professores Universitários de Língua e Literatura Inglesa que houve na UEM em Maringá, organizado pelo saudoso professor Carlos Daghljan, presidente da ABRAPUI por muitos anos.

A partir daí, fiz meu doutorado sobre sua obra e continuei pesquisando e orientando sobre ela na vida acadêmica afora. Posso dizer que minha iniciação na crítica feminista foi por meio das obras carterianas, que me abriram caminho para outros horizontes. Pensei então num tema crucial para nós mulheres para abordar aqui hoje, que foi levantado por Carter em várias ocasiões, tanto na obra ficcional como nos textos críticos, a maternidade. Pensei neste tema porque recentemente as agências de fomento se deram conta de que há necessidade de abrir espaço para a maternidade no currículo das mulheres, o que fora até agora ignorado. Todas nós de alguma forma passamos por isso, sem que pudéssemos registrar nada do acontecimento. O desafio de conciliar atividades docentes e demandas da maternidade gerou o projeto *Parent in Science* em 2017 para discutir a maternidade no universo acadêmico brasileiro. Um avanço, sem dúvida, quando recordamos que em épocas passadas já ouvi colega dizer “orientanda minha não pode engravidar”.

Quanto a mim, engravidei no doutorado e felizmente tive total acolhimento de minha querida orientadora Suely Flory. A propósito, uma das primeiras palavras que minha filha disse foi “teti”, ou seja, tese. Claro que naquela época os prazos eram mais longos também. Mas enfim, parto dessa questão crucial para propor aqui uma reflexão sobre este tópico tão atual e importante.

Inicialmente, há duas coisas que precisam ser lembradas: a maternidade compulsória e a romantização da maternidade. Desde a infância, as mulheres estão expostas a práticas que reforçam a naturalização da maternidade compulsória. A maternidade é vista como uma realização, ignorando as opressões sofridas pelas mulheres. Mulheres que não têm filhos também são cobradas, sofrendo a pressão da maternidade compulsória.

Por outro lado, estamos presas na armadilha do público e do privado, mesmo em *home office*! Existe produzir, criar e reproduzir e procriar. As mulheres têm sido relegadas à esfera do privado, do reproduzir e procriar, e não há aqui nenhuma vantagem. Silvia Federici (2017, p. 146) enfatiza a desvalorização e a feminização do trabalho reprodutivo:

O que é mais importante, a separação entre produção e reprodução criou uma classe de mulheres proletárias que estavam tão despossuídas como os homens, mas que, diferentemente deles, quase não tinham acesso aos salários. Em uma sociedade que estava cada vez mais monetizada, acabaram sendo forçadas à condição de pobreza crônica, à dependência econômica e à invisibilidade como trabalhadoras.

Em seu *The Dictionary of Feminist Theory*, Maggie Humm (2003, p. 179) faz uma síntese do debate sobre a definição e o valor da maternidade no feminismo contemporâneo. Segundo Humm, Firestone e Beauvoir argumentam que abolir a maternidade em sua forma atual mudaria a sociedade e a reprodução social. Outras feministas argumentam que não é a maternidade que é o problema, mas o modo como a sociedade institucionalizou a maternidade.

Nancy Chodorow, em *The Reproduction of Mothering* (1979), defende que as meninas querem se tornar mães por meio de um profundo processo de formação do caráter psicológico que é composto de experiências de relacionamento com os objetos diferentes das dos meninos. Com isso, ficando o papel materno com as mulheres, há profundos efeitos na vida das mulheres, na ideologia sobre as mulheres, na reprodução da masculinidade e da desigualdade sexual e na reprodução de formas particulares de força de trabalho (CHODOROW, 1979, p. 11)

Assim, feministas concordam que a responsabilidade das mulheres com a maternidade é uma causa primária de divisão sexual do trabalho e da contínua dominação das mulheres pelos homens.

Adrienne Rich, em seu *Of woman born* (1976) faz uma análise bastante completa da maternidade como uma instituição do patriarcado, e da maternidade na história e sua evolução desde a antiguidade até o presente. Rich divide o conceito de maternidade em dois: experiência e instituição. A experiência da maternidade é o relacionamento potencial de qualquer mulher com seu poder de reprodução. É a instituição da maternidade que mantém esse potencial sob controle masculino. Rich defende que, se a instituição for desmantelada, a maternidade seria uma experiência transformadora para as mulheres.

E o que nos diz Angela Carter?

A escritora inglesa Angela Carter (1940-1992), mais conhecida por seus romances e contos, escreveu, também, importante obra dentro da chamada categoria não-ficcional. De acordo com Maciel (s.d.), a separação entre a Literatura propriamente dita e as obras confessionais é fruto de uma visão simplista que considera essas narrativas como formas de “não-ficção”. Maciel lembra que a literatura intimista ou confessional não está isenta de desvios de linguagem e são, como qualquer discurso, uma produção humana entrecortada de ficção.

Carter publicou, em 1982, o livro *Nothing Sacred: Selected Writings*, reunindo artigos publicados em jornais e revistas. São artigos autobiográficos, impressões do Japão, críticas a livros, cinema e televisão.

Em 1992, foi publicado postumamente o livro *Expletives Deleted: Selected Writings*, que reúne basicamente resenhas de livros publicados pela autora em jornais diversos. Contém também as introduções escritas por Carter para *Memoirs of a Midget* de Walter de la Mare, *Duck Feet* de Gilbert Hernandez e *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.

Em 1997, foi publicado *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*, reunindo seus escritos publicados em jornal desde os anos 60. A coletânea inclui os textos de *Nothing Sacred* e *Expletives Deleted*, além de outros publicados inicialmente no *London Review of Books*, *New Society*, *Nonesuch Magazine*, *New York Times Book Review*, *Times Educational Supplement* e *Times Literary Supplement*.

Na fortuna crítica sobre Angela Carter, existe uma grande lacuna em relação à essa produção. Talvez isso se deva ao fato de que as formas narrativas escritas em primeira pessoa foram, por muito tempo, consideradas menores e seguiram separadas das *altas literaturas* (PERRONE-MOISÉS, 1998).

O presente estudo faz parte de uma pesquisa que fizemos a partir desses textos, com os seguintes objetivos: divulgar a chamada obra não-ficcional de Angela Carter em nosso contexto cultural, estabelecer a importância dessa autora para a crítica literária feminista e traçar as principais características de Angela Carter como crítica literária.

No conjunto dessa obra, delimitamos três vertentes principais de textos. Primeiramente, textos em que se pode observar a escritora Angela Carter como leitora do papel das mulheres nos diversos meios: nas revistas femininas, nos quadrinhos japoneses, no cinema e na literatura. Uma segunda vertente traz textos específicos sobre crítica literária, nos quais Carter se detém tanto em obras que pertencem ao cânone como em obras “marginais”, escritas tanto por homens como por mulheres. Uma terceira vertente, que abordaremos aqui, apresenta textos autobiográficos, em que Carter reflete sobre sua condição de mulher e escritora.

Essas vertentes nos dão uma síntese da atividade de Angela Carter como leitora e são uma amostra de sua diversidade e trânsito pelos vários gêneros e lugares. Como escritora, Angela Carter foi eclética e também o foi como leitora e crítica. Detém-se na análise de revistas femininas, quadrinhos japoneses, obras literárias canônicas e não canônicas, escritas por homens e por mulheres, num total apagamento de fronteiras.

Nesse sentido, ela faz o que Linda Hutcheon (1991) aponta como característica do pós-modernismo: busca a descentralização, a ex-centricidade. Desafia as forças hegemônicas e enfatiza a marginalidade. Como escritora feminista, o ponto comum que une seus textos é a busca da voz das mulheres, inclusive a dela própria.

Elaine Showalter (1994) lembra que a escrita das mulheres é um “discurso de duas vozes”, já que a maioria das críticas feministas são também escritoras. É o que acontece com Angela Carter aqui: enquanto avança na crítica, também avança na autocompreensão, já que é possível ver, nestes textos, sua reflexão enquanto escritora feminista, seu amadurecimento dentro do feminismo. Da mesma forma, é possível ver como sua própria obra dialoga com as obras que ela analisa.

E quando Carter se define como feminista, está agindo como enfatiza Toril Moi (1989): faz apropriação, no sentido de transformação criativa. As feministas são pluralistas, falam a partir de posições marginalizadas; são críticas motivadas politicamente. Carter vai, nestes textos, da ala da maternidade à linha de frente do

mundo do trabalho e, em tudo, busca desmistificar a ideologia patriarcal em seu esforço de silenciar as mulheres.

Nos textos autobiográficos, observamos a “dupla coerção” de que nos fala Oliveira (1999), citando Gregory Bateson: a situação em que a pessoa se encontra permanentemente submetida a ordens que se excluem ou se negam umas às outras. Carter expõe as forças conflitivas entre sua condição de mulher e escritora: as forças que a arrastam de volta ao biológico e as que a chamam para a linha de frente do mercado de trabalho.

Para Lejeune (1994, p. 50), a autobiografia é um relato retrospectivo que a pessoa faz de sua própria existência, enfatizando sua vida pessoal e sua personalidade. Nos textos que aqui comentaremos, é possível acompanhar este roteiro de Carter enquanto mulher/escritora feminista.

O texto de 1983, “Notes from a maternity ward” (*New Statesman*) está em *Shaking a Leg* (1997), no capítulo “Self”. Nesse texto, Carter fala de suas primeiras experiências como mãe, tanto em relação às outras pessoas como em relação à criança. Fala que na trigésima oitava semana, já estava cansada de responder “bem” quando lhe perguntavam como estava passando, na clínica de pré-natal. Ela tenta, então, uma brincadeirinha, mas o tiro sai pela culatra. A médica (“um clone de Thatcher não reconstruído⁸⁸”, CARTER, 1997, p. 29) lhe dá uma lição de moral:

Você fez a coisa certa em não fazer um aborto', diz ela. 'Mas ainda há tempo. Se você tiver alguma dúvida, insisto que discuta seriamente a adoção com seu marido - eu sei que ele é apenas um marido em união estável, é claro' (CARTER, 1997, p. 29)⁸⁹.

Carter diz ter se sentido sufocada pela incredulidade por ser tratada dessa forma:

Por acaso eu já tinha mencionado aborto em relação a esse querubim incipiente? Meu companheiro e eu não somos o Darby e a Joan do nosso círculo? Devo dizer que acabamos de nos casar? O que ela tem com isso, afinal? (CARTER, 1997, p. 29)⁹⁰

⁸⁸ “An unreconstructed Thatcher clone”.

⁸⁹ “You have done the right thing in not having an abortion’, she says. ‘But there is still time. If you have any doubts at all, I urge you to seriously discuss adoption with your husband – I know he’s only a common-law husband, of course.”

⁹⁰ “Had I ever mentioned abortion in connection with this incipient cherub? Are my compañero and I not the Darby and Joan of our circle? Should I say we just got hitched? What business it is of hers, anyway?”

Sua resposta é o “silêncio ultrajado”. Carter questiona: “Quem ela pensa que é; ou que eu sou?⁹¹” Pergunta-se se a médica dá esse tipo de conselho não solicitado a um membro da classe média branca que declarou sua ocupação como “jornalista”, que tipo de abuso teria a liberdade de cometer, dando pitos no proletariado negro. Carter pergunta-se: “E por que eu não dou um soco no nariz dela?⁹²”(CARTER, 1997, p.29). Sua resposta fica por conta da biologia: “Eu vou te dizer por quê. Porque ela escolheu me insultar quando estou deitada de costas, vestido para cima, calcinha para baixo, vulnerável, indefesa, indigna⁹³” (CARTER, 1997, p. 29).

Em seguida, Carter diz que não publica seu nome porque ela é uma boa médica, “no que diz respeito à mecânica⁹⁴”(CARTER, 1997, p. 29). E, além disso, quando a médica a vê, após o parto, “toda pálida e orgulhosa⁹⁵”, e o bebê (“ele rindo em uma caixa de vidro como uma orquídea muito cara⁹⁶”) ela é simpática (“as nice as pie”) e a cumprimenta: “Muito bem, ela disse⁹⁷” (CARTER, 1997, p. 30).

Carter chama a atenção para o fato de ser uma médica:

“Observe que essa médica é mulher. Estou deitada no aguerrido Hospital para Mulheres do Sul de Londres, o último lugar em que esperava ser insultada. Mas aí está. Aqui, as mulheres tratam as mulheres e ela é a única delas que me tratou como um monte de merda⁹⁸”. (CARTER, 1997, p. 30).

Essa médica quebra o “vínculo entre mulheres” do qual fala Showalter (1994) e provoca em Carter o silenciamento, que ela quebrará por meio da escrita.

Em seguida, Carter fala sobre o sistema de saúde inglês e a política em relação aos hospitais, sempre voltando à questão do gênero: “Se o Ministro da Saúde for uma mulher amanhã, pode haver uma chance, especialmente se ela então se converter ao Islã⁹⁹” (Carter, 1997, p. 30).

⁹¹ “Who does she think she is; or I am?”

⁹² “And why don’t I punch her in the nose?”

⁹³ “I’ll tell you why. Because she’s chosen to insult me when I’m flat on my back, dress pulled up, knickers down, vulnerable, helpless, undignified”.

⁹⁴ “As far as the mechanics are concerned”.

⁹⁵ “All pale and proud”.

⁹⁶ “He chuckling in a glass box like a very expensive orchid”.

⁹⁷ “Well done, she says.”

⁹⁸ “Note how this consultant is female. I’m lying in at the embattled South London Hospital for Women, the last place I expected to be insulted. But there you go. Here, women treat women and she’s the only one of them who treated me like a piece of shit”.

⁹⁹ “If the Minister of Health turns into a woman tomorrow, there might be a chance, especially if (s)he then converted to Islam”.

Por fim, Carter passa a fazer considerações sobre os “conselhos” que recebe da parteira, sobre como amamentar o bebê. Coloca-se contra o essencialismo e a mistificação que envolve todo o processo:

Minha nossa! Não nos permitem qualquer escolha no assunto, ele e eu? Não posso aprender a amá-lo por si mesmo, e vice-versa, em vez de confiar no duplo vínculo psicofisiológico da Mãe Natureza? E a relação com o pai, que não tem seios?¹⁰⁰

Fala sobre um livro americano que ganharam chamado *Giving Birth*. Descreve-o com bastante humor: “Os pais parecem extáticos; radiantes; assustados de maneira cômica, comovente e assim por diante. Muitas fotos de cabecinhas saindo de vulvas¹⁰¹” (CARTER, 1997, p. 31). Ela define a obra como um “ livro verdadeiramente nauseante [...] projetado para mistificar¹⁰² ” (CARTER, 1997, p. 31).

Finaliza com mais humor, acerca do “mar de merda de bebê¹⁰³”, comparando um bebê à descrição de um porco: “Mao Tse-tung chamou um porco de “uma fábrica de esterco com quatro pernas¹⁰⁴”. Um bebê é quase o mesmo, exceto que permanece parado ” (CARTER, 1997, p. 31). Lembra o final de *Guerra e paz*, em que Tolstoi faz Natasha ficar “Até os tornozelos em merda de bebê¹⁰⁵”(CARTER, 1997, p. 31), algo um tanto vingativo.

O texto “Notes from the front line” faz um interessante contraponto com essa discussão em torno da maternidade. Trata-se também de um texto de 1983, do livro *Gender and Writing*, editado por Michelene Wandor e reproduzido em *Shaking a leg* (1997), também no capítulo “Self”. A autora começa falando da dificuldade de escrever o texto sobre sua atividade de escritora. Fala de seu relacionamento com a leitora, a qual ela deixa construir sua própria ficção a partir dos elementos da ficção dela. Para Carter, para escrever é preciso, antes, ler:

Ler é uma atividade tão criativa quanto escrever e a maior parte do desenvolvimento intelectual depende de novas leituras de textos

¹⁰⁰ Good grief! Aren't we allowed any choice in the matter, he and I? Can't I learn to love him for himself, and vice versa, rather than trust to Mother Nature's psychophysiological double bind? And what of his relationship with his father, who has no breasts? (CARTER, 1997, p.30).

¹⁰¹ “The parents look ecstatic; radiant; touchingly, comically startled and so on. Lots of shots of little heads poking out of vulvas”.

¹⁰² “Truly nauseating book [...] designed to mystify”.

¹⁰³ “Sea of babyshit”.

¹⁰⁴ “Mao Tse-tung called a pig ‘a manure factory on four legs’. A baby is much the same, except it remains stationary”.

¹⁰⁵ “Ankle-deep in babyshit”.

antigos. Sou totalmente a favor de colocar vinho novo em odres velhos, especialmente se a pressão do vinho novo fizer explodir os odres velhos¹⁰⁶ (CARTER, 1997, p. 37).

Vemos aqui o que Lejeune (1994) chama de pacto autobiográfico, o qual revela a importância da leitura no texto autobiográfico. A autobiografia é tanto uma forma escrita como uma forma de leitura. Carter estabelece um contrato autobiográfico com sua leitora, na fixação de seu eu feminista. Alberti (1991) lembra que, na ficção, ocorre uma dissipação do eu, enquanto na autobiografia ocorre sua fixação. A posição de Carter enquanto feminista é característica inerente desse “eu” autobiográfico, que se completa no relacionamento com a leitora. É interessante notar que, neste texto, Carter afirma o vínculo entre mulheres (escritora-leitora) que não havia no texto analisado anteriormente (médica-paciente). A atividade de escritora é criativa, afirmadora de laços entre mulheres. Já no texto anterior, a maternidade é vista como atividade reprodutiva: Carter enfatiza que o vínculo “natural”, biológico, não existe. Tudo é construção. Carter ressalta também, em “Notes from the front line”, a imensa importância do movimento das mulheres para ela. Diz considerar-se uma escritora feminista porque é feminista em todo o resto, “e não se pode compartimentar essas coisas na vida¹⁰⁷” (CARTER, 1997, p. 37). Faz um balanço de sua carreira, dizendo que o crescimento no feminismo foi parte do processo de maturidade.

Fala das influências literárias em sua carreira: Marcuse e Adorno fizeram parte de seu processo pessoal de amadurecimento no feminismo. Coloca-se contra o essencialismo em relação ao fato de ser mulher:

Percebo, agora, que sempre devo ter percebido que havia algo muito errado com a versão da realidade que me foi oferecida, que considerava certos aspectos de meu ser como mulher garantidos. Fiquei com a pulga atrás da orelha em D.H. Lawrence muito rápido (CARTER, 1997, p. 38)¹⁰⁸.

¹⁰⁶ (Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode).

¹⁰⁷ “And one can’t compartmentalise these things in one’s life”.

¹⁰⁸ (I realize, now, I must always have sensed that something was badly wrong with the version of reality I was offered that took certain aspects of my being as a woman for granted. I smelled the rat in D.H. Lawrence pretty damn quick).

Diz irritar-se também quando as pessoas lhe perguntam sobre a “qualidade mítica” de sua obra:

Estou no negócio de desmitologização (CARTER, 1997, p. 38)¹⁰⁹

[...]

Estou interessada em mitos - embora esteja muito mais interessada em folclore - apenas porque eles são mentiras extraordinárias projetadas para tornar as pessoas não-livres (CARTER, 1997, p. 38)¹¹⁰

Carter diz que, em sua obra inicial, ela sofria um certo grau de colonização da mente: “ainda que inconscientemente, eu estava indo direto para os testículos¹¹¹” (CARTER, 1997, p. 38). Ela fala que, mesmo inconscientemente, assumia um ponto de vista masculino. Sem dúvida, podemos ver aqui o que Showalter (1986) classifica como fase feminina dentro da literatura produzida por mulheres ou por outros grupos minoritários. É a fase de imitação da tradição dominante, de internalização de seus padrões artísticos e de sua visão dos papéis sociais. Carter analisa com propriedade o próprio percurso, falando da importância desse processo de conscientização: “minha consciência feminina estava sendo forjada a partir das contradições de minha experiência como viajante¹¹²” (CARTER, 1997, p. 39). Refere-se aqui, especificamente, à sua experiência no Japão.

Carter comenta que sempre viveu de sua atividade como escritora (“Sempre foi mais fácil para mim cortar meu estilo de vida de acordo com minha renda do que o contrário¹¹³” (CARTER, 1997, p. 39)). Diz que em raras ocasiões teve um emprego dentro de um sistema hierárquico e que nunca deu certo. Assim, como quase sempre foi autônoma, tem pouca experiência, como mulher, do “tumulto da vida profissional mista¹¹⁴” (CARTER, 1997, p. 39). Mas sabe das experiências de outras mulheres: “Recebo mensagens da linha de frente que me encham de tristeza e fúria por minhas irmãs lá fora¹¹⁵” (CARTER, 1997, p. 39). Vemos que ela encontra, então, irmãs na frente de batalha da vida profissional que não encontrara na maternidade.

¹⁰⁹ “I’m in the demythologising business”.

¹¹⁰ “I’m interested in myths – though I’m much more interested in folklore – just because they are extraordinary lies designed to make people unfree”.

¹¹¹ “However unconsciously, I was going straight for the testicles”.

¹¹² “My female consciousness was being forged out of the contradictions of my experience as a traveller”.

¹¹³ “It has always been easier for me to cut my life-style to suit my income than the other way round”.

¹¹⁴ “Hurly-burly of mixed-sex working life”.

¹¹⁵ “I get messages through from the front line that fills me with grief and fury for my sisters out there”.

Carter passa a discutir sua escrita sobre a sexualidade e suas manifestações na prática humana, matéria que tira da imaginação europeia ocidental. Discute seu papel como escritora inserida no seu tempo (“Porque eu simplesmente não poderia ter existido, como sou, em qualquer outro tempo ou lugar anterior. Eu sou o puro produto de um país avançado, industrializado e pós-imperialista em declínio¹¹⁶” CARTER, 1997, p. 41).

Fala também do papel das mulheres nas outras artes (encenar, cantar, dançar, tocar instrumentos). Ela própria quis ser atriz. Passa, então, a desmistificar o que é ser artista, as mentiras ditas sobre o que é ser artista: “sobre como é maravilhoso ser artista, como você tem que sofrer e como os artistas são pessoas sábias e boas e um monte de merdas assim¹¹⁷” (CARTER, 1997, p. 41). Para ela, escrever é só “linguística aplicada” (p. 41). Ela considera que “escrever [...] certamente não torna as pessoas melhores, nem os escritores levam vidas mais felizes¹¹⁸” (p. 41).

Carter diz que não inveja a vida de Baudelaire, por exemplo. E comenta que é fácil esquecer que a maioria dos grandes gênios masculinos da cultura europeia ocidental ou foram egomaniacos depravados ou pessoas que tiveram vidas muito infelizes. Seus heróis literários masculinos, Melville e Dostoievski, foram bons seres humanos, mas viveram à beira do abismo existencial.

Carter volta à questão da “linguística aplicada” e diz que é por isso que é imensamente importante para as mulheres escreverem ficção *como* mulheres (“é parte do lento processo de descolonizar nossa linguagem e nossos hábitos básicos de pensamento¹¹⁹” (CARTER, 1997, p. 42).

Sobre o lugar-comum de sempre ser citado que não houve uma mulher à altura de Shakespeare, ela diz:

Uma última coisa. Então, não houve uma mulher Shakespeare. Três respostas possíveis: (a) E daí? (Esta é a mais simples e a melhor.) (b) Não houve um Shakespeare homem desde Shakespeare, caramba. (c) Em algum lugar, Franz Fanon opina que não se pode, em razão, pedir a um camponês descalço do Alto Volta para escrever canções como as

¹¹⁶ “Because I simply could not have existed, as I am, in any other preceding time or place. I am the pure product of an advanced, industrialized, post-imperialist country in decline”.

¹¹⁷ “About how terrific it is to be an artist, how you’ve got to suffer and how artists are wise and good people and a whole lot of crap like that”.

¹¹⁸ “writing [...] certainly doesn’t make better people, nor do writers lead happier lives”.

¹¹⁹ “It is part of the slow process of decolonialising our language and our basic habits of thought”.

de Schubert; a oportunidade de fazer isso nunca existiu. O conceito não tem sentido¹²⁰ (CARTER, 1997, p. 42).

Discute ainda o gênero romance em relação à história da tecnologia da impressão e ao crescimento de uma classe com tempo livre para ler. Como a maioria dessa classe era constituída por mulheres, o romance na Europa ocidental costumava refletir as preocupações da vida de “leisured women”. Talvez por isso, continua Carter, tantos grandes romances europeus sejam sobre adultério, especialmente os escritos por homens (*Madame Bovary*, *Anna Karenina*) que não conseguiam imaginar o que mais as mulheres fariam se tivessem um tempinho livre.

Carter ressalta que uma importante função da ficção burguesa é ensinar as pessoas a se comportarem em círculos sociais aos quais poderiam aspirar. Assim, os romances de Jane Austen são basicamente lições de etiqueta ficcionalizada. Carter diz que muito da ficção do movimento das mulheres também desempenha, ainda que inconscientemente, as mesmas funções.

Carter diz que tudo isso a entedia, pois já não é relevante instruir as pessoas de como se comportarem numa sociedade em mudança. Ela diz que pessoalmente se identifica muito mais com certos(as) escritores(as) do terceiro mundo, que transformam as formas de ficção tanto para refletir como para precipitar mudanças no modo como as pessoas se sentem em relação a si mesmas: “colocar vinho novo em odres velhos e em alguns casos, vinho velho em odres novos¹²¹”(CARTER, 1997, p. 42).

E conclui:

Mas, veja, é tudo linguística aplicada. Mas a linguagem é poder, vida e o instrumento da cultura, o instrumento de dominação e libertação (CARTER, 1997, p. 43)¹²².
[...]

Tem sido incrivelmente difícil tentar entender como eu sinto que o feminismo afetou minha obra, porque isso realmente quer dizer como isso afetou minha vida e eu realmente não sei disso porque eu vivo minha vida, eu não a examino. [...] Oh inferno. O que eu realmente

¹²⁰ One last thing. So there hasn't been a female Shakespeare. Three possible answers: (a) So what. (This is the simplest and best.) (b) There hasn't been a male Shakespeare since Shakespeare, dammit. (c) Somewhere, Franz Fanon opines that one cannot, in reason, ask a shoeless peasant in the Upper Volta to write songs like Schubert's; the opportunity to do so has never existed. The concept is meaningless.

¹²¹ “putting new wine in old bottles and, in some cases, old wine in new bottles”.

¹²² But, look, it is all applied linguistics. But language is power, life and the instrument of culture, the instrument of domination and liberation.

gosto de fazer é escrever ficção e tentar resolver as coisas dessa forma¹²³ (CARTER, 1997, p. 43).

Vinho novo, garrafas velhas; vinho velho, garrafas novas: a escrita confessional de Angela Carter é, como sua ficção, explosiva. Traz à tona um mundo descentralizado, onde só existe ex-centricidade.

Para finalizar, vale recordar Virginia Woolf em “Profissões para mulheres”. Matar o Anjo da Casa era parte das tarefas de uma escritora (WOOLF, 1996, p.40):

Na verdade, creio que ainda passará um longo tempo antes que uma mulher possa sentar para escrever um livro sem encontrar um fantasma para ser assassinado, uma rocha para ser golpeada. E se é assim em literatura, a mais livre de todas as profissões para mulheres, como será nas novas profissões em que vocês estão ingressando agora pela primeira vez? (WOOLF, 1996, p. 49)

Se retomarmos os textos de Carter escritos em 1983 e refletirmos sobre as questões enfrentadas pelas mulheres na atualidade, perceberemos que cada vez mais a ala da maternidade e o front são parte do mesmo campo de batalha.

Referências

ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.4, n.7, 1991, p. 66-81.

CARTER, A. *Expletives Deleted: Selected Writings*. London: Vintage, 1993.

CARTER, A. *Nothing Sacred: Selected Writings*. London: Virago, 1982.

CARTER, A. *Shaking a Leg: Journalism and Writings*. London: Chatto & Windus, 1997.

CHODOROW, N. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1979.

FEDERICI, S. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

HUMM, M. *The Dictionary of Feminist Theory*. 2 ed. Edinburgh: Edinburgh UP, 2003.

¹²³ [...] It's been amazingly difficult, trying to sort out how I feel that feminism has affected my work, because that is really saying how it has affected my life and I don't really know that because I live my life, I don't examine it. [...] Oh, hell. What I really like doing is writing fiction and trying to work things out that way.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.

MACIEL, S. D. A literatura e os gêneros confessionais. Disponível em: <<http://www.ceul.ufms.br/pgletras/docentes/sheila>> . Acesso em: 01/04/06.

MOI, T. Feminist, female, feminine. In: BELSEY, C., MOORE, J. (Ed.) *The Feminist Reader: Essays in gender and the politics of literary criticism*. London: Macmillan, 1993. p. 117-132.

OLIVEIRA, R. D. de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense: 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICH, A. *Of woman born: Motherhood as Experience and Institution*. London: Virago, 1976

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-57.

SHOWALTER, E. A literature of their own. In: EAGLETON, M. (Ed.) *Feminist Literary Theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986, p. 11-15.

WOOLF, V. *Kew Gardens; O status intelectual da mulher; um toque feminino na ficção; Profissões para mulheres*. Tradução Patricia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Reflexões e conclusões sobre a escrita de Alice Walker

Tatiana Santos Oliveira

Licenciada em Letras, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia – Campus XXIII, Seabra (2021)

Raphaella Silva Pereira de Oliveira

Mestra em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia, professora substituta no curso de Língua Inglesa e suas Literaturas na Universidade do Estado da Bahia, Campus XXIII, Seabra (2021)

Introdução

Este trabalho é resultado da monografia apresentada ao DCHT- Departamento de Ciências Humanas e Tecnológicas - Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Campus XXIII, como requisito para a obtenção do título de Licenciada em Letras, Língua Inglesa e suas Literaturas. Para a produção desse artigo foi realizado alguns recortes da pesquisa original, com o intuito de focar nas características de escrita da intelectual afro-americana e *womanista*¹²⁴ Alice Malsenior Walker, para dar visibilidade à literatura produzida por mulheres negras e enfatizar a necessidade de ler, conhecer e perscrutar esses escritos, que vêm sendo apreciados também no Brasil.

Nesse artigo pretende-se abordar sobre a escrita crítica de Alice Walker, a qual apresenta narrativas que a grande maioria tem como ambientação e tempo, o racismo institucionalizado no sul dos Estados Unidos na década de 1960, durante o movimento dos Direitos Civis. Não são todos os seus textos que apresentam um final com uma solução, ou uma transformação iminente do cenário de aflições em que suas personagens sofreram. Porém, conforme Raphaella Silva Pereira de Oliveira (2012), o que torna a obra de Walker fascinante é a maneira como a autora aborda sua teoria *womanista* que, através das suas personagens, apresenta o equilíbrio espiritual e a

¹²⁴O termo foi criado pela teórica Alice Walker. Essa teoria será apresentada no Capítulo 3 no subtópico 3.2. deste trabalho. Este termo envolve vários princípios, por isso não tem uma tradução definida no português brasileiro. Sendo traduzido pelas tradutoras, Betúlia Machado e Maria José Silveira, na obra *You Can't Keep a good woman down*, como “mulherismo” (WALKER, 1987, p. 563).

maturidade de cada mulher negra retratada ao lidar com tais ocorrências, agindo não mais como vítima inativa, mas como revolucionária.

Considerando tais pontos, essa é uma pesquisa de cunho bibliográfico e caráter qualitativo sobre o discurso crítico da autora a respeito das questões que envolvem a raça, gênero e sexualidade. Para o estudo teórico, foi necessário voltar-se ao passado, para compreender a realidade da mulher negra em um país constituído pelo racismo e pela dominação masculina, uma vez que esses processos históricos fornecem subsídios para a escrita engajada de Alice Walker e também falar sobre a literatura afro-americana e a teoria *womanista* com o propósito de conhecer a escrita da autora e obter resultados significativos da pesquisa.

Este artigo está dividido da seguinte forma: primeiramente em “Corpos marcados pela história” e “A influência do período histórico de escravidão dos Estados Unidos na concepção do corpo da mulher negra na sociedade” uma breve apresentação histórica do sistema escravocrata nos Estados Unidos e sobre de que modo os estereótipos criados nessa época refletem na vida da mulher negra na sociedade. Em “Contextualização do Aporte-Teórico: Literatura Afro-Americana”, é discorrido sobre a relevância da literatura afro-americana.

Ao decorrer de “Apresentando Alice Malsenior Walker”, há uma breve biografia da autora, e completa-se com “Aspectos da Teoria: *Womanism*”, onde destaca-se as características de sua teoria *womanista*. E por fim nas considerações finais, é mostrada de que maneira a escrita da autora contribuiu para o conhecimento desse estudo e quais foram as conclusões estabelecidas dessa pesquisa.

Corpos marcados pela história

Desse modo, com a finalidade de compreender a escrita crítica de Walker sobre a representação do corpo da mulher negra em sua coletânea *You Can't Keep A Good Woman Down*¹²⁵(1981) com o foco no contexto estadunidense, buscou-se perceber como esse passado, produtor de estigmas, influenciam na leitura social dos corpos das mulheres negras vistas como licenciosas, parideiras e aptas ao trabalho braçal. Conhecer

¹²⁵“Ninguém Segura Essa Mulher”. Tradução de Betúlia Machado e Maria José Silveira (1987).

esse passado importa ainda, pois, sendo a verossimilhança, uma característica das narrativas presente em suas obras, vale conhecer os processos históricos que fornecem subsídios para a escrita engajada de Alice Walker, que foi evidenciada doravante nessa pesquisa. Esse tópico faz-se importante nessa pesquisa, pois é possível perceber que discursos que emergiram no período da escravidão, seja no Brasil, seja nos EUA, preencheram o imaginário cultural que abarca os corpos de homens e mulheres negras (OLIVEIRA, 2012).

A influência do período histórico de escravidão dos Estados Unidos na concepção do corpo da mulher negra na sociedade

O período escravocrata nos Estados Unidos da América iniciou na época que o país ainda era colônia inglesa, de acordo com Leandro Karnal et al. (2010, p. 63) em 1619 foi quando “o primeiro navio holandês com escravos negros chegou à Virgínia”. Esse sistema escravocrata determinou para o povo negro o conceito de seres desprovidos de humanização, pois a cor simbolizava seres “discriminados naturalmente”. Pessoas negras não nasciam livres, já possuíam a posição de escravo e não eram consideradas pessoas, sendo constituídos como mercadorias e não como sujeito. Dessa maneira, eles foram arremessados do corpo social, sem direito de serem considerados seres humanos.

Em 1662, foram criadas algumas leis que estabeleciam o indivíduo como escravo(a) conforme o seu nascimento e a condição de sua mãe. Era comum os proprietários se envolverem com as escravas, mas, mesmo que fosse filho de um homem branco, continuaria sendo escravo ou escrava (DAVIS, 2016).

Com o decorrer dos anos, outras leis foram criadas, as quais beneficiavam a supremacia branca a ter extremo controle sobre o povo negro. Conforme Karnal et al. (2010):

Naturalmente, diante da violência da escravidão, os negros resistiram de várias maneiras. Sendo algumas formas como: lentidão no trabalho, doenças fingidas, maus-tratos aos animais da fazenda, fugas, incêndios, assassinatos (especialmente pelo veneno), automutilações, insurreições etc. O reduto da escravidão era o Sul do país,

principalmente nas regiões produtoras de tabaco e algodão, na Virgínia, Geórgia e Maryland. Nessas regiões, ter um escravo era o mesmo que ter um valioso bem e a quantidade de escravos simbolizava posição de prestígio social do proprietário (KARNAL. et al., 2010, p.65).

Em 1669, a lei que objetivava a própria situação da pessoa escravizada, os castigos designados ao corpo, açoitamento em público, chicotadas e outros tipos de torturas, se algum escravo(a) acabasse morrendo, os seus donos e capatazes, não eram punidos, uma vez que não iriam ter o intuito de destruir “seus objetos de valor” (DAVIS, 2016).

No ano de 1776, declarou-se a independência das treze colônias que se constituíram em um só país, os Estados Unidos; porém, a escravidão permanecia legalizada não ocorrendo nenhuma mudança na situação do povo negro. O tráfico de escravos (as) foi proibido no país em 1808 e em 1830 aconteceu a luta antiescravista, o que provocou alguns atritos. O Sul pretendia expandir as lavouras de algodão e tabaco, que eram mantidas através do trabalho escravo, e o Norte, o aumento das “chamadas terras livres” (KARNAL et al., 2010, p.129).

Apesar de possuírem ambições e sistemas opostos, o racismo estava presente nas duas regiões, em que a supremacia branca possuía domínio sobre o povo negro. A guerra da Secessão entre as regiões Norte e Sul contribuiu para dar um fim na escravidão. De acordo com Karnal et al. (2010):

Durante a Secessão, os escravos utilizaram a Guerra Civil do melhor jeito que podiam para se tornar livres: cada vez que uma tropa do Norte invadia uma região confederada, um enorme contingente de negros fugia das fazendas e, dessa maneira, colaborava para o desmoronamento do sistema escravista (KARNAL et al., 2010, p.134).

Em 1865, o Norte venceu a guerra, a união dos escravos e dos abolicionistas contribuiu para o fim da escravidão. O sistema começa novamente a se reorganizar, foi criada a lei Jim Crow, que estabelecia a segregação racial na região Sul, em que os negros não podiam frequentar os mesmos ambientes que os brancos. Posteriormente, através da lei federal, a “Décima Terceira Emenda da Constituição norte-americana” (KARNAL et al., 2010, p. 134), o sistema definiu que todos os americanos livres tinham

seus direitos como cidadãos, exceto aqueles que alguma vez na vida sofreram condenação.

Conforme Marilena Chauí (2001), o racismo impõe um eterno vínculo com o passado da escravatura em que ele é sustentado discursivamente e imagetivamente, de modo que a pessoa negra não consegue se desprender dos conceitos que foram traçados sobre ele, devido a sua cor. O povo negro é marcado por determinados estereótipos, em destaque a mulher negra que tem o corpo conceituado, como algo que dá prazer, um objeto, desejado, possuído, mas não assumido. Essa é a visão que a sociedade estabelece a esse corpo.

Desse modo, a concepção do corpo da mulher negra é vista como aquela que não possui lugar na sociedade e isso é demonstrado nos contos da coletânea através das personagens principais de cada narrativa. Estas são produto do conceito histórico em que o racismo se faz presente. Percebe-se que desde o período escravocrata, o racismo está institucionalizado na sociedade, de maneira que com o passar dos anos ele vem se metamorfoseando, mas não deixando de existir.

No Brasil e nos Estados Unidos, países os quais tem em sua história o passado sangrento do período da escravidão, o corpo feminino negro carrega uma marca histórica de opressão e sexualização. Falar sobre esse corpo é uma tarefa complexa, pois o mesmo está agregado a um sistema social que na maioria das vezes tem uma visão natural sobre ações e posições que se torna dificultoso contrapor o admissível. O que dizer sobre o corpo referido? Como se dá o olhar sobre esse corpo? O mesmo é representado de modo licencioso, de uma dupla discriminação de ser mulher e negra, o qual é especificado por inúmeros elementos como o racismo, a sexualidade, a pobreza, dentre outros fatores sociais.

A autora Grada Kilomba (2019) afirma que Raça e Gênero encontram-se conectados um ao outro, não é possível separá-los. O gênero possui influência na concepção de “raça” e na prática da discriminação racial, segundo ela:

O mito da mulher negra disponível, o homem negro infantilizado, uma mulher muçulmana oprimida, o homem muçulmano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e de "raça" interagem (KILOMBA, 2019, p. 94).

Kilomba (2019, p.76) destaca que o racismo é um preconceito nacional, que ocorre por meio do domínio da supremacia branca no contexto “histórico, político, social e econômico”. A autora apresenta algumas definições de racismo, a exemplo do racismo estrutural ligado às estruturas sociais e políticas; o institucional, que diz respeito à desigualdade nas ações do dia-a-dia, em que pessoas brancas sempre possuem conveniências; e o cotidiano que refere-se a toda e qualquer situação, expressões, diálogos, atividades, que o sujeito negro está inserido.

Raça e gênero estão associados um ao outro, permitindo assim, que o racismo atue com outros ideais e estruturas hegemônicas, sendo o sexismo uma dessas ideologias. Contribuindo para a origem do racismo genderizado, que é a violência racial que as mulheres negras sofrem relacionadas às questões de gênero. Segundo essa autora, “no racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão 'fora do lugar' e, por essa razão, corpos que não podem pertencer” (KILOMBA, 2019, p. 56).

O trabalho intelectual de Alice Walker, como também de outras escritoras negras, denuncia e enuncia novos olhares para a comunidade negra, em especial as mulheres, em suas narrativas literárias discorrem sobre raça, gênero, classe e sexualidade, de modo que questionam a forma como essas questões sociais são conceituadas e inseridas na sociedade, pois na literatura encontram força e enxergam possibilidades de devir dessas realidades.

Contextualização do aporte-teórico: literatura afro-americana

O trabalho intelectual de autoria afro-americana e afro-brasileira possibilita aos leitores e pesquisadores a ter conhecimento em relação às questões sociais abordadas em suas obras, por isso com o propósito de dar visibilidade às obras escritas por mulheres negras, para a construção da base teórica, optamos por teorias escritas por mulheres negras. Uma vez que intelectuais negras atuam numa perspectiva de denúncia, resistência e libertação das opressões vivenciadas por mulheres negras. Por meio dessa literatura é possível resistir, ressignificar, repensar e reconhecer questões sociais que são inseridas de maneira subordinada na sociedade. Assim, foi realizada a leitura de outras

obras de Alice Walker e de outras escritoras da literatura afro-americana, as quais contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

Buscar ler e perscrutar o trabalho intelectual de escritoras negras, torna-se um ato político, porque o conhecimento é a arma que o ser humano possui para expandir suas perspectivas. O reconhecimento do trabalho intelectual de autoria negra é um processo gradual e desafiador e que deve continuar ganhando espaço nos ambientes educacionais. A prática de se ler literatura negra é um ato de resistência.

Na cultura estadunidense, os elementos africanos são preservados por meio das canções, peças teatrais, cinema e na produção de textos literários. Na literatura, as vozes da África são reafirmadas através do uso de seus termos de expressão. Conforme Maria Aparecida F. de A. Salgueiro, o termo afro-americano:

passou a ser utilizado e preferido a outros utilizados anteriormente em contextos variados, tais como African, colored, negro, black-a partir de ações organizadas dos próprios negros norte-americanos. Tais ações, [...] apontam para a valorização de aspectos especificamente negros/africanos da cultura daqueles que, nos Estados Unidos, tem como ancestrais pessoas da raça negra na África. (SALGUEIRO, 1999,p. 141).

Salgueiro (1999) ressalta que a literatura afro-americana feminina, não é considerada um trabalho novo, as análises literárias com foco no fundamento do gênero, tornam explícito de como os escritos literários proporcionam aos leitores e pesquisadores conhecimento que essas obras vêm sendo feitas por mulheres negras, desde que chegaram ao continente americano. Salgueiro (1999) destaca que:

Segundo Alice Walker, devido a "instintos contrários" autoras ficaram esquecidas como "A poeta PhillisWheatley, no século XVIII, e autoras como ZoraNealeHurston e NellaLarsen, pertencentes, em nosso século, ao movimento literário negro, conhecido como Harlen Renaissance. No Brasil, esse tipo de abordagem também vem sendo cada vez mais amplamente utilizado, é possível se chegar a autoras afro- brasileiras como Josephina Alvares de Azevedo, dramaturga no século XIX (SALGUEIRO, 1999, p. 142).

O exercício intelectual é uma ferramenta que as mulheres negras encontraram para se expressar, seus escritos, originam-se de uma dupla discriminação de ser mulher e negra, escrevendo numa perspectiva de cura, libertação, denúncia e sobre uma percepção crítica das questões sociais, econômicas e políticas, uma vez que inúmeras

dessas escritoras participaram ativamente do Movimento dos Direitos Civis na década de 1960 (OLIVEIRA, 2012).

bell hooks (2017) afirma que:

A crítica literária é o ambiente que melhor tem permitido às mulheres negras afirmar uma voz feminista. Boa parte da crítica literária feminista foi uma reação à obra de ficcionistas negras que desmascararam formas de exploração e opressão sexual na vida dos negros; essa literatura recebeu uma atenção sem precedentes e não era arriscado falar criticamente sobre ela (hooks, 2017, p. 169).

A literatura afro-americana se torna um campo de estudo apreciado nos Estados Unidos e também em outros países. De acordo com alguns críticos literários, o movimento feminino interno foi um dos principais fatores que contribuiu para que o trabalho intelectual de mulheres negras se tornasse reconhecido (SALGUEIRO, 1999).

Dessa forma, a prática de se ler literatura afro-americana, permite ao leitor ampliar o conhecimento em relação às questões de raça, gênero e sexualidade, uma vez que proporciona a interpretação considerando que esses questionamentos críticos presentes nessas obras estão inseridos não só na sociedade contemporânea estadunidense, mas também na brasileira ou em qualquer outro país que cogitar conhecer essa literatura.

Apresentando Alice Malsenior Walker

A escritora romancista, contista, ensaísta, poetisa, feminista e ativista, Alice Malsenior Walker, filha de um casal de agricultores nasceu em Eatonton 9 de fevereiro de 1944 na Geórgia, sul dos Estados Unidos. Com dedicação, ela pôde dar continuidade aos estudos, pois obteve consecutivas bolsas de estudos, formando-se em artes pela Sarah Lawrence College no ano de 1965. Começando a carreira de escritora com sua primeira obra de poemas, *Once* publicado em 1968.

Em 1982, ficou reconhecida pelo seu trabalho *The Color Purple* (A Cor Púrpura), romance pelo qual recebeu o prêmio Pulitzer, que foi levado para o cinema por Steven Spielberg em 1985.

Salgueiro (1999), afirma que:

Alice Walker estabeleceu-se como poeta de rara sensibilidade e poder, grande retratista das emoções das mulheres negras do sul dos Estados Unidos – mulheres sempre oprimidas, mas não vencidas. [...] Em suas obras, tristeza e dor se alternam com humor provocativo, o que leva o leitor ora ao forte envolvimento, ora ao distanciamento crítico. Sempre combativa contra a discriminação, seja em causas políticas, sociais ou feministas [...] (SALGUEIRO, 1999, p.146).

Em suas obras literárias, Walker retrata as lutas afro-americanas do sul dos Estados Unidos, apresentando-as de modo que, diante das opressões vivenciadas lutam pelos seus direitos, não se conformando com o status de vítimas, mas sim, sobreviventes revolucionárias. Os romances, contos, poemas e ensaios da autora falam sobre os direitos e igualdades das mulheres, debatendo sobre raça, gênero, classe e sexualidade. Contudo, em seus escritos também destacam-se à união familiar, a coletividade da comunidade e a espiritualidade.(OLIVEIRA, 2012). Uma vez que Walker deseja a emancipação da comunidade negra, além dessas questões ela discute em algumas de suas obras sobre outras vertentes, dentre elas, a mutilação genital que acontece em alguns países africanos.

Alice Walker, ativista no Movimento pelos Direitos Civis, se fez presente em todas as atividades do movimento, tais como as manifestações, os comícios e a realização dos cadastros de voto dos afro-americanos. Participou também na luta contra a Apartheid em determinados países da África e lutou em combate à mutilação genital. Sua atuação no movimento foi base para sua escrita que “de ativista raivosa dos anos de 1960, passou a uma atuação sempre presente, porém mais tranquila, nos anos de 1990” (SALGUEIRO, 1999, p. 146).

Conforme Alice Walker (1970) elenca, que

havia outros grupos na América dos anos 1960 que protestavam por seus direitos ao mesmo tempo que sofriam de violência - mulheres, estudantes universitários, gays e lésbicas, índios, e os que se opunham à guerra do Vietnã. "A revolução era o tema dos anos 1960 Medgar, Malcolm, Martin, George, Ângela Davis, os Panthers, as pessoas explodindo os prédios e umas às outras (WALKER, 1970, p. 188-189).

O Movimento pelos Direitos Civis aconteceu nos Estados Unidos entre os anos de 1950 e 1960, este período foi marcado pela luta dos ativistas pelos seus direitos, que

objetivava obter mudanças nas leis segregacionistas estabelecidas no país, para dar fim na discriminação racial. Visto que neste período, conforme as leis segregacionistas do país, pessoas negras não podiam frequentar os mesmos locais que pessoas brancas (OLIVEIRA, 2012).

Aspectos da Teoria: Womanism

Alice Walker criou o termo *womanism*, para caracterizar sua ideologia em relação às questões sociais e às questões de gênero que envolvem mulheres negras; em sua obra literária, a teoria foi citada pela primeira vez em sua obra, *Insearch Of Our Mothers Gardens* publicada em 1983. Ao considerar a escrita afro-americana como uma maneira de autoafirmação das expressões vivenciadas por mulheres negras, torna-se relevante abordar a teoria womanista como suporte na análise do objeto de pesquisa.

Conforme Patrícia Hill Collins (1996), a teoria *womanista* atualiza o termo feminismo, pelo fato de que o feminismo apresentado na mídia americana trata da luta de mulheres brancas da classe média. Collins (1996) destaca que:

Como um sistema ético, o mulherismo está sempre sendo construído, não como um sistema fixo e fechado de ideias, mas que evolui continuamente a partir de sua rejeição a todas as formas de opressão e seu compromisso com a justiça social. (COLLINS,1996, p.9)

O *womanism* tem como critério, apresentar outro ponto de vista, onde as experiências das mulheres negras tenham relevância, por estar completamente fundado na realidade sobre o ponto de vista deliberado por mulheres negras, em particular as mulheres afro-americanas, comprometidas com a integridade de todas as pessoas negras e pessoas de cor, buscando autonomia nas relações de raça, gênero e sexualidade (OLIVEIRA, 2012).

A teórica evidencia que as vivências das mulheres negras são diferentes às das mulheres brancas, relacionadas às questões políticas, de classe e gênero estabelecendo quatro definições do termo *womanism*. Primeiro, que o *womanism* refere-se à luta de mulheres negras ou à mulheres de cor. Segundo, que ser uma mulher *womanista* é ter total responsabilidade com a sobrevivência de todas as pessoas negras, se referindo às

mulheres e às crianças, como também aos homens. Walker ressalta que uma mulher *womanista* é “[...] uma mulher que ama outras mulheres sexualmente e/ou não sexualmente”(Walker, 1983, XI). Além de assumir um compromisso com a integridade de todas as pessoas negras, está também comprometida com o amor por si mesma (OLIVEIRA, 2012).

A terceira caracterização do termo *womanism*, se refere as pessoas emotivas que contemplam os eventos culturais sendo apreciadores das canções, das danças, do amor, aqueles que consideram toda obra natural, artística e cultural do povo negro. No quarto e último conceito, Walker evidencia a força das mulheres negras, por meio da frase: “*Womanist is to feminist as purple to lavender*”¹²⁶ (WALKER, 1983, p. XII), ou seja, “uma *womanista* está para o feminismo, assim como a púrpura está para a lavanda”, o que significa que embora apresente semelhanças em sua ‘essência’, há diferenças em seu produto final” (OLIVEIRA, 2012, p. 24).

Dessa forma, o conhecimento das características de escrita e da teoria *womanista* de Alice Walker torna-se relevante para essa pesquisa, pois foi base para compreender as inquietações em relação a concepção da imagem da mulher negra no discurso de Alice Walker, como também a transformação da protagonista. Pois a escritora apresenta suas personagens de modo que vivenciam suas angústias e sofrimentos do dia-a-dia, mas que não desanimam e que continuam lutando e se re-erguendo e conquistando seus espaços com muita força e determinação.

Considerações finais

Buscar compreender e conhecer as características de escrita da escritora afro-americana Alice Walker foi uma escolha para aprofundar o conhecimento na perspectiva reflexiva e transformadora e (para) compreender que na leitura dessas narrativas, escritoras negras fazem discursos críticos de insatisfação, proporcionando meios de desconstruir esse “olhar” sobre o corpo da mulher negra. O desenvolvimento deste trabalho torna-se relevante para enfatizar a importância de se ler obras escritas por intelectuais negras, de tal maneira que contribuiu para propiciar visibilidade a esse

¹²⁶Uma *womanista* está para o feminismo assim como a púrpura está para a lavanda.

campo literário. Por meio do estudo teórico, discutido em cada capítulo deste artigo, foi possível o despertar crítico, propiciando a reflexão sobre as questões de raça, gênero e sexualidade com intermédio de textos de escritoras negras.

Referências

A “13ª emenda” (Título original: The 13th”). Direção: Ava Du Vernay. Elenco: Michelle Alexander, Angela Davis, Cory Booker. Estados Unidos. Distribuído pelo serviço de stream Netflix, 2016. 1h 40m.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, 1941. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COLLINS, Patricia Hill. *What’s in a name? Womanism, black feminism and beyond the black scholar*. San Francisco: Winter/Spring, 1996.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani São Paulo: Boi tempo Editorial, 2016.pág.: 1-262.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. 7ª edição. 8ª impressão. São Paulo: Ática.1991. p.1-57.

GONZALEZ, Lélia. *Nanny*. Brasília, UnB, Humanidades IV, 1988. p. 23-25.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. São Paulo, ANPOCS, 1983.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade / tradução de Marcelo Brandão Cipolla*. - 2.ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. P.168-169.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. P.1-244.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2010.

LEITE, Lígia C.M. *O foco narrativo*. 7º Ed. São Paulo. Ática, 1994.

LEITE, Lígia C.M. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1985. (Série Princípios,4).

OLIVEIRA, Raphaella S. Pereira. *Representação de Sexualidades de Mulheres Negras em Narrativas de Alice Walker*. Alagoinhas/BA. 2012. Dissertação (Curso de Pós-graduação em Crítica Cultural) - Universidade do Estado da Bahia.

SALGUEIRO, Maria Aparecida F. de A. *Mulher, Literatura e Poder: Em foco, as escritoras Afro-Americanas contemporâneas. Mulher e Literatura.* Niterói,RJ: EdUFF,1999. P.140-148.

RODRIGUES, J.C. *Tabu do Corpo.* Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1983.

WALKER, Alice. *You Can't Keep a Good Woman Down.* London: The Women's Press Fiction [1981] 1986.

WALKER, Alice. *Ninguém Segura Essa Mulher.* Tradução de Betulia Machado e Maria José Silveira. Editora: Marco Zero Ltda. Primeira edição em português publicada em novembro de 1987.

WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens.* New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1983.

Uma análise das relações de poder na obra *Small Island*, de Andrea Levy

Gabrielle Tocacelli
Graduada, Universidade Federal de Alfenas, Alfenas-MG.
Juliana Pimenta Attie
Doutora, Universidade Federal de Alfenas, Alfenas-MG.

Introdução

Muitos países sofreram como colônias nas mãos de nações que se apoderaram de suas terras e seus povos como objetos de desejo e ódio, movidos pela ganância por territórios e riqueza a partir da exploração. Essas nações usaram, dentre outras estratégias, a justificativa de estarem salvando os povos originários, por meio do cristianismo, o que custou muitas vidas. Vidas essas que foram esquecidas por aqueles que as tomaram, mas ainda ressoam nas almas dos que vivem e nas memórias que contam, na tentativa de fazer existir os outros lados da história.

A lógica do Colonialismo se construiu fundamentada na ideia de uma constituição social que não aceita contradições. Conforme Walter D. Mignolo, na obra *On Decoloniality: Concept, Analytics, Praxis (2018)*, ao estabelecer que humano é aquele indivíduo homem, branco e cristão, isto é, o criador tendo a si próprio como base para a definição, é a partir dessa base que se define quem é menos humano ou não humano.

Essa conceituação de homem modelo assegurou aos brancos europeus uma posição de superioridade, repleta de um imaginário de promessas para salvação, crescimento e desenvolvimento, e as condições para controlar e silenciar o outro que não fosse branco. Mignolo (2018, p. 171, tradução nossa) afirma que esse modelo de representação foi “[...] necessário para situar o homem e a humanidade em relação às pessoas que a Bíblia não reconhece”¹²⁷. Dessa forma, povos indígenas e pessoas pretas seriam menos humanos em relação ao modelo branco.

¹²⁷ No original: “[...] it was necessary to situate the human and humanity in relation to people whom the Bible did not account for it” (MIGNOLO, p. 171, 2018).

A experiência do colonialismo e seus efeitos passados e presentes, que envolvem discussões acerca da escravidão, migração, supressão, resistência, diferença de raça, gênero e religião são temáticas muito presentes em obras literárias que abordam a questão colonial e a diáspora. Nelas, podemos visualizar como a literatura pode retratar, por meio de diferentes perspectivas, a História canônica, questionando versões que são apresentadas como fatídicas e únicas, para trazer à luz Histórias dos povos silenciados. São essas diferentes perspectivas que buscaremos discutir neste estudo a partir da análise do romance *Small Island*, de Andrea Levy.

A autora era inglesa, filha de pais jamaicanos que foram para a Inglaterra nos anos de 1940, no movimento que ficou conhecido como *Windrush Generation*. Levy nasceu em 1956 e cresceu em uma Inglaterra que era predominantemente branca. Começou a escrever perto dos 30 anos, em uma época em que não haviam muitos escritores negros no país. A autora escrevia sobre o olhar dos sujeitos negros britânicos, para evidenciar, entre outras questões, as ligações da história inglesa com a dos países que foram colônias britânicas no Caribe, mais especificamente, a Jamaica.

Em *Small Island*, nos deparamos com relatos intrigantes de relações complexas, em uma Inglaterra que está sendo reconstruída após a Segunda Guerra Mundial, mas que não abre mão de certos costumes, o que dificulta o crescimento individual e engrandece as diferenças. Apresenta também o Império durante os ataques e depois do fim do confronto, com todas as disparidades e dificuldades para o renascimento e o tratamento dado aos imigrantes. Relações de ódio e rancor, preconceito e dificuldades permeiam toda a história. O enredo, de forma não linear, apresenta ainda a Jamaica, país de origem de duas das personagens principais da história - Gilbert e Hortense -, como colônia que serviu à Inglaterra durante a guerra e cujos habitantes almejam alcançar as promessas de condições melhores após os conflitos.

Além de Gilbert e Hortense, outras personagens que são retratadas com mais intensidade são Queenie e Bernard, ambos brancos e de origem inglesa. A história pessoal desses indivíduos é apresentada tanto de forma única, quanto em conjunto.

Queenie se casou por interesse com Bernard para fugir da condição precária que a sua família vivia no campo. Seu marido, Bernard, no início demonstrava interesse no relacionamento, mas acabou por tornar a vida de Queenie uma repetição sem novidades.

Com poucos recursos e alimentos, as casas cada vez mais inóspitas, para se sustentar, Queenie concorda em hospedar inquilinos jamaicanos, mesmo sabendo que seria de total contragosto do marido. Um desses hóspedes é Gilbert Joseph, um dos vários milhares de jamaicanos que se juntaram às Forças Aéreas para lutar contra a Alemanha. Ao retornar à Inglaterra como civil, ele tenta construir uma vida nova e juntar dinheiro para poder levar a esposa para a Inglaterra também. Nesse retorno, Gilbert percebe que a situação econômica já não é a mesma de quando servia ao país e que enfrentaria muitas intempéries pelo caminho.

Hortense casou-se por interesse com Gilbert antes de ele retornar a Inglaterra. Seu plano era deixar a Jamaica e começar uma vida melhor, porém, sendo solteira, não lhe seria permitido realizar tal viagem. Mas, quando ela finalmente chega à “nação mãe”¹²⁸, fica chocada ao descobrir que Londres está longe de ser a cidade dourada de seus sonhos.

O recorte que fazemos neste estudo tem o intuito de analisar o deslocamento de Gilbert e Hortense para a Inglaterra e como a supremacia branca britânica recebeu esses indivíduos, levando em conta os discursos sociais, as desigualdades entre as pessoas e o racismo em facetas - o Racismo Estrutural, o Racismo Institucional e o Racismo Cotidiano - como expõe Kilomba (2019), e suas relações de poder sobre os sujeitos.

A geração *Windrush* e a construção do “outro”

O movimento migratório para a Inglaterra, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, marcou o início de uma tentativa de renascimento do país, que teve inúmeras perdas durante os anos de batalha, tanto em contingente populacional quanto em estrutura material. Por outro lado, representou a chance de milhares de imigrantes alcançarem alguma prosperidade na vida, tendo em vista as dificuldades que enfrentavam em seus países de origem.

A entrada e o estabelecimento dos imigrantes na Inglaterra foram possibilitados pelo *British Nationality Act 1948*, a Lei de Nacionalidade Britânica de 1948, que previa a nacionalidade e cidadania do Reino Unido e das colônias que formavam a

¹²⁸ Os termos “Nação Mãe” e “Pátria Mãe” são utilizados pelas personagens do romance para se referirem à Inglaterra.

Commonwealth, Comunidade Britânica das Nações, que seguiram subordinadas à Coroa Inglesa, e se referia aos países: Canadá, Austrália, Nova Zelândia, União da África do Sul, Terra Nova, Índia, Paquistão, Rodésia do Sul e Paquistão.

1 Nacionalidade britânica em virtude da cidadania

(1) Qualquer pessoa que, ao abrigo desta Lei, é cidadão do Reino Unido e das Colônias ou que, ao abrigo de qualquer emenda em vigor, em qualquer país mencionado na subseção (3) desta seção é cidadão desse país, deverá, em virtude dessa cidadania, ter o status de sujeito britânico. (BRITISH, 1948, tradução nossa)¹²⁹

Ao final de 1947, o navio *Empire Windrush* encostou nos portos ingleses com o intuito de levar de volta, aos países de origem, os soldados negros sobreviventes da Guerra. Contudo, depois de fazer a viagem, o *staff* do mesmo navio fez anúncios em jornais de Kingston (capital da Jamaica), oferecendo passagens para a Inglaterra.

A ideia de que a Pátria Mãe estava chamando e a grande oferta de serviços inspirou as pessoas jovens a se aventurarem, ou voltarem após terem sido desmobilizados da Força Aérea Real para a Inglaterra à procura de empregos, em sua maioria de natureza manual.

O navio, que antes pertencia à Alemanha, foi rebatizado "Empire Windrush" no fim da guerra, em 1945, quando a Marinha britânica o tomou de assalto no porto de Kiel e se apossou dele como prêmio de guerra. Assim, o nome, que se traduz por "Ventania do Império", poderia ser também interpretado como "a corrida dos West Indies" da Índia Ocidental para a Inglaterra.

Nesse sentido, esse movimento de imigrantes ficou conhecido como *Windrush Generation* e tornou-se um divisor de águas para a sociedade britânica, elevando o tom dos embates raciais que ganharam força dali em diante. Stuart Hall, em sua obra *Da Diáspora* (2003), afirma que o movimento deu início à Diáspora Negra Afro-Caribenha no Reino Unido, um dos tópicos centrais do romance de Andrea Levy:

[...] SS Empire Windrush, um navio-transporte, chegava as Docas de Tilbury no Reino Unido, trazendo seu carregamento de voluntários caribenhos que retornavam de licença, junto com um pequeno grupo de migrantes civis. Esse evento significou o começo da migração caribenha para a Grã-Bretanha no pós-guerra e simboliza o

¹²⁹ No original: **1 British nationality by virtue of citizenship.** Every person who under this Act is a citizen of the United Kingdom and Colonies or who under any enactment for the time being in force in any country mentioned in subsection (3) of this section is a citizen of that country shall by virtue of that citizenship have the status of a British subject (BRITISH, UK, c.56, 1948).

nascimento da diáspora negra afro-caribenha no pós-guerra (HALL, 2003, p. 25).

Esse evento histórico é reproduzido em *Small Island*, conforme observamos na citação seguinte, e influencia a trajetória dos protagonistas Hortense e Gilbert:

Foi enquanto ele estava colocando um anúncio no *Jornal Gleaner* para seus serviços - como armazenista ou motorista, ou balconista ou vigia, ou leiteiro ou mensageiro - sob as seções dos ex-militares intitulada "Ajude os que Ajudaram", ele viu o aviso sobre um navio que estava partindo para Inglaterra. O *Empire Windrush* zarparia em 28 de Maio. O custo da passagem neste navio de tropas reformadas era de apenas vinte e oito libras e dez xelins (LEVY, 2004, p. 99, tradução nossa).¹³⁰

No anúncio, "Ajude aqueles que ajudaram", notamos um pedido e uma promessa para o novo mundo. Após o fim das guerras, com as grandes baixas populacionais, a Inglaterra precisava de força para se reerguer. A expressão conota também uma suposta relação de reciprocidade que ocorreria entre a Jamaica e a "*Mother Land*".

Mesmo diante das necessidades, principalmente de força e mão-de-obra, que o Império enfrentava, a recepção dos imigrantes para a região não demonstrava aceitação e gratidão pela potencial soma dos esforços para reconstrução do país. "Fora do lugar" e inferiorizados, os imigrantes negros sofreram com injúrias e agressões, foram rejeitados e marcados pelas diferenças demasiadamente exaltadas pela superioridade dos brancos, que se sustentava em um discurso colonial racista e repleto de estereótipos.

O país colonizador estabeleceu as primeiras condições do seu discurso sobre o outro para justificar as imposições de diferenças sociais, culturais e históricas. Homi K. Bhabha (1998, p. 111) chama de aparato de poder as estratégias que se baseiam na criação de um espaço para "povos sujeitos" por meio de termos pré-fabricados que tornam o colonizado como uma "população de tipos degenerados com base na origem racial".

[...] o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um "outro" e ainda assim inteiramente apreensível e visível. Ele lembra uma forma de narrativa pela qual a

¹³⁰ No original: It was while he was placing an advertisement in the *Daily Gleaner* for his services - as a storeman or a driver or a clerk or a watchman or a dairyman or a messenger - under the ex servicemen's sections headed, 'Help those Who Helped' that he saw the notice about a ship that was leaving for England. The *Empire Windrush*, sailing on 28 May. The cost of the passage on this retired troop-ship was only twenty-eight pounds and 10 shillings. (LEVY, 2004, p. 99)

produtividade e a circulação de sujeitos e signos estão agregadas em uma totalidade reformada e reconhecível. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo (BHABHA, 1998, p. 111).

Esse discurso colonial cria uma realidade nem tão distante nem tão próxima do real, mas que dá a possibilidade de identificar o outro como uma criação reformulada pelas representações do colonizador.

Para pertencer a algum lugar, o indivíduo precisa ser reconhecido e ter seus direitos respeitados nos diferentes níveis de relações que são diariamente estabelecidas em sociedade. Idealmente, nesse contexto, ele poderia se reconhecer como um sujeito e se relacionar. No entanto, às pessoas negras são negados esses direitos. A elas, a participação em esferas individuais, políticas e sociais não é reconhecida por não satisfazerem os critérios impostos pelas pessoas brancas e, como consequência, são deixadas à margem.

Racismo e relações de poder em *Small Island*

Conforme discutimos na Introdução, a presença do sujeito negro na sociedade ocidental foi definida pela concepção e idealização do sujeito branco. O racismo, de forma violenta, classifica e exclui das relações e interesses individuais, políticos e sociais as pessoas de cor, estabelecendo espaços e barreiras que solidificam essa exclusão. Grada Kilomba (2019), em sua obra *Memórias da Plantação*, define, apontando três características que ocorrem simultaneamente, a prática do racismo: a construção da diferença; os valores hierárquicos e a dimensão do poder.

As características mensuráveis para a construção das diferenças estão pautadas nas origens raciais e crenças religiosas. Nesse sentido, tem-se como padrão e norma as definições do grupo que detém um poder social: “[a] branquitude é construída como ponto de referência a partir do qual todas/os as/os “Outras/os” raciais “diferem”” (KILOMBA, 2019, p. 75).

Ser diferente está mais associado ao olhar que o dominador tem sobre o outro. Esse outro que, como já mencionamos, é criado e estigmatizado por quem possui poder para estabelecer um domínio e uma superioridade, o que nos leva à segunda imposição do racismo, conforme Kilomba (2019), os valores hierárquicos.

Ao tornar padrões os estigmas e estereótipos colocados nas pessoas negras e aplicá-los em todos que apresentam características semelhantes, estabeleceu-se a valorização da branquitude e a hierarquia dessa valorização, sempre colocando em primeiro lugar as necessidades e interesses das pessoas brancas. Na junção dessas atitudes, a construção das diferenças pautadas em estéticas e da superioridade da população branca sobre a população negra resulta no que chamamos de preconceito.

Na última esfera da prática do racismo, segundo a teórica, temos a dimensão do poder. A base de sustentação de uma sociedade está implicada nas estruturas sociais e políticas que garantem o funcionamento e a estabilidade social. Essas estruturas detêm o poder de organização, desenvolvimento e garantias de vantagens aos indivíduos brancos, deixando à margem as pessoas que não fazem parte desse grupo dominante. Dessa forma, a chance de pessoas negras se estabelecerem socialmente, obterem garantia de direitos básicos, participarem de cargos políticos ou de liderança e serem reconhecidas é negatizada pelo racismo estrutural.

O romance em questão destaca que a concepção de qualquer tipo de relação com o “outro”, mesmo no que tange à produção material, apresenta certa resistência. Como exemplo, observamos, na obra, as pessoas que residiam no interior da Inglaterra, as quais produziam rudemente a maior parte de seus produtos e trocavam os excedentes por outros produzidos entre os locais, rejeitando produtos produzidos nas antigas colônias, seja para conhecimento ou comercialização. Cria-se, dessa forma, uma barreira para o desenvolvimento estrutural econômico do país que está em recuperação e para o engrandecimento dos outros países que tentam um crescimento.

[...] Mamãe não estava interessada nas diferentes madeiras da Burma ou nos troféus de caça Malaya. Ela disse: "Talvez depois", ao café da Jamaica. 'Ooh, não', ao açúcar de Barbados. 'Para quê?', ao chocolate de Granada. E 'Onde em nome dos Céus é isso?' à Sarauaque (LEVY, 2004, p. 4, tradução nossa).¹³¹

Outra passagem de *Small Island* que destaca essa resistência é na ocasião de uma exibição acerca das conquistas alcançadas pelo Império Inglês durante a Primeira Grande Guerra. Nessa exibição, havia uma seção sobre a África com elementos e representações inglesas do continente, reduzindo todas as colônias do Império a uma só

¹³¹ No original: [...] Mother was not interested in the different woods of Burma or the big-game trophies of Malaya. She said, ‘Maybe later’, to the coffee of Jamaica. ‘Ooh, no’, to the sugar of Barbados. ‘What for?’ to the chocolate of Grenada. And ‘Where in Heaven’s name is that?’ to Sarawak. (LEVY, 2004, p. 4)

coisa. Além da redução representativa, está o ponto de impedimento de receber os elementos ou provar os produtos apenas pelo conhecimento da origem.

Qual a probabilidade de aceitação da população local, mesmo nas condições devastadoras do pós-guerra, para com as pessoas negras que começaram a migrar e se estabelecerem pela vizinhança? Podemos verificar, ao longo dos acontecimentos da narrativa, que há uma crescente hostilidade e rejeição explícita do imigrante, como demonstram as passagens a seguir:

Os pretos! Tinha acolhido os pretos ao seu lado. Mas não apenas eu. Havia outros que viviam em volta da praça. Mais alguns um pouco acima da estrada. A sua preocupação, disse ele, era que eles iriam transformar a área numa selva (LEVY, 2004, p. 113, tradução nossa).¹³²

“Mas estes pretos desvalorizam a vizinhança, Sra. Bligh. O governo nunca os deveria ter deixado entrar. Teremos muitas dificuldades para nos livrarmos deles agora”, disse ele (LEVY, 2004, p. 117, tradução nossa).¹³³

Os dois excertos do romance apresentam um diálogo entre Queenie e um de seus vizinhos por conta de ela hospedar imigrantes jamaicanos. As manifestações frequentes são reflexo da insatisfação e incômodo gerados com a ida dos jamaicanos e o estabelecimento de estadia permanente no país, além de refletirem o medo da população branca de estar diante do diferente e do desconhecido.

A tomada de superioridade pela população branca e o poder que advém dessa posição permitem a criação de uma projeção de o outro ser aquilo que o eu não quer ser, e transferem o reconhecimento do perigo como uma parte da identidade do sujeito negro. Essa projeção permite “à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa.” (KILOMBA, 2018, p. 37)

A residência permanente que os imigrantes negros estabeleceram na região se torna um assunto frequente e cada vez mais incisivo, uma vez que traz à tona a visão de

¹³² No original: Darkies! I'd taken in darkies next door to him. But not just me. There were others living around the square. A few more up the road a bit. His concern, he said, was that they would turn the area into a jungle (LEVY, 2004, p. 113).

¹³³ No original: 'But this darkies bring down a neighborhood, Mrs. Bligh. The government should never have let them in. We'll have a devil of a time getting rid of them now', he said (LEVY, 2004, p. 117).

um outro potencialmente perigoso e animalesco, que altera a ordem social estabelecida e que está deslocado do seu local de origem.

Esse estereótipo de reconhecimento do sujeito não permite enxergar a subjetividade e personalidade de cada um. Nessa dinâmica, o indivíduo não é definido pelas suas características próprias ou conquistas, somente pelo discurso histórico que se tornou parte do pensamento social, como observamos no seguinte excerto do romance:

“De cor, preto, negro. Todas estas palavras tinham sido utilizadas para me caracterizar nos últimos minutos. Cada uma delas um insulto. Mas o engraçado é que nenhuma dessas calúnias me causou tanta indignação como a palavra "soldado"! Eu não sou um soldado, sou um aviador. “Aviador Joseph”, eu disse, o que fez o sargento responder, “Sim, sim, tanto faz””. (LEVY, 2004, p. 151, tradução nossa).¹³⁴

Nessa passagem, Gilbert está servindo em nome da Inglaterra em terras estadunidenses e, não bastasse o contexto de guerra em que viviam, sua estadia no local é ainda mais importunada pelo racismo estrutural. A personagem é insultada em diversas situações pela caracterização de sua cor e isso faz com que sequer seja reconhecido pelo que faz, recebe um “tanto faz” pelo que é.

Kilomba (2019, p. 77) afirma que o “racismo não é apenas um fenômeno ideológico mas também institucionalizado”, comportamento que é enfatizado no tratamento desigual nas instituições de caráter básico às pessoas que vivem em sociedade, como a proteção judicial e o acesso ao mercado de trabalho.

Antes mesmo de estar em terras inglesas, o domínio da “Pátria Mãe” interferia na construção e definição de princípios institucionais e conseqüentemente nas relações de trabalho e conquistas dos indivíduos dentro das colônias. Embora em condições diferentes, a mesma estrutura se reproduz na experiência de Hortense em busca de um trabalho para o qual se formou:

O meu sonho era e sempre tinha sido o de encontrar trabalho como professora na Escola da Igreja de Inglaterra em Kingston. [...] Mas a minha entrevista para um cargo fez o diretor dessa escola franzir a

¹³⁴ No original: ‘Coloured, black, nigger. All of these words had been used to characterise me in the last few minutes. Insults every one. But the funny thing is, not one of those aspersions caused me so much outrage as the word ‘soldier’! I am not a soldier, I am an airman. ‘Airman Joseph’, I said, which made the sergeant reply, ‘Yeah yeah whatever’. (LEVY, 2004, p. 151)

testa, preocupado não com a minha qualificação adquirida, mas apenas com o fato da minha criação (LEVY, 2004, p. 86, tradução nossa).¹³⁵

A personagem se encontra impedida de alcançar seu sonho de lecionar em uma instituição em seu próprio país, não por falta de qualificação profissional, mas pela preocupação de um diretor de escola para crianças brancas, acerca da criação que a personagem teve. Mesmo sendo negra de pele clara - o que seria aceitável para a posição, levando-se em conta a estrutura do colorismo na Jamaica daquela época -, devido à herança genética paterna, Hortense foi criada pela mãe negra de pele escura. A sua criação foi base para estigmas pautados em um desconhecimento padrão, imposto a qualquer pessoa que estivesse dentro do mesmo grupo, o que, conseqüentemente, gerava vantagens para os sujeitos brancos.

As instituições definidas por conceitos hierárquicos de uma supremacia branca geram atitudes de desrespeito, minimamente disfarçadas, e zombaria. Inexistem limites e ponderações entre o sentimento sobre o outro e a realização do necessário para proteção social. Para ilustrar, trazemos a passagem em que um Oficial do Exército Americano exprime suas considerações pela posição de Gilbert como soldado, não se pautando no exercício e no cumprimento do dever como combatente, mas rebaixando e menosprezando o serviço prestado por pessoas negras:

Agora, pelo que pude entender, este Oficial Americano, com a cabeça angular, estava nos dizendo que nós, nativos das Índias Ocidentais, sendo súditos de Sua Majestade, o Rei George VI, tínhamos, por enquanto, pele negra superior. Fomos autorizados a partir com os soldados brancos, enquanto que o negro Americano inferior não fora. Eu estava perplexo. [...] Enquanto nos mostrava à volta do campo com uma cara sorridente nos dizia: “Você vê, o teu negro Americano não trabalha. Se a sua barriga estiver cheia, não trabalha. Quando tiver fome de novo, fará somente o suficiente. Algo do tipo acontece no reino animal. Mas vocês, rapazes, sendo britânicos, são diferentes”. [...] “Sou leal à minha bandeira, mas nunca apanhariam nenhum branco com respeito próprio indo para a batalha com um negro” (LEVY, 2004, p. 132, tradução nossa).¹³⁶

¹³⁵ No original: My dream was and always had been that I should find employment teaching at the Church of England School in Kingston. [...] But my interview for a position saw the headmaster of that school frowning, concerned not with my acquired qualification but only with the fact of my upbringing (LEVY, 2004, p. 86).

¹³⁶ No original: Now, from what I could understand, this American officer with the angular head was telling us that we West Indians, being subjects of His Majesty King George VI, had, for the time being, superior black skin. We were allowed to leave with white soldiers, while the inferior American negro was not. I was perplexed. [...] While being shown round the camp a smiling face would tell us, ‘You see,

Em uma zona de guerra, durante uma investida de alinhamento entre as forças das nações que estavam unidas em confronto, vemos o tratamento para com os soldados ingleses que eram originários das colônias. Podemos perceber a ironia nas palavras do responsável por apresentar o lugar aos *West Indians*, o descaso com as pessoas de mesma raça, mas que eram americanos e a indisposição irracional de um “branco de respeito” de ir para a batalha com um soldado negro.

Por sua vez, no Racismo cotidiano encontramos a expressão diária dos estigmas estabelecidos pelos preceitos da personificação do indivíduo negro sob o olhar do sujeito branco. O reconhecimento do outro acontece por meio dos estereótipos que dominam a crença comum. Todo tipo de julgamento imposto pela branquitude como palavras, gestos, olhares e desvio de olhares enfatizam o abismo entre os grupos raciais e ressaltam a identificação da pessoa negra como o outro.

É o que constatamos já nos primeiros contatos de Hortense em terras inglesas com os indivíduos que esperavam por outras pessoas, encomendas, ou que prestavam serviços no cais. Podemos notar de forma expressiva as reações negativas e estereotipadas com os estrangeiros que chegavam no porto. Após desembarcar na Inglaterra, ao tentar buscar informações e ajuda para chegar à casa em que seu marido estava hospedado, a personagem sofre com algumas dificuldades, principalmente a falta de compreensão forçada dos ingleses com a jamaicana, pelo sotaque, pela escolha de vocabulário e pela dicção das palavras.

“Este é o lugar que você quer, querida” [...] disse o taxista. “Apenas vá e toque a campainha. Conhece os sinos e as aldrabas? Você tem isso de onde vem? Apenas vá e toque a campainha e alguém virá” (LEVY, 2004, p. 17, tradução nossa).¹³⁷

Nesse diálogo entre o taxista e Hortense ao chegar no destino pretendido, observamos que o motorista tem construída a imagem de um imigrante primitivo, em que o lugar de origem não foi construído com recursos da “modernidade”, e daí a

your American nigger don't work. If his belly's full he won't work. When he's hungry again he'll do just enough. Some kinda thing happens in the animal kingdom. But you boys being British are different'. [...] 'I am loyal to my flag but you would never catch no self-respecting white man going to battle with a nigger' (LEVY, 2004, p. 132).

¹³⁷ No original: 'This is the place you want, dear' [...] the taxi driver said. 'Just go and ring the bell. You know about bells and knockers? You got them where you come from? Just go and ring the bell and someone'll come' (LEVY, 2004, p. 17).

necessidade de ele dar comandos básicos para a personagem conseguir ser recepcionada na casa em que foi deixada.

As práticas preconceituosas acabaram se tornando uma regra de convívio social. A falsa imagem de aceitação do imigrante negro estava condicionada aos limites impostos pela hierarquia branca ao acesso aos lugares públicos e privados, construindo uma barreira para o convívio harmonioso, mesmo entre os que “aceitavam” as pessoas negras, como Queenie:

“Você precisa ir para os fundos”, disse esta mulher, iluminando o chão para indicar o caminho que eu deveria seguir. Eu tinha entendido mal. Toquei na Queenie para sussurrar: “A empregada do cinema diz que temos de ir para os fundos.

A moça balançou a cabeça enquanto Queenie recuava para fora da fila. “Não ela. Você. Você tem de ir para os fundos”. [...] são as regras, disse ela (LEVY, 2004, p. 183, tradução nossa).¹³⁸

Nessa passagem, observamos o momento em que Gilbert, após retornar à Inglaterra como civil, vai com Queenie e Sr. Arthur ao cinema. Poder estar no espaço sem poder é a imagem que elevamos nesse contexto. Para utilizar o espaço, após ter pagado as entradas em conjunto com as duas outras personagens, Gilbert é convidado a se levantar e ir para os fundos da sala, para que não causasse incômodo às demais pessoas brancas que estavam assistindo o filme. O constrangimento que acontece nessa cena se desenrola em agressão física e uma pequena guerra social entre brancos e negros do lado de fora do ambiente. O que poderia ser considerado “a tropa de choque” da polícia da época intervém, pessoas negras são feridas e o Sr. Arthur é atingido fatalmente.

Por fim, no racismo conceitual, os sujeitos brancos estabelecem parâmetros e ideias para definir quem é o sujeito negro e transformam esses conceitos em norma padrão, projetando, assim, aquilo que não querem reconhecer em si próprios no outro. A maldade e inconsistência que é associada ao outro está reprimida na sociedade branca e a insistência nesse sentimento imposto ao outro pode levar a uma sensação de culpa interior, como vemos na relação entre Queenie e Hortense: “Ela aproximou-se muito de

¹³⁸ No original: ‘You have to go up the back’, this woman said, lighting the ground to indicate the path I should take. I had misunderstood. I tapped Queenie to whisper, ‘The usherette say we have to go to the back.

The girl shook her head as Queenie backed out from the row. ‘Not her. You. You have to go up the back’. [...] it’s the rules, she said (LEVY, 2004, p. 183).

mim para sussurrar: 'Está tudo bem. Não me importo de ser vista nas ruas com você. Descobrirá que não sou como a maioria. Não me preocupa ser vista na rua com Pretos' (LEVY, 2004, p. 231, tradução nossa).¹³⁹

No trecho, Queenie está convidando Hortense para conhecer os arredores e fazer algumas compras para a casa e para o jantar. Hortense ainda não entendia muito bem a relação das pessoas brancas com as pessoas de sua cor. Mas podemos perceber que a fala de Queenie é carregada de estereótipos. Ao dizer “Você perceberá que não sou como a maioria”, a personagem expressa um sentimento de negação das práticas racistas comuns às pessoas brancas, mas ainda usa o termo pejorativo *Darkies* para se referir às pessoas negras. Em outros casos, há tentativas de minimizar as aparências usando a definição de pessoa “de cor”¹⁴⁰.

[...] Do carrinho de bebê que esta mulher desgarrada estava empurrando, uma pequena criança loira sentou-se para a frente. O seu dedo, um pequeno dardo gordinho, apontou direto para mim. Ele atraiu a atenção da sua mãe gritando, “Olha! Ela é negra. Olha, Mamãe, uma mulher negra”.

A mulher branca virou-me então um olhar vidrado. [...] Ela quase empurrou o carrinho de bebê para um poste de luz antes de se inclinar para a frente para advertir a criança que apontava. “Não aponte, Georgey. Ela não é negra - ela é de cor.” (LEVY, 2004, p. 334, tradução nossa).¹⁴¹

Pensando na época em que o romance é retratado, quando a mulher que estava na rua corrige a criança, por apontar para Hortense e chamá-la de “*Black*”, usando o termo “*coloured*”, que significa “de cor”, ela tenta minimizar o estranhamento do filho e contornar a situação.

O discurso colonial estabeleceu, entre outras questões, um imaginário coletivo em que o estereótipo racial é uma representação do outro, que, para Bhabha (1998, p. 117), “é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença, [...]”

¹³⁹ No original: “She leaned in too close to me to whisper, ‘It’s all right. I don’t mind being seen in the streets with you. You’ll find I’m not like most. It doesn’t worry me to be seen out with Darkies’ (LEVY, 2004, p. 231).

¹⁴⁰ Hoje, com os movimentos e estudos desenvolvidos na área de cultura e resistência negra em língua inglesa, o termo “pessoas de cor” é aceito como referência não pejorativa, mas no Brasil é considerado de carga preconceituosa.

¹⁴¹ No original: [...] From the pram that this unearthly woman was pushing, a small blond child sat forward. His finger, a little chubby dart, pointed straight at me. He attracted his mother’s notice by yelling, ‘Look! She’s black. Look, Mum, black woman’. The white woman then turned a glassy gaze on me. [...] She nearly pushed the pram into a lamppost before leaning forward to admonish the pointing child. ‘Don’t point, Georgey. She’s not black - she’s coloured’ (LEVY, 2004, p. 334).

constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais”, influenciando diretamente no comportamento dos indivíduos em situações cotidianas.

Considerações Finais

Os processos de convívio e adaptação à nova vida na Inglaterra para Hortense e Gilbert se mostraram carregados de desafios e dificuldades pelas condições sociais excludentes e hierarquizadas. Temos que esclarecer que, ao escolher essas passagens para tecer algumas análises sobre as relações de poder que encontramos em *Small Island*, deixamos ainda muitos outros episódios em que as personagens sofrem com o racismo em suas diversas dimensões.

Como vimos, a construção das diferenças, pautadas nas origens raciais e crenças religiosas, definem um grupo como o outro. Quem detém a supremacia detém o poder e cria esse outro estigmatizado, que é submetido ao domínio, superioridade e valores hierárquicos da branquitude.

No romance, a constante separação de todas as esferas sociais, a violência física e verbal e o não reconhecimento como sujeito que carrega uma identidade configuram a realidade irracional do racismo e resulta em traumas, já que as personagens Gilbert e Hortense são privados de toda e qualquer conexão com o lugar onde residem e são submetidos a toda a barbárie da sociedade branca. A alienação no imaginário social, construída com base na dominação colonial branca, criou uma representação do sujeito negro ao longo da história, fazendo com que eles sempre se vissem e fossem vistos pelas diferenças.

Referências

BHABHA. Homi K. *O Local da Cultura*. Tradutores Myriam Ávila; Eliana L.L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITISH. UK Public General Acts. *Nationality Act 1948*. Chapter 56. Whole Act. Disponível em: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Geo6/11-12/56/enacted>. Acesso em: 14 de jan. de 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradutora Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LEVY, Andrea. *Small Island*. Great Britain: Headline Review, 2004.

MIGNOLO, Walter D. & WALSH, Catherine E. *On decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Ebook. Durham: Duke University Press, 2018.

A cor do leite: denúncias das condições das mulheres vitorianas através da escrita

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Doutora, UNESP FCL, Assis/SP
Guilherme Magri da Rocha
Doutor, UNESP FCL, Assis/SP, FAPESP

A Cor do Leite (2014), de Nell Leyshon (1962), é uma narrativa memorialística situada no “tempo dos problemas” [time of troubles] vitoriano (1830-48), um período marcado pelas dificuldades sociais resultantes do novo contexto industrial. Catherine Robson e Carol T. Christ caracterizam este intervalo de tempo como marcado pelo desemprego e pela pobreza extrema (2012, p.1022). Nele, mulheres de classes menos favorecidas, quando empregadas, ou trabalhavam incansavelmente em funções domésticas (como empregadas, cozinheiras, copeiras, entre outras) ou eram submetidas a condições subumanas nas fábricas. No romance de Leyshon, há um desejo de resgate das vozes dessas mulheres, através do discurso memorialístico de sua narradora/protagonista, Mary.

Mary busca expressar sua subjetividade num cenário de privações, violências e outros tipos de abusos. Percebemos em seus relatos a urgência de alguém que, apesar de ter um conhecimento limitado da escrita, corre contra o tempo e sente a necessidade de narrar sua própria história. Essa urgência é característica da produção pós-moderna, pautada por uma presentificação que “acompanha a convivência com o intolerável” (RESENDE, 2008, p.28). As letras minúsculas de Mary, seus erros gramaticais e a ausência de marcadores asseguram a verossimilhança de seu discurso, como se pode observar em: “eu acho, eu falei, que eu fiquei tão ocupada contando os meus passos enquanto eu vinha pra cá que isso me fez esquecer que era pra mim trazer os ovos” (2014, p.12).

A recuperação contemporânea de narrativas de mulheres silenciadas é um fenômeno da pós-modernidade. Por isso, é somente no século XXI que a história de Mary, que tem apenas 15 anos, pode ser devidamente contada. Ela tem uma perna defeituosa e cabelos “cor de leite”, é maltratada pela própria família e por um pastor abusivo, que também é seu patrão. A menina insiste em reiterar “esse é o meu livro e eu estou escrevendo ele com as minhas próprias mãos” (2014, p.07) em uma narrativa

repleta de paralelos, ecos e repetições. É importante notar que este é um texto neovitoriano, uma vez que adota uma abordagem pós-moderna do vitorianismo, pois reconstitui e questiona o passado por meio de uma narrativa histórica (SHILLER, 1997). Terry Eagleton afirma que a obra pós-moderna

[...] questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiosincrasias e a coerência de identidades (1998, p. 07).

Assim, Leyshon (2014) cria uma jovem protagonista que questiona a sociedade à qual pertence e suas “noções de verdade”. Quem escreve relatos existenciais o faz para “lembrar a si próprio, [...] escapar quer ao silêncio, quer ao que há de extremo na palavra” (BLANCHOT, 1987, p.195). Este tipo de texto, em que se ouvem os pensamentos privados e subjetivos de seu protagonista, é atraente para o jovem leitor, pois configura o romance tanto como revelação de segredos, quanto como denúncia de uma realidade opressiva e violenta. Além disso, para Mikhail Bakhtin, a fusão entre locutor e leitor/receptor ocorre no discurso íntimo a partir da “confiança profunda no destinatário, [...] e na boa vontade de sua compreensão responsiva. Nesse clima [...], o locutor desvela suas profundezas interiores. É isso que determina a expressividade particular e a franqueza interior desses estilos” (2011, p.323) e nos ajuda a definir a estrutura de apelo do romance, que garante a cumplicidade entre narrador e leitor implícito ao cativar esse último (ISER, 1996; 1999).

A escrita de textos memorialísticos era inexistente entre os trabalhadores, geralmente analfabetos, do século XIX. O relato de Mary, circular pois começa na primavera, passa pelo verão, outono, inverno e termina na primavera seguinte, representa, assim, uma subversão: ela conseguiu se alfabetizar e, por isso, conseguiu registrar suas experiências apesar das limitações linguísticas, denunciando as diferentes formas de violência e abuso pelas quais passava. Sua escrita permite ao leitor perceber como se dá seu processo de constituição identitária, fragmentada e contraditória (HALL, 2015), e como ele se diferencia da concepção identitária coerente e fixa do humanismo. O leitor descobre, através do discurso dela, as injustiças cometidas contra

as mulheres. Como mencionamos anteriormente, o romance de Nell Leyshon (2014) segue a tendência de produções pós-modernas, que se caracterizam como neovitorianas, por rever a estética eduardiana e vitoriana a partir de uma perspectiva contemporânea. No caso de *A Cor do Leite* (2014), o patriarcado vitoriano e o machismo são discutidos na narrativa, assim como o espaço da mulher naquela sociedade. Ao fazê-lo, a escritora inscreve-se num movimento que dá voz a quem foi oprimido e cuja existência foi generalizada, como é o caso da protagonista Mary.

A trama do romance começa na primavera do “ano do senhor de mil oitocentos e trinta e um” (2014, p.07). Sua protagonista afirma, com certa urgência, que escreve com as próprias mãos, enfatizando que está contando sua própria história, mais especificamente, o que aconteceu durante o período de um ano. Assim, a narrativa se configura como uma analepse para explicar a razão pela qual Mary está redigindo suas experiências. Seu relato pode ser considerado uma “narrativa de fronteira”, como define Eliana Yunes (2013), uma vez que se situa em um lugar de interseção entre o histórico e o literário, aborda questões filosóficas e culturais, além de temas complexos como estupro, assassinato, entre outros. Assim, pode cativar leitores de uma ampla faixa etária.

Os romances que se apropriam de relatos memorialísticos situam-se numa zona de fronteiras indefinidas entre a história e a invenção, as percepções do autor empírico e suas configurações no discurso do narrador textual, diz Orlando Nunes de Amorim (2010). Na obra de Leyshon (2014), a construção da identidade resulta de uma intrincada rede de representações sociais às quais a jovem protagonista ora se submete, ora desafia. Assim, a alteridade da protagonista prevalece em seu processo de individuação. A história de Mary centra-se nos dois núcleos familiares pelos quais transita: a sua própria família e aquela a quem serve como criada. Também se observa sua busca por compreender a si mesma e estabelecer sua identidade de forma crítica.

O tom confessional prevalece no discurso de uma personagem que se revela imaginativa, bem-humorada, inteligente e, sobretudo, crítica. Dessa forma, a subjetividade é trazida para a ficção como forma de inserir a realidade histórica na obra, que tanto a autora quanto seu leitor conhecem e reconhecem (AMORIM, 2010). Apesar dessa referência à memória, a ficção funciona como uma denúncia social. Assim, Mary usa suas experiências para (re)ver o passado, tomando seu leitor como “testemunha” de

seu processo de (re)avaliação do vitorianismo e de sua busca pela libertação pela verdade. Seu relato reflete sua leitura de seu ambiente social desde tenra idade e é por isso que ela encontra companhia em seu leitor. Este, a partir da perspectiva subjetiva da narradora, reflete não apenas sobre os personagens fictícios, mas sobre sua própria vida, projetando-se na tentativa da protagonista de se reconstruir e justificar o assassinato que cometeu.

Na fazenda da família, Mary e suas irmãs trabalham incansavelmente sob a vigilância de um pai que as despreza por serem mulheres. A mãe cuida dos afazeres domésticos e faz queijo para complementar a renda familiar. A autoridade do patriarca é soberana e, quando questionada, violência física e psicológica lhes é imposta. Como Mary tem uma perna defeituosa, ela é vista como a filha com menos potencial para o trabalho, por isso é entregue à família do pastor para fazer trabalhos domésticos e cuidar de sua esposa doente. O pastor paga uma quantia em dinheiro ao pai dela, que a obriga a deixar a fazenda e entrar no espaço urbano. Nesse cenário, ela se surpreende com o uso de talheres nas refeições, roupas apresentáveis até no ambiente de trabalho e a necessidade de se manter sempre muito limpa. A jovem sente-se deslocada, pois não sabe como se comportar; porém, quando consegue se adequar às regras, deixa de ser reconhecida pelos pares e passa a ocupar um entre-lugar. Na fazenda, ela é a filha mais rebelde e discriminada; e no espaço urbano, ela é uma serva que sofre diversos tipos de abusos.

Ao situar sua narrativa no início do vitorianismo (1830-48), Leyshon (2014) apresenta a Inglaterra dividida entre o campo e a cidade. Neste último, também há brutalidade, porém mascarada. Assim, enquanto o pai do protagonista é caracterizado por sua violência explícita, o pastor, Graham, e seu filho exercem a violência oculta, uma vez que são protegidos por seu status social. Mary é vítima da exploração de seu trabalho e sua renda não lhe pertence. Na casa da família do pastor, ela tem contato com os livros e o desejo de ler se manifesta. Graham, após a morte de sua esposa, despede a outra empregada, alegando que ela não é mais necessária. Assim, livre de testemunhas, o pároco atende ao desejo de Mary e passa a alfabetizá-la em seu ofício. Porém, após algumas aulas, ele assume um comportamento abusivo e passa a tocá-la. A jovem, por sua vez, não manifesta reação. O assédio torna-se mais frequente e ele passa a

frequentar o quarto da protagonista ao anoitecer. Como não pode detê-lo nem voltar para a propriedade da família, Mary começa a se submeter aos ataques noturnos.

Porém, ao perceber que lê e escreve com autonomia, a menina ganha coragem para resistir e expressar descontentamento com a situação a que é submetida na casa de seu patrão. Diante desse novo comportamento, Graham diz: “o que foi?, [...] eu fui mau com você? eu trato você bem, não trato? eu a protejo” (2014, p.190). A protagonista então expressa seu desejo de partir. O pastor, em ato de violência, volta a cometer estupro:

não me obriga a fazer isso, mary, ele pediu. e abriu as minhas pernas e botou o joelho em cima da minha perna doente pra mim não conseguir me mexer. eu senti o ar frio entrar em mim.
não, por favor. não, eu implorei.
mas ele prendeu os meus pulsos e forçou com o joelho até as minhas pernas abrirem mais e abaixou a calça. e entrou em mim.
e doeu.
e quando ele acabou estava suando e respirando mais devagar. ele me abraçou. me desculpa, ele falou. eu não queria machucar você. você não devia ter resistido para eu não machucar você, entende? (2014, p.190).

Nesta cena, nota-se que Graham culpa Mary pela violência. Para ele, a jovem, ao se revoltar contra o abuso, é uma vítima que o “obriga” a se impor e a manifestar seu domínio e controle sobre o corpo dela.

Drew Gray (2010) afirma que a maioria das alegações de abuso sexual no vitorianismo mal chegou ao tribunal. Até 1820, provas de sêmen eram solicitadas às vítimas, além de indícios de penetração, o que eliminava consideravelmente o número de denúncias. Como afirma Carolyn A. Conley:

[...] a woman who claimed to be a rape victim was immediately suspect. Unless she had been the victim of a brutal public assault by a total stranger, judge and jury assumed that the incident had probably been a seduction and that she was to blame. By publicly announcing her loss of virtue and attempting to undermine the character of a respectable man, she was considered to have forfeited her own respectability. Unless the victim's virtue was of enormous value to her male relative, or the violence had been excessive, or the circumstances had created a threat to public order, the men who ran the criminal justice system found little evidence of anything criminal in the sexual aggression of their fellow men (1986, p. 536).

Nesse sentido, seria impossível uma pobre camponesa denunciar um pastor. Segundo Lucia Zedner (1991), as mulheres do século XIX, especialmente as de classes menos favorecidas, foram condenadas por uma justiça embutida na noção artificial da mulher vitoriana ideal. Assim, além de infringir a lei, seus crimes eram vistos como um desvio da feminilidade. Por isso, muitas foram consideradas “loucas” e os presídios buscaram resgatar essa feminilidade perdida. Em *The Female Malady* (1987), Elaine Showalter discute como as mulheres foram as primeiras pacientes de tratamentos psiquiátricos, criados para conter seus “desvios”, já que sua natureza, assim como seu papel social, eram objetos de estudos médicos. Ressalte-se que a protagonista de *A Cor do Leite* (2014) é repreendida verbalmente por sua “língua afiada”, considerada como um “desvio” de comportamento pelo filho do pastor. No entanto, ela é elogiada pelo mesmo motivo pelo avô, que é tão crítico quanto Mary; no entanto, esse homem não tem autoridade no ambiente familiar, pois ficou paralítico e é visto como inválido.

Mary, na última cena de estupro, também é assediada moralmente pela chantagem do pastor, que lhe oferece a continuidade de suas aulas e a promessa de não machucá-la durante a relação sexual: “vamos voltar como era antes. eu lhe dou uma aula amanhã de noite. e quando a gente vier para a cama eu prometo não machucar você” (2014, p.190). Após essas ofertas, ele adormece ao lado da jovem. Muito machucada, ela pega o avental do chão e o fio com o qual se corta queijo, está no bolso do avental. Ela então passa esse fio no pescoço do pastor: “e apertei o fio como eu fazia com os queijos e segurai até as pernas e os braços dele começarem a lutar para me afastar. e eu apertei com mais força com todo o meu peso e teve um barulho horrível e eu senti o sangue fresco aquecendo as minhas mãos” (2014, p.191).

Então Mary foge da cena do crime e se esconde na propriedade de sua família. Pela primeira vez, ela conta com a empatia do pai, que a aconselha a fugir. Ela sabe que não tem para onde ir e que não há como fugir da justiça em uma sociedade controlada pelo sistema patriarcal. Então ela volta para a casa do pastor e se entrega, sendo condenada a morte por enforcamento.

Na prisão, Mary percebe que está grávida ao sentir a criança se mexer em seu ventre. Por conhecer o sistema ao qual pertence, decide omitir essa informação em seu julgamento, pois sabe que seus algozes a manteriam em prisão perpétua e a privariam de conviver com a criança. Ciente de que o enforcamento é inevitável, ela decide fazer de

seu corpo um túmulo para o(a) filho(a), evitando que seu cabelo – que também poderia ser “cor de leite” (2014, p.205), símbolo de pureza e ingenuidade – tenha manchas de sangue resultantes das diversas formas de violência a que estaria exposto(a) como filho(a) de presidiária.

Os direitos das mulheres não foram incluídos nas lutas das classes baixas durante o vitorianismo, como o Reform Act de 1932. Até a aprovação dos "Married Women's Property Acts" (1870-1908), por exemplo, as mulheres sequer possuíam propriedade. Conforme explicam Robson e Christ (2012), enquanto os homens podiam se divorciar por adultério, o mesmo direito era concedido às mulheres apenas se esse adultério envolvesse bigamia e/ou incesto (que eram quase impossíveis de provar). Oportunidades educacionais e empregos também eram limitados. A primeira faculdade para mulheres em Oxford, por exemplo, data de 1848. Essas conquistas aconteceram graças ao feminismo; porém foram restritas às mulheres das classes mais abastadas, pois as trabalhadoras não tinham educação formal e viviam ocupadas sobrevivendo às pressões dos centros urbanos.

Na Inglaterra vitoriana havia duas esferas bem marcadas: uma masculina e outra feminina. No entanto, o contexto social de Mary, em 1830, aludia aos séculos anteriores, em que as mulheres trabalhavam lado a lado com os homens (pais, maridos e irmãos) nos negócios da família. Isso evidencia sua existência anacrônica, fadada à extinção diante do avanço da industrialização que se iniciou em 1760. Segundo Robson e Christ (2012) a única ocupação para uma mulher solteira de classe média era o serviço doméstico, profissão de status ambíguo com remuneração baixa e instável. Esse é justamente o papel de Edna, que ensina a Mary o trabalho que ela deve fazer na casa do pároco. Sem filhos (o dela morreu ainda bebê) e sem marido (mas esperando encontrar um), ela é abandonada assim que seu chefe fica viúvo, apesar de ter cuidado de Ralph, seu filho, durante toda a sua infância. Afinal, Edna não desperta desejos sexuais no pastor.

Segundo Ann Heilmann e Mark Llewellyn (2010), o romance neovitoriano não apenas situa sua narrativa durante o reinado da rainha Vitória, mas convida seu leitor a se ver refletido em um texto que ficcionaliza a contemporaneidade por meio da (re)descoberta, (re)visão e (re)interpretação do vitorianismo. E Leyshon (2014) permite ao leitor fazê-lo ao percorrer as tragédias que perpassam a vida de Mary e a

representação da mulher (pobre) na sociedade vitoriana. Ao dar vida a essa personagem, a autora não cria um romance apenas situado em um determinado contexto histórico, mas uma obra que problematiza o passado para ressignificar o presente, como coloca Jacqueline Banerjee (2010). Vale notar que, em consonância com Adrienne Rich (1995), a literatura feminina se configura como uma escrita revisionista, pois é lida a partir de uma nova direção crítica. Segundo Rich (1995), esse exercício ultrapassa a história cultural, pois é um ato de resistência, autoconhecimento e compreensão da identidade. O que Leyshon (2014) promove em seu texto pós-moderno é uma (re)visão do vitorianismo ao oferecer ao seu leitor a possibilidade de interpretar tal contexto do ponto de vista do oprimido. Ao fazer isso, ela dá voz a uma personagem duplamente marginalizada: por ser mulher e por ser pobre.

A condição social da família de Mary impossibilita que as mulheres cumpram o ideal feminino vitoriano de “anjo em casa”. Ela, suas irmãs e sua mãe representam a força de trabalho, mas não escapam da soberania e tirania patriarcal. O avô de Mary é o único personagem masculino que demonstra simpatia pela protagonista e por sua rebeldia, mas é visto por outros como um estorvo, pois não pode mais trabalhar na roça. A única característica de Mary que a aproxima da figura angelical é a felicidade que, por sua condição social e contexto histórico, ela precisa esconder. O mundo de Mary é sombrio, exigindo uma luta pela sobrevivência e subserviência ao capital e a quem o possui (o pastor) ou o procura (o pai).

A força da narrativa de *A Cor do Leite* (2014) está na denúncia social do ambiente sócio-histórico em que vive a protagonista. O pano de fundo histórico do romance é atraente para o leitor contemporâneo porque a jovem resiste e rompe com a condição social que ocupa. Em seu livro, Leyshon (2014) trabalha com diversos temas que estão presentes na literatura vitoriana, como: corpo, infância, crime, morte, doença, domesticidade, educação, família, gênero, cidade, urbanização, religião, sexualidade, violência, entre outros (PURCHASE, 2006). No entanto, ela subverte a maioria deles através da denúncia de uma realidade opressiva.

Assim, na narrativa de Leyshon (2014), as características da ficção do século XIX - como o mito da infância feliz e do jovem protagonista incorruptível (PURCHASE, 2006) - são substituídas por um *bildungsroman* negativo, em que o protagonista não se enquadra a qualquer aspecto associado à idealização vitoriana, e também tem sua

infância negada. Até a religião é apresentada de forma crítica, pois seu representante entre os membros da comunidade, o pastor, pauta suas ações por impulsos carnis.

Ao expor o leitor às formas de brutalização com as quais Mary lida, o romance revela e questiona as normas vigentes. O livro se destaca como neovitoriano, uma vez que recicla alguns dos tropos reconhecíveis da literatura vitoriana, como a mulher oprimida, a sexualidade sensacionalista, as ameaças da loucura e a escravidão (KOHLKE, 2008). Sua narrativa revela, assim, que a representação pode ser estudada a fim de demonstrar como ela legitima certos tipos de saber e poder. Também a compreensão de sua problematização requer reflexão crítica e revisão sócio-histórica sobre o papel da mulher.

Referências

AMORIM, Orlando N. de. O desvio autobiográfico em *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena. In: AMORIM, O. N. de; NIGRO, C. M^a C.; BUSATO, S. (orgs.). **Literatura e representações do eu**: impressões autobiográficas. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, p.45-70.

AWARDS & Nominations. Disponível em: <<https://www.nellleyshon.com/biography/awards-nominations/>>. Acesso em: 02 out 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 6.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro do porvir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de Literatura Inglesa**. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHRIST, Carol T; ROBSON, Catherine. **The Norton Anthology of English Literature**, 8th edn, Volume E: The Victorian Age. New York: W.W. Norton & Co., 2012.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um Outro Mundo**: a Infância. Trad. Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CONLEY, Carolyn. Rape and Justice in Victorian England. **Victorian Studies**, vol. 29, no. 4 (Summer, 1986), p.519-536.

GRAY, Drew D. **London's shadows**: the dark side of the Victorian city. New York: Bloomsbury Publishing, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. 12.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUGHES, Kathryn. Gender Roles in the 19th Century. Disponível em: <<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century>>. Acesso em: 02 out 2021.

PURCHASE, Sean. **Key Concepts in Victorian Literature**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RICH, Adrienne. **On Lies, Secrets, and Silence**: Selected Prose 1966-1978. New York, London: W.W. Norton & Company, 1995.

SENA, Jorge de. **A literatura inglesa**: ensaio e interpretação de história. São Paulo: Editora Cultrix, (1963).

SHILLER, Dana. The redemptive past in the neo-Victorian novel. **Studies in the Novel**, v. 29, n. 4, p. 538-560, 1997.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura Inglesa para Brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2005.

VOIGTS, Eckart. Unreliable Neo-Victorian Narrators, “Unwomen,” and Femmes Fatales: Nell Leyshon’s *The Colour of Milk* and Jane Harris’ *Gillespie and I*. In: MAIER, S.; AYRES, B. (Orgs.) **Neo-Victorian Madness Rethinking Nineteenth-Century**: Mental Illness in Literature and Other Media. s/c: Palgrave Macmillan, 2020.

YUNES, Eliana. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). **Revista Textura**, n.29, set./dez. 2013, p.123-131.

Contos de fadas feministas para crianças de hoje: uma análise das personagens femininas do conto “Branca de Neve”, de Vita Murrow

Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Morais
Mestre, Ibilce/Unesp, São José do Rio Preto
Maria Celeste Tommasello Ramos

Livre-Docente, Ibilce/Unesp, São José do Rio Preto, Bolsista PQ do CNPq

Considerações iniciais

Embora estejam repletos de elementos considerados universais, os contos de fadas clássicos, como aqueles escritos pelos Grimm, apresentam ideias e valores relativos ao contexto histórico, social e cultural em que foram produzidos. Por isso, nessas histórias é possível encontrar elementos coletivos que refletem os ideais do patriarcado ao indicar que a mulher deve ser bela, obediente, dependente e submissa ao homem. Os contos dos Grimm, com efeito, apresentam uma imagem restritiva de feminilidade e reproduzem estereótipos de gênero, como veremos melhor mais à frente.

Mais recentemente, por outro lado, observamos muitas escritoras, em especial de língua inglesa, como Margaret Atwood, Angela Carter e Vita Murrow (autora da obra aqui estudada), visitarem essas narrativas de magia para recontá-las a partir de uma nova perspectiva, a saber, feminista. Essa escrita do avesso, que contesta o patriarcado, é vista como uma *revisão feminista* dos contos de fadas (MARTINS, 2015).

Nessa direção, a obra infantil de Vita Murrow¹⁴² intitulada *Power to the Princess: 15 Favorite Fairytales Retold with Girl Power* (2018), traduzida para o português como *Lute como uma princesa: contos de fadas para crianças feministas* (2019)¹⁴³, mostra-nos um lado novo das princesas. Bela, por exemplo, é uma destemida detetive que se aventura sem medo pela Floresta Proibida. Essas novas histórias redefinem o que significa ser uma princesa, mostrando às crianças de nossos tempos,

¹⁴² Nasceu na Índia Central, tendo se mudado ainda muito jovem para os Estados Unidos. Além da obra já citada, publicou *High-Five To The Hero: 15 Favourite Fairytales Retold With Boy Power* (2019), *Once Upon Our Planet: Rewild bedtime with 12 stories* (2021), dentre outras.

¹⁴³ Única obra da autora traduzida para o português, até o momento (início de 2022).

especialmente às meninas, que elas podem ser o que quiserem: detetive, arquiteta ou líder de um grupo, etc.

Assim, baseando-nos na crítica feminista, nosso objetivo é comparar o reconto “Branca de Neve”, de Vita Murrow, presente na obra acima citada, à versão clássica dos Grimm, de modo a evidenciar que a representação de personagens femininas, nessa e em outras releituras, transformou-se devido às pautas do movimento feminista, que luta até hoje para erradicar as normas e os estereótipos de gênero que a sociedade patriarcal impõe às mulheres. Veremos adiante como Branca de Neve e sua madrasta são representadas, especialmente no que tange à luta contra padrões de beleza.

Os valores sociais dos contos de fadas: da tradição aos irmãos Grimm

A respeito dos elementos considerados universais no gênero de narrativas curtas que estamos enfocando, Tatar (2004, p. 9) diz que os contos são histórias “sobre a busca de romance e riquezas, de poder e privilégio e, o mais importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança de casa” (TATAR, 2004, p. 9). Não obstante, de acordo com Jarvis (2000), a crítica feminista questionou a ideia de *elementos universais* veiculada pelos contos tradicionais, pois, ainda que retratem simbolicamente os problemas básicos enfrentados pelo ser humano, essas narrativas estão carregadas de fatores ideológicos provenientes do patriarcado.

Estudos feministas apontam que a tradição que vê nos contos apenas elementos universais ignora as condições sociais em que essas histórias foram criadas, deixando de verificar, por exemplo, como elas reproduzem as desigualdades de gênero do patriarcado. Assim sendo, de acordo com Mendes (2000, p. 45, grifo nosso), não podemos ignorar nem perder de vista os “*valores sociais dos contos de fada*. Esses valores têm sempre servido aos interesses dominantes das sociedades que os têm produzido. Em ‘Cinderela’ permanecem vivos os *ideais do patriarcado*”.

De um modo geral, os contos de fadas delatam elementos sociais do patriarcado, pois o contexto social dos contadores e de escritores como Perrault foi marcado por essa mentalidade, que, desde a Idade de Bronze, tem marginalizado e oprimido a mulher. Com efeito, as configurações identitárias de gênero dos contos

reproduzem vários estereótipos criados e mantidos historicamente pelo patriarcado. A esse respeito, Bonnici (2007, p. 199), confirma que “os mitos, o folclore e os preceitos religiosos aprofundam o conceito de patriarcalismo”. Ora, então podemos dizer que os contos (populares e especialmente os literários, produtos do folclore de cada região) enfatizam essa ordem social ao reproduzirem estereótipos sexistas e noções rígidas de gênero em torno do *feminino* e do *masculino*. Em muitos contos, como “Branca de Neve”, as personagens femininas, neste caso, princesas e camponesas que se tornam princesas, são descritas como passivas, recatadas, obedientes e indefesas, enquanto as figuras masculinas, como em “O Pequeno Polegar”, são caracterizadas como corajosas, audaciosas e fortes.

Esses paradigmas, relacionados a papéis tradicionais de gênero, são facilmente identificados na maioria dos contos maravilhosos da tradição ocidental masculinista. Assim, há nessas histórias o que podemos chamar de *estereotipia dos papéis femininos*, os quais foram (e até hoje ainda são, de algum modo) mantidos pela sociedade cristã-burguesa-patriarcal de que somos discípulos.

Os contos de fadas dos irmãos Grimm, como sabemos, não fogem à regra. De acordo com Michelli (2013, p. 61-62), nos contos dos Grimm a personagem feminina é definida por “características como a submissão, a docilidade e, especialmente, a beleza: todas as heroínas dos contos de fadas, orgulhosas ou humildes, são belas e, quase sempre, boas, o que se coaduna à ideologia do momento de produção dos textos”.

Assim, podemos inferir que, na época em que os Grimm ouviram, coletaram e escreveram os contos da antologia *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, era exigido das mulheres, no âmbito social, e sugerido, nas histórias, um comportamento de recato, cuidado (nos afazeres domésticos), silêncio, submissão e bondade. Uther (2008) confirma que a heroína, nas histórias dos dois irmãos, é a personificação da beleza e do zelo. De acordo com Coelho (1991), dentre os diversos valores ideológicos patriarcais encontrados nas histórias dos dois bibliotecários, que nada mais são que reflexos da mentalidade da época, podemos citar três: i) a mulher é mediadora entre homem e riquezas/poder, ii) a mulher deve ser bela, modesta, pura, obediente, submissa etc. e iii) a mulher é marcada por ambiguidades (mulher-anjo *versus* mulher-demônio).

Zipes (2000) afirma que os contos dos Grimm enfatizam noções de gênero do patriarcado. Ainda conforme o estudioso, a maioria dos heróis masculinos das histórias

coletadas e reescritas pelos Grimm é arrojada, aventureira e corajosa, enquanto a maioria das protagonistas femininas é bonita, passiva e laboriosa. Zipes (2000) acrescenta que os contos dos irmãos obedecem a impulsos falocráticos, isto é, atitudes ou modos de pensar daqueles que sustentam que o homem é superior à mulher. Assim, de um modo geral, os contos de fadas dos dois irmãos também reforçam estereótipos de gênero, neste caso, aqueles disseminados pela mentalidade cristã-patriarcal-burguesa.

“Branca de Neve” e os recontos contemporâneos: uma (re)visão feminista

Nos recontos contemporâneos, sejam eles literários ou cinematográficos, o que se busca é justamente quebrar os paradigmas patriarcais e, portanto, os estereótipos de gênero. É o que ocorre, por exemplo, no conto “Branca de Neve”, de Vita Murrow, cuja escritura delinea e salienta mudanças na caracterização, nos comportamentos, no arco narrativo e nos papéis desempenhados pelas duas personagens centrais, no caso, Neige Branca e sua madrasta, em comparação ao conto de mesmo nome dos Grimm, em que as duas figuras travam um conflito como que em um *concurso de beleza* (KERSTEN, 2018).

Assim sendo, acreditamos que a obra contemporânea aqui analisada pode ser considerada uma revisão feminista das narrativas de encantamento. Aliás, com Martins (2015, p. 38-39), compreendemos a *revisão feminista* como um ato de olhar para textos do passado para reescrevê-los e com eles dialogar a partir de um novo caminho crítico, no caso, a perspectiva feminista contemporânea. Nas palavras da pesquisadora:

[...] os textos revisionistas transgridem e subvertem as narrativas tradicionais e contestam significados cristalizados nas histórias de tal modo que [...] cria-se um distanciamento crítico em relação aos textos originais, expondo, entre outras coisas, o caráter sexista e misógino de muitas dessas histórias” (MARTINS, 2015, p. 40).

“Branca de Neve”, de Vita Murrow

Como sabemos, no início da primeira versão dos irmãos Grimm (1812), a própria mãe volta-se contra Branca de Neve, enquanto em versões posteriores, a mãe é

substituída pela madrasta, pois, como afirma Tatar (2004), os Grimm esforçaram-se para manter o sentido positivo e a santidade da maternidade. Aliás, no texto de 1812, não há menção ao rei e pai da protagonista. De todo modo, a mãe de Branca de Neve inicia, logo no começo da narrativa, uma competição de beleza, passando a odiar sua filha.

No reconto de Murrow (2019), é a madrasta quem se volta contra Branca de Neve, porém, a rivalidade entre a madrasta e Branca de Neve, na versão contemporânea, não se dá logo no início da narrativa. O narrador onisciente, em terceira pessoa, menciona que, por conta da ausência do rei, a rainha passou a executar os *deveres reais*. No entanto, a rainha logo percebe que as pessoas do reino estavam mais interessadas em sua aparência e nas roupas que vestia do que naquilo que fazia. Como veremos, a voz do espelho mágico também influencia os comportamentos e as ações da madrasta, mas, diferentemente do conto dos irmãos Grimm, é a voz da sociedade, como que refletindo as normas de gênero do patriarcado, que possui maior peso:

com o passar do tempo, a rainha percebeu que as pessoas estavam mais interessadas em sua aparência e no que ela vestia do que naquilo que fazia. [...] o tempo que ela normalmente usava para preparar discursos passou a ser gasto com revistas de moda. O tempo que costumava aproveitar pesquisando causas importantes passou a servir para que ela experimentasse poções e loções como “Sérum antienvelhecimento”, “Evaporador de rugas”, “Pele perfeita” e “Eliminador de manchas” (MURROW, 2019, p. 84, grifo nosso).

No texto de Murrow (2019), notamos, subjacente ao discurso narrativo, uma crítica explícita e contundente aos padrões de beleza que a sociedade masculinista impõe, até hoje, ao corpo feminino. A crítica aí subjacente se dá, a nosso ver, em três níveis, pois denuncia i) os padrões de beleza de um modo geral; ii) a crença, de origem patriarcal, de que as virtudes femininas “não estão ligadas ao espírito ou à inteligência, mas à beleza do corpo” (BORGES, 2019, p. 75), já que a rainha deixa de executar os deveres reais (espírito e inteligência) para se dedicar à aparência (beleza do corpo); e iii) os produtos comerciais (cosméticos e alimentos dietéticos), os quais “*perpetuam a procura pelo corpo ideal*” (BONNICI, 2007, p. 49, grifo nosso).

Além disso, Murrow nos mostra como a busca pelo corpo idealizado pode gerar conflitos entre as mulheres, pois, no início do reconto, a madrasta deseja impor, tal como sua sociedade lhe impôs, padrões de beleza ao corpo de sua enteada. A esse

respeito, Bonnici (2007, p. 49, grifo nosso) diz que “o corpo idealizado pode provocar não apenas problemas de saúde, *mas também de hierarquia social de beleza que coloca as mulheres numa verdadeira competição contra as outras*”. No reconto aqui analisado, não há, pelo menos no início, uma competição entre a madrasta e a enteada, contudo, o espelho mágico acaba trazendo isso à tona, como veremos adiante.

É importante mencionar que Branca de Neve, que no início do reconto se chama Neige Branca, também utiliza produtos comerciais como cosméticos, porém, os produtos que usa lhe ajudam a romper os padrões de beleza de sua sociedade. O conflito entre madrasta e enteada, no início da versão de Vita Murrow (2019), não é como a rivalidade notada na versão dos Grimm, definida por Kersten (2018) como um *concurso de beleza*, pelo contrário, a madrasta deseja que Neige Branca siga os padrões da sociedade. De toda forma, existe um conflito que se relaciona a padrões de beleza:

A princesa também gostava de loções e poções, só que as delas incluíam pinturas faciais e tinturas de cabelo, além de combinações ousadas, como cachos verde-limão e estrelas de glitter. [...] aprendeu com uma princesa de um reino distante a fazer tatuagens de hena. A rainha não achou graça nenhuma quando Neige experimentou a técnica. E os diálogos conflituosos entre as duas eram constantes:

- Por que você não põe um corpete para afinar sua cintura? [...] – perguntou certa vez a rainha, enquanto se vestiam para um evento.
- Porque não consigo respirar! – Respondeu Neige.
- Você deveria usar menos lápis no olho. Parece uma velha – disse a rainha, num outro dia, ao passar pela princesa em sua penteadeira.
- Você quer dizer que pareço mais sábia? – perguntou Neige.
- Esse batom chamativo pode passar a impressão errada – falou, em outro momento, a rainha.
- Eu gosto dele – Disse Neige (MURROW, 2019, p. 84-85).

Neige Branca, como é possível observar no excerto anterior e no que vem a seguir, não segue nem mesmo obedece aos padrões de beleza impostos pela sociedade, afirmando inclusive não haver perfeição. Assim, se o leitor se identifica com a princesa, para ele a escrita de Murrow (2019) vai traçando mais claramente sua crítica às normas de beleza de nossa sociedade. Além disso, notamos não haver caçador na história, o que nos permite dizer que Neige não precisa de uma figura masculina para lhe salvar, pois ela mesma decide partir para *esfriar os ânimos*:

– Estou apenas me divertindo. Por que você sempre tem que ser tão cruel? – perguntou a princesa, baixinho.

– Divertindo-se? – gritou a rainha. – Você acha que maquiagem e cabelo e todas essas coisas são diversão? É sobrevivência, minha querida. Eu tive que prender minhas orelhas, tomar poções de sabor deplorável para que meus cabelos ficassem dourados, usar ácidos para clarear os dentes, treinar mariposas para que me dessem os mais encantadores cílios.

– Mas... por quê? – perguntou Neige, *chocada com o que ouvia*.

– Uma rainha precisa ter aparência perfeita – disse a rainha, engolindo o choro – Não espero que entenda. Deixem-me em paz, tenho que me concentrar na minha beleza para minha próxima aparição pública.

– *Não existe perfeição* – sussurrou a princesa Neige para si mesma. *Para esfriar os ânimos, ela fez uma malinha e foi acampar no bosque* (MURROW, 2019, p. 85, grifo nosso).

Como afirmamos anteriormente, na primeira versão dos irmãos Grimm, não há menção ao rei. De todo modo, o rei está ausente (pode ter viajado para outro reino, pode ter falecido...) e, assim, o espelho lhe substitui. De acordo com Gilbert e Gubar (2017, p. 389, tradução nossa), a voz do espelho representa “a voz patriarcal de julgamento que governa a autoavaliação da rainha – e de toda mulher”¹⁴⁴. Com isso, as autoras concluem que essa voz é quem coloca a mãe/madrasta, a depender da versão, contra a heroína. Essa rivalidade é um *concurso de beleza*: o juiz é o espelho, que, ao personificar o patriarcado, prefere a inocência, a beleza e a passividade da protagonista.

No conto de Murrow (2019), a princípio, o espelho não coloca as duas em uma competição. Na realidade, a madrasta efetua a compra do objeto mágico com o objetivo de ele sempre lhe falar a verdade e fazer elogios sinceros. Ainda que, *a priori*, o espelho não coloque a rainha e Neige em uma rivalidade, o objeto mágico acaba sugerindo meios para a madrasta se livrar da enteada. Nesse sentido, podemos dizer que a voz do espelho ainda ecoa a voz do patriarcado e também as coloca em um *concurso de beleza*. Enquanto no conto dos Grimm a mãe tenta manter a filha por três vezes, no reconto de Vita Murrow há duas tentativas apenas. Na primeira, a rainha utiliza um pente não para matar a enteada, como acontece na versão alemã, mas para tornar seus cabelos brancos, pois uma revista de moda e beleza jamais estamparia em sua capa uma mulher assim:

– Vossa Majestade está linda, cara rainha – respondeu o espelho. – No entanto, posso ver que a próxima capa da revista será sobre a jovem princesa Neige. Ela tem algo especial. Não acredito que vossa majestade queira ser ofuscada por ela, não é mesmo?

– Certamente não! Mas o que eu poderia fazer? – perguntou a rainha.

¹⁴⁴ “the patriarchal voice of judgment that rules the Queen’s – and every woman’s – self-evaluation”.

O espelho apresentou um pente mágico à rainha, que tornaria grisalho o cabelo de quem o usasse.

– Não fará mal algum à princesa, mas as revistas não colocariam uma princesa de cabelos brancos na capa [...].

– Eu suponho que sim – disse a rainha. – Envie-o à princesa.

[...]

De volta ao chalé, Neige encontrou o presente em seu travesseiro. Desembrulhou-o e viu que era um pente. Experimentou-o rapidamente nos cabelos e foi dormir. Na manhã seguinte, a Princesa Neige teve uma bela surpresa ao acordar. Seu cabelo, que antes era cor de carvão, agora estava branco como a neve.

– Ah, essa é boa – disse Neige, pensativa.

Os gnomos quase se engasgaram.

– Você está chateada, princesa? Talvez seja uma nova tendência...

– Que chateada, que nada! E não me importo em seguir tendências.

Me chamem de Branca de Neve! – disse Neige, com uma piscadinha (MURROW, 2019, p. 86).

Nos trechos expostos, percebemos que a rainha de fato se importa com as normas e padrões impostos pela sociedade, colocando a si mesma em um concurso de beleza com as outras mulheres do reino. O espelho, por sua vez, finalmente coloca a madrasta contra a enteada. Branca de Neve, por outro lado, mostra mais uma vez quebrar paradigmas e normas de gênero, pois revela não se importar com seus cabelos brancos, recusando qualquer tendência de moda/beleza. Vemos, assim, que o reconto ganha tons feministas e contemporâneos, distanciando-se de seu precursor.

Na segunda tentativa, tendo em vista que Branca de Neve abraçou o novo estilo, o espelho sugere que a rainha use uma maçã enfeitiçada – não mais envenenada – para que a princesa durma um sono profundo ao estilo de Bela Adormecida:

– Vossa majestade poderia fazer com que ela dormisse profundamente – sugeriu o espelho. – Usando uma maçã do Pomar enfeitiçada. A jovem princesa ficaria guardada como uma boneca em uma caixa de vidro, totalmente intacta e fora de perigo, dormindo um sono profundo. Se vossa majestade quiser reverter o feitiço, tudo o que precisa fazer é tocar sua testa e dizer: “Levante e brilhe”. O que acha?

– Você consegue essa tal maçã? – perguntou a rainha, entusiasmada.

– É para já! (MURROW, 2019, p. 87).

Após Branca de Neve cair no sono profundo, a madrasta tentou se ocupar com seus afazeres, contudo, começou a se sentir solitária. Em seguida, dirigiu-se ao quarto da enteada, onde foi inspirada pelo local, decidindo ir ao bosque, especificamente à casa

dos sete gnomos, para despertar sua enteada. Então, as duas se reconciliam, exercitando a sororidade de uma para com a outra, isto é, uma empoderando a outra:

[...] – Com sua segurança, com o modo como celebra sua beleza interior e com seu estilo divertido, *você me mostrou que não há perfeição*. Eu deveria dar visibilidade a causas importantes, não a mim mesma, mas *estive preocupada demais com o que as outras pessoas pensam* – continuou a rainha. – *A pressão me venceu*. Perdoe-me por ter mandado esses presentes cruéis. *Dei ouvido a maus conselhos*.

– Desculpas aceitas – sorriu Neige.

Depois do evento, todos os jornais tinham a seguinte manchete: “Rainha e princesa anunciam a abertura de um Santuário da Beleza Interior”. Do santuário no bosque, Neige trabalhava incansavelmente em uma campanha pela beleza verdadeira no reino encantado. *Ela também ajudou a banir a criação de espelhos mágicos em todos os reinos*. Enquanto isso, a rainha dava seminários sobre como se divertir com cosméticos, ensinando pintura de rosto e trancamento de cabelos das criaturas da floresta. Também dava aulas populares de tecelagem, onde ressignificava os fios do corpete, usando-os como cadarço para coturnos (MURROW, 2019, p. 88, grifo nosso).

No excerto exposto, percebemos diversos elementos que distanciam o reconto de Murrow (2019) do conto dos Grimm, independentemente da versão. De modo geral, notamos, em muitos contos clássicos, o seguinte padrão: príncipes (filhos de reis, condes, cavaleiros etc.) ou plebeus (camponeses, soldados, alfaiates, pescadores etc.) enfrentam monstros e/ou duras provas para libertar uma donzela indefesa, ou seja, a ênfase desses contos é geralmente a mesma: homem corajoso, mulher passiva. Em outras palavras, podemos dizer que nessas antigas histórias de magia e encantamento as personagens femininas são, via de regra, frágeis e dependentes de uma figura masculina (com exceção, claro, das fadas, bruxas, mães e madrastas más).

A esse respeito, Beauvoir (1970, p. 228) nos diz que os romances de cavalaria e, por extensão, os contos de encantamento da tradição ocidental “quase não conhecem outra façanha além da libertação de princesas cativas. Que faria o Príncipe Encantado se não despertasse a Bela Adormecida no bosque [...]?”. No reconto, diferentemente, a própria madrasta se arrepende e salva sua enteada do sono profundo, assim sendo, há uma quebra do paradigma: homem salva mulher. Por essa razão, é possível dizer que Murrow (2019), com seu reconto de “Branca de Neve”, busca desmistificar o senso comum, propagado pelo patriarcado, de que a mulher, por ser frágil e indefesa, depende de uma figura heroica masculina para resgatá-la. Além disso, a autora indiana incentiva

a união das mulheres, a sororidade, recusando a ideia machista de que mulheres devem se colocar umas contra às outras (traço que aparece claramente no conto dos irmãos Grimm).

Outro ponto a ser destacado diz respeito ao fato de Murrow (2019) não reproduzir a dualidade mulher-anjo *versus* mulher-demônio. A nosso ver, há um eco dessa dualidade tão somente para que a autora indiana possa criticá-la. Segundo Gilbert e Gubar (2017), o conto “Branca de Neve”, dos Grimm, é a história que melhor dramatiza a relação entre a mulher-anjo e a mulher-demônio criada pelo imaginário masculino, pois nessa narrativa a ação central se dá entre duas mulheres muito diferentes: “uma bela, jovem, pálida, a outra igualmente bela, porém mais velha, mais feroz; uma filha, a outra mãe; uma doce, ignorante, passiva, a outra astuta e ativa; uma parecida com uma espécie de anjo, a outra uma bruxa inegável”¹⁴⁵ (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 388, tradução nossa). As estudiosas acrescentam que, enquanto a rainha é uma conspiradora, uma bruxa astuta e egocêntrica que leva uma vida nada feminina, Branca de Neve é, na contramão, casta, inocente e doce. Por isso, ela representa a filha angelical e ideal do patriarcado.

A nosso ver, a madrasta do reconto de Murrow (2019) distancia-se da madrasta dos Grimm, pois não é caracterizada como feroz, astuta, conspiradora e egocêntrica, na verdade, a rainha mostra ter caído nas armadilhas da sociedade e cedido às angústias dos padrões de beleza. Neige Branca, por sua vez, também se distancia da princesa alemã pois não é descrita como ignorante, passiva, recatada, casta, inocente e doce, pelo contrário, luta contra os padrões que a sociedade masculinista impõe ao corpo feminino. No fim da versão de Vita Murrow (2019), qualquer rivalidade que poderia haver é completamente desfeita, pois a madrasta e a enteada se reconciliam. Aliás, se o patriarcado é representado pelo espelho, então, essa organização é derrotada no desfecho do reconto, visto que, por um lado, a rainha afirma ter seguido “maus conselhos” e, por outro, Neige ajuda a banir a criação de espelhos mágicos em todos os reinos.

Por fim, o último ponto que merece destaque diz respeito à refutação derradeira dos padrões de beleza. Ao ser convencida de que a perfeição não existe, a madrasta

¹⁴⁵ “*the one fair, young, pale, the other just as fair, but older, fiercer; the one a daughter, the other a mother; the one sweet, ignorant, passive, the other both artful and active; the one a sort of angel, the other an undeniable witch*”.

recusa o que Neige já havia rejeitado: a idealização do corpo feminino, ou seja, a noção de que exista um modelo perfeito e possível de ser alcançado. Além de ambas as personagens preconizarem a beleza interior, a madrasta ressignifica diversos elementos que, segundo as pautas do feminismo, oprimem o corpo da mulher, como é o caso do corpete, passando a usar os fios que o amarram como cadarços de coturnos, calçado que era, normalmente, relacionado a homens militares e que seu aparecimento no texto serve também para sugerir uso comum de tal calçado entre homens e mulheres.

Não podemos deixar de dizer que, no reconto de Murrow (2019), há uma releitura do mito de Medusa. Segundo Grimal (2011, p. 187), Medusa, cuja “cabeça estava rodeada de serpentes” e cujo olhar era “tão penetrante que quem quer que o visse era transformado em pedra” (GRIMAL, 2011, p. 187), era a única górgona mortal (suas duas outras irmãs, Esteno e Euríale, eram imortais). As histórias sobre a origem de Medusa divergem, mas uma delas diz que ela era uma bela mulher que “ousara rivalizar em beleza com a deusa Atena. Orgulhava-se principalmente da sua cabeleira; para a punir, Atena transformou seus cabelos em serpentes” (GRIMAL, 2011, p. 187).

Segundo Diel (1991, p. 94), estudioso do simbolismo na Mitologia grega, Medusa, com seu olhar petrificante e sua cabeleira de serpentes, simboliza a “estagnação vaidosa”, ou seja, é a própria personificação de como a vaidade pode estagnar ou fixar num lugar uma pessoa, prejudicando sua evolução e sua liberdade de ação. Para ele, “vaidade não é senão o recalçamento da culpabilidade. Medusa simboliza, portanto, a vaidade culposa” (DIEL, 1991, p. 94). Assim, a vaidade já aparecia, nos primórdios da criação dos mitos clássicos, como algo negativo, repugnante, estagnante, e que provocava culpa e outros sentimentos pejorativos como rivalidade, desejo de destruição do outro etc.

Podemos até dizer que, em “Branca de Neve”, de Murrow (2019), a rivalidade entre madrasta e enteada retoma aquela encontrada no mito clássico (entre Medusa e Atena), no entanto, como vimos, as desavenças são apagadas no desfecho do reconto. Além disso, as serpentes de Medusa são, no reconto aqui analisado, um adorno que contesta padrões de beleza, assim sendo, a nosso ver, há uma ressignificação dos cabelos da figura mitológica, antes temidos, como podemos observar a seguir:

[a rainha verificou] o convite para o Criaturas Mágicas. Era um baile à fantasia, e os convidados deveriam se vestir de criatura mágica! A

rainha consultou seu guarda-roupa, mas nada ali serviria de fantasia. Passou pelos aposentos da princesa e notou um pacote na porta. A caixa balançou um pouco, e a rainha parou.

– Ah, é o kit de tratamento para cabelos Medusa – sorriu a rainha, sentando-se ao lado da caixa, que chocalhava a silvava. – As cobras estão presas aqui dentro – disse, abrindo a caixa para soltá-las. As cobras sorriram (MURROW, 2019, p. 87).

Então, as cobras [...] esperaram pacientemente enquanto ela [a rainha] as ajeitava no cabelo (MURROW, 2019, p. 88).

Também a figuração que envolve o imaginário relacionado à figura mitológica da Medusa, que no conto de Murrow aparece em forma de “kit de tratamento para cabelos Medusa”, é ressignificado na nova representação literária, pois, ao invés de as serpentes que compõem o kit provocarem pavor e medo da estagnação, há a sugestão inversa de descontração e alegria, pois as “cobras sorriram”, e de libertação, pois a rainha as soltou, simbolizando aqui, a nosso ver, a ressignificação positiva do mito da Górgona Medusa. Para corroborar nossa visão, lembramos que Salis (2003, p. 204) nos explica que a palavra “górgona” originou em nossa língua ‘garganta’. E essa semelhança não é casual, pois ela representava o risco de morte que está contido ao se apertar a garganta”, ou seja, no mito clássico o significado da presença desse monstro mitológico é a eminência da morte, já no reconto por nós analisado, Medusa reaparece metonimicamente por meio de sua cabeleira de serpentes que terminam por simbolizar alegria e libertação.

Enfim, com a análise aqui realizada, concluímos que o reconto de Murrow (2019) se aproveita de muitos elementos dos contos de fadas (tal como a atmosfera mágica) e do *enredo básico* da história “Branca de Neve”, dos Grimm, mas subverte padrões e normas de gênero do patriarcado, em especial aqueles que dizem respeito à beleza e ao corpo das mulheres. Nesse sentido, é possível concluir que a narrativa criada pela escritora indiana se coloca no universo do maravilhoso, mas não reproduz os estereótipos naturalizados pela cultura patriarcal. Assim, podemos dizer que o conto “Branca de Neve”, de Murrow (2019), é um *conto de fadas revisionista*, pois a autora olhou para um texto do passado de modo a reescrevê-lo a partir de um novo caminho: o feminismo.

Considerações finais

Diante do que apresentamos, é possível afirmar que, no reconto de Murrow (2019), a atmosfera encantada e mágica do maravilhoso permanece, porém, a versão está recheada de críticas à sociedade, provando-nos que a Literatura Infantil tem muito a nos dizer. Histórias contadas pela perspectiva revisionista, a nosso ver, como o conto “Branca de Neve”, de Vita Murrow, comparado à versão dos Grimm, redefine a representação de personagens femininas, transformando-a, devido às pautas do movimento feminista. Com efeito, a mulher luta até hoje para erradicar os estereótipos de gênero e as normas que a sociedade patriarcal impõe às mulheres.

Branca de Neve e sua madrasta, na versão feminista de Vita Murrow, conectam-se, uma empoderando a outra, especialmente no que tange à luta contra padrões de beleza, representando experiências femininas contemporâneas, como é o caso da sororidade, na literatura infantil. Com isso afirmamos que não apenas os contos de fadas clássicos devem ser levados às salas de aula, mas igualmente os recontos, para que nossas alunas e nossos alunos sejam levados a notar a necessidade de lutar contra as persistentes desigualdades de gênero e passem a ser agentes da transformação dessa situação para uma efetiva igualdade entre homens e mulheres, na sociedade.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. v. 1. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BORGES, Maria de Lourdes. Beleza e gênero. In: COLLING, Ana Maria & TADESCHI, Losandro Antonio. (org.). *Dicionário crítico de gênero*. 2. ed. Dourados: UFGD, 2019. p. 74-80.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Tradução: Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo, Attar, 1991.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. Snow White and her wicked stepmother. In: TATAR, Maria. (org.). *The classic fairy tales: texts criticism*. 2. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2017. p. 387-393.

GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia grega e romana. 6. ed. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

GRIMM, Jacob. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812* [tomo 1]: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm. Tradução: Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

JARVIS, Shawn. Feminism and Fairy Tales. In: ZIPES, Jack. (org.). *The Oxford companion to fairy tales*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 155-159.

KERSTEN, Anouska. *Fighting for a fairy tale: elements of dystopia and fairy Tale in young adult dystopian fiction*. 2018. 85f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Radboud University, Nijmegen, Holanda, 2018.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MENDES, Mariza Bianconcini Teixeira. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MICHELLI, Regina. Um olhar sobre as configurações de gênero nos contos dos Irmãos Grimm. In: MOURA, Magali & CAMBEIRO, Delia. (org.). *Magia, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2013. p. 57-76.

MURROW, Vita. *Lute como uma princesa: contos de fadas para crianças feministas*. Ilustrado por Julia Bereciartu. Tradução: Daniela Gutfreund. São Paulo: Boitatá: 2019.
SALIS, Viktor D. *Mitologia viva*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

TATAR, Maria. *Contos de fadas, edição comentada e ilustrada*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

UTHER, Hans-Jörg. Kinder- und Hausmärchen. In: HAASE, Donald. (org.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales* (volumes 1–3). Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2008. p. 535-541.

ZIPES, Jack. Introduction: towards a definition of the literary fairy tale. In: _____. (org.). *The Oxford companion to fairy tales*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000. p. xv–xxxii.

LITERATURA BRASILEIRA

Júlia Lopes de Almeida na biblioteca escolar

Joyce Kathelen da Paixão de Moraes
Graduanda, Garça/SP – Unesp, CNPq
Ana Clara Bortoleto Nery
Doutorado em Educação, Marília/SP – Unesp, CNPq

Introdução

Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora de destaque no cânone literário da primeira república na passagem do século XIX e XX. Produziu crônicas, contos, manuais de economia doméstica e livros infantis e escolares, que foram lançados por diferentes editoras como Francisco Alves, Laemmert e Co. e Oscar Monteiro Tipografia. Essas editoras contribuíram para a formação de uma cultura pedagógica presente nas Escolas Normais e outras instituições de ensino do período, a partir da ascensão do mercado livreiro e editorial.

Como uma mulher de seu tempo, a autora relatou em suas obras a condição feminina e o que era esperado desse sexo. Ocupou-se desde a manutenção do espaço privado, com a direção do lar em todos os seus aspectos organizacionais, à presença feminina no espaço público marcado pelos salões literários e bailes. O período em que viveu era de efervescência da Belle Époque. Sua obra está imbricada com sua própria vida e produção como uma mulher de elite, mãe e esposa que rompeu barreiras próprias a seu sexo em um período com inúmeras mudanças, mas ainda conservador e excludente.

A literatura infantil, produzida por ela por meio de quatro obras, é parte importante de seu legado e demonstra as concepções de infância, educação, família e pátria que buscava-se no período, com os livros de formação nos acervos das bibliotecas das Escolas Normais e da Escola Primárias.

As bibliotecas escolares, das escolas públicas paulistas, começam a ser organizadas de forma aleatória desde o final do século XIX. As Escolas Normais

começam a contar com recursos financeiros destinados à aquisição do acervo somente após 1911. As bibliotecas das Escolas Primárias e das Escolas Normais, além de organizarem um repertório de saberes, são locais de práticas de leitura. A literatura infantil representa o elemento central de tais práticas. Publicações oficiais, como os Programas de Ensino para as Escolas Primárias e para as Escolas Normais são indicativos das referências bibliográficas que deveriam auxiliar o professor na organização e das aulas/matérias. Também serviam como parâmetros para a organização do acervo bibliotecal escolar.

Diante disso, esse artigo tem como objetivo compreender a produção literária de cunho infantil da escritora em duas obras: *Contos Infantis* (1886) e *A Árvore* (1916), bem como sua apropriação pelas instituições de ensino primárias. Esses livros estiveram presentes nos acervos bibliotecais de escolas públicas paulistas. É provável que compuseram valores presentes no período: moralidade, civilidade, conservadorismo e patriotismo. As obras de Júlia Lopes eram consideradas ora feministas, ora conservadoras, demonstraram esses elementos. Daí a presença dos livros nas bibliotecas escolares por recomendação da oficialidade da época. Por fim, os livros serão analisados em sua materialidade pois, segundo Chartier (1998, p. 13), os leitores “[...] não se defrontam jamais com textos abstratos, ideais e desprendidos de toda a materialidade: manejam ou percebem objetos e formas cujas estruturas e modalidades governam a leitura”.

A escritora da Belle Époque tropical

Júlia Lopes de Almeida, como uma mulher advinda da elite, esteve entre grandes intelectuais de sua época, foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras. É considerada uma das maiores escritoras brasileiras do século XX por conseguir viver inteiramente de seu ofício. Escreveu sobre a condição feminina sob várias nuances e narrativas, atuou na educação da infância com obras como *Era uma Vez*, *Contos Infantis* e *A árvore* e produziu manuais de Economia Doméstica presentes em acervos de Escolas Normais. Considerada por muitos escritores como um destaque no mundo das letras em seu tempo marcado pela forte presença masculina neste campo, Júlia produziu obras consideradas ora feministas, ora conservadoras, nas quais era

possível compreender sua visão acerca do feminino naquele período marcado por inúmeras mudanças de cunho político, social e econômico. Nesse sentido, a educação feminina poderia atuar a partir do novo ideal da mulher republicana: gerente de seu lar e a maior responsável pela manutenção moral e social de sua família. Dessa forma, seus livros estavam presentes nos acervos das bibliotecas das Escolas Normais.

Filha do Médico Valentim José da Silveira Lopes e de Adelina Pereira Lopes que eram portugueses emigrados para o Brasil, a escritora teve desde a terna infância muito incentivo para estudar e seguir no mundo das letras, provavelmente pela ascensão dos ideais Iluministas com a valorização da razão e da intelectualidade. Mudou-se para Campinas e em 1888 publicou seus primeiros textos no jornal *A gazeta de Campinas*, desde os primeiros anos da sua vida dedicava-se à escrita de versos e com sua entrada no jornal na adolescência, ocupou um espaço com pouca presença feminina a partir de um ofício que não era considerado natural a este sexo.

Sua família, parte importante de sua vida e obra foi constituída a partir de seu casamento com o poeta português Filinto de Almeida, no ano de 1857, com quem teve quatro filhos, nesse período publicou sua primeira obra em parceria com sua irmã Adelina denominada *Contos Infantis*, tamanho sucesso da obra possibilitou que esta fosse utilizada nas Escolas Primárias da capital, dado seu caráter lúdico e pedagógico.

Em seguida, produziu romances, contos, crônicas, peças de teatro com forte temática feminina, valorização da família e da maternidade, valorização do país e da república, conservação da natureza, entre outros temas. Nesse sentido, esta pesquisa se ocupou de investigar o caráter feminino e sua produção infantil no contexto da Educação das Escolas Normais e nesse sentido, sua função formadora a partir da grande circulação de suas obras com a ascensão do Mercado Livreiro Editor.

Como uma mulher de seu tempo, Júlia Lopes de Almeida relatou em suas obras a condição feminina e o que era esperado desse sexo desde a manutenção do espaço privado com a direção do lar em todos os seus aspectos organizacionais, à presença feminina no espaço público marcado pelos salões literários e bailes, o período de efervescência da Belle Époque, sua obra está imbricada com sua própria via e produção como uma mulher de elite, mãe e esposa que rompeu barreiras próprias a seu sexo em um período com inúmeras mudanças mas ainda conservador e excludente.

Autores como Vidal (2004), Silva (2014) e Hart (2017) afirmam que apesar de suas significativas produções no século passado, a autora passou por um processo de invisibilidade nas pesquisas acadêmicas, um processo ocorrido com inúmeras escritoras e artistas, dado às dificuldades da produção historiográfica de uma história das mulheres marcada por inúmeros silenciamentos e misoginias. Um dos episódios que marcou a carreira de Júlia Lopes foi sua indicação à Academia Brasileira de Letras e a ocupação da mesma por seu marido Filinto, visto que a academia não aceitava mulheres, baseada no modelo francês.

Júlia foi a única mulher a ser considerada para o cargo, foi uma das idealizadoras da academia e frequentava assiduamente as reuniões presididas por Machado de Assis, juntamente com outros intelectuais marcantes. Segundo Fanini (2017) dentre os 120 anos de existência da ABL, 80 foram marcados pela ausência de mulheres, o que configura um silenciamento da história, como afirma Perrot (2005).

Contos infantis

Com vasta produção literária, Júlia produziu cinco livros escolares e dois deles foram encontrados nos acervos consultados. A obra em questão *Contos Infantis* teve sua primeira edição no ano de 1886, contendo 58 contos, sendo 31 escritos em verso e 27 em prosa, escrito em co-autoria com sua irmã Adelina Lopes Vieira: professora formada pela Escola Normal do Rio de Janeiro.

Vidal (2004) afirma que Júlia inseriu-se no campo educacional não como professora, mas como uma representante de uma intelectualidade paulista que se preocupava com a defesa dos valores iluministas crendo no poder das idéias, bem como a mudança da realidade do país, por meio da lei, da escola, da imprensa e do livro. A valorização da ilustração e do progresso é presente em todas as obras encontradas nos acervos dessa pesquisa.

A edição analisada corresponde à sexta e foi publicada pela Editora Laemmert e Co, nome importante no mercado livreiro educacional ao lado da Editora Garnier e da Francisco Alves também responsáveis pela edição e publicação de outros volumes dessa mesma obra. O primeiro texto é dedicado aos seus sobrinhos, descritos como “anjos de

paz, imaculados”, essa visão romantizada da infância e de suas virtudes percorre toda a obra.

A capa traz gravuras em preto e branco e traz os dizeres “adoptados para o uso das escolas primárias do Brasil”. Em seguida, há uma página dedicando-se a apresentar outros trabalhos das autoras e no final a notícia da futura publicação de Histórias de nossa terra, obra que também foi amplamente utilizada na instrução primária paulista.

O prólogo da segunda edição traz a seguinte informação:

Por decisão da inspetoria Geral da instrução primária e secundária da Capital Federal dos Estados Unidos do Brasil, em 14 de Abril de 1891, foi aprovado este livro para uso das escolas públicas primárias, em vista do que mandávamos fazer esta segunda edição que vae ilustrada com gravuras para maior aprazimento das creanças e com um pequeno questionário em seguida a cada conto, segundo o methodo adoptado nas obras de ensino elementar , prescripto pela mesma inspetoria (ALMEIDA, 1886, p.6)

Em seguida, há uma explicação sobre a ludicidade da obra por meio da narrativa de personagens como flores e animais falantes, o que segundo as autoras seria uma tática para que as crianças aprendessem a valorizar e respeitar a fauna e a flora brasileira. Assim, falam do objetivo de formar crianças boas, caridosas por meio da leitura da obra, princípios importantes naquele período de busca por civilização e patriotismo:

Em geral, as narrativas destacavam a importância da virtude, da solidariedade, da caridade, do amor filial e maternal, enaltecendo o despojamento dos bens materiais, o cuidado com os pobres e desvalidos (enfermos, cegos e surdos), a modéstia, o labor e a “alma pura” e condenando a inveja, a vaidade, os maus hábitos (como a bebida), a ganância e o interesse pessoal. Ora tinham por personagens principais crianças, ora pais, mães ou avós; ora animais, antropomorfizados ou não; ora entes do mundo mágico como as fadas. (VIDAL, 2004, p.34)

Na introdução, há uma poesia que Júlia dedica aos seus sobrinhos no qual descreve com virtude o período da infância e a importância do zelo maternal e mostra uma visão religiosa ao citar Deus, elementos presentes em toda a obra.

O primeiro conto denominado “A leitura” tem como personagem principal um avô, velho general acometido pela cegueira que vivia triste e nada o alegrava, vivia em

companhia de sua filha e neta. Um dia sua neta começou a ler para ele e com isso, lembrou-se das histórias de guerra da juventude. O conto traz como conclusão a importância de ler, uma reflexão sobre a solidão na velhice e a importância do convívio familiar, ao final há questões acerca das leituras para os cegos e sobre interpretação do conto lido.

O conto de número VII denominado “História de um vintém contada por ele mesmo” traz uma narrativa acerca do valor do dinheiro, seu uso na sociedade daquele período, sua circulação, a avareza e demonstra um fundo moral a respeito da ironia inutilidade do dinheiro.

Em relação à condição feminina e ao papel social da mulher naquele período, os contos de número XII: Retrato da avó e número XX: A costureira mostram as percepções das autoras sobre a direção feminina no lar, e apresentam críticas ao modo de vida aristocrático, descrevendo as mulheres burguesas:

Nunca indaguei, nem indago, qual o nome da que hoje me retrata a imagem da minha Julieta, porque devo dizer que a minha boneca se chamava Julieta, nome que não lhe ia muito bem, por ella ter antes um typo burgues, ou de uma verdadeira dona de casa, asseada, trabalhadeira, activa, que nunca, estou certa, idealizou um Romeu. (ALMEIDA, 1886,p.53)

Em relação aos métodos de ensino, pautados na obediência, e à importância do estudo, o conto de número XLVI denominado “A escola (Memórias de um estudante)” traz uma narrativa acerca de um aluno que questiona a importância do estudo por seus métodos rigorosos de repetição, mas em seguida ajuda sua família com a leitura de uma carta pois todos são analfabetos, sua família fica encantada com sua leitura e ele promete auxiliar seus primos para ingressar na escola. A conclusão do conto traz uma reflexão sobre a importância do estudo:

Vae meu filho, cumpre o teu dever. Ouve sempre com respeito os conselhos do mestre, obedece-lhe em tudo. Olhe que se não fosse ele, não teria eu hoje a ventura de te ver assim, terminou ela dando-me beijos na face. Desde esse dia parecia-me ver, extendida como asa imaculada, a mão branca de minha mãe a apontar-me a escola, aonde nunca mais faltei! (ALMEIDA, 1886, p. 135)

Os contos elegidos para análise tratam de temas relacionados ao objeto desta pesquisa como: Maternidade, Moralidade, Direção do Lar, Escola e leitura. Os

questionários apresentam disciplinas como História, Geografia, Civismo e a importância da norma culta da língua portuguesa. Há ainda, inúmeros temas abordados visando uma educação moralizadora, valorização da família e da religião e ufanismo. Stanislavski (2004) alude que:

Os resultados da análise dos aspectos constitutivos da configuração textual de Contos infantis permitiram considerá-lo como representativo daquele momento inicial do processo de formação da literatura infantil brasileira, uma vez que nele se encontra uma mescla de características da literatura escolar, com finalidades didático-pedagógicas de formação da criança em situação escolar, e da literatura infantil, propriamente dita, com finalidades de deleitar e estimular a imaginação da criança, além de características que indicam tentativa de produção de uma literatura infantil produzida por brasileiros e destinada às crianças brasileiras.(STANISLAVSKI, 2004, p.199)

Contos infantis, segundo a autora, além de se caracterizar como literatura infantil, apresenta características de livro de leitura, voltadas à leitura escolar.

A árvore

Localizada juntamente com contos infantis nos acervos consultados, essa obra demonstra uma grande relação da escritora com a arborização e o urbanismo. Para alguns, é considerada um tratado de botânica e foi escrito juntamente com seu filho, Afonso Lopes de Almeida, outro elemento que prova a participação constante de sua família em seus escritos. Vale ressaltar que tanto em contos infantis quanto em outras obras analisadas na pesquisa anterior, há uma relação e uma preocupação de Júlia com a preservação da fauna e da flora.

Teve mais duas edições nos anos de 2019 e 2020 nas coletâneas: Coleção grandes obras e Coleção Clássicos Essenciais, das Editoras Vermelho e Estronho.

O exemplar acessado trata-se da primeira edição no ano de 1916 e traz o nome dos autores, bem como da Editora Francisco Alves e seu endereço, possui uma capa branca simples, com letras na cor preta. Há um selo escrito “le ne fay rien sans Gayeté (Motaigue, Des livres)”. Em seguida, um texto em versos intitulado “Provérbios” no qual ressalta a importância da preservação das árvores para a vida humana. O segundo conto intitulado “O pau brasil” trata da presença dessa árvore e de sua importância

geográfica e econômica para o país, cita-se também a exploração do café e do algodão para a geração de riquezas, exalta as florestas e rios brasileiros, e em seguida a respeito do país:

No século em que o Brazil foi descoberto, e no seguinte (séculos XVI e XVII), essa madeira tinha um grande valor comercial, e muitos — 11 — dos navios que então se dirigiam á nossa terra só o faziam com o fim de voltarem é Europa carregados com o precioso pau. Assim, quando nós nos chamamos uns aos outros, com orgulho, Brasileiros, recordamos ao mesmo tempo o nome da nossa Pátria e de uma das nossas árvores.(ALMEIDA, 1916, p.22)

O conto intitulado “O coqueiro da Bahia” fala de forma didática como aproveitar essa planta que representava uma das maiores riquezas do brasil, muito útil ao progresso do país, o desenvolvimento da economia por meio do cultivo da natureza é mais uma vez ressaltado, ao final conclui com a frase “Plantai coqueiros, porque eles são bemfeitores do homem e amigos da terra!”.

Outro conto, de número 7 é “O cacáu” pagina escolar (exercício de memória do caderno de céci”) que traz a narração de uma aluna sobre um dia de aula e uma atividade nas lições de leitura e há menção ao título de mestras (professoras). Nele, a educadora explica como essa planta é cultivada e qual sua importância para a economia brasileira e conclui com a seguinte lição moral:

Em nenhum país o amor e o culto pela árvore devem ser maiores do que no nosso. Fixe-se bem isto no seu espírito, Cecília, e todas as vezes que vir maltratar uma árvore, procure- 24 — defendê-la, porque fará com isso uma obra de justiça e praticará um acto de gratidão.» Quando voltei para casa, mesmo antes de escrever este exercício, pedi a meus pais que plantassem um Cacaueiro no nosso quintal, o que vai ser feito no próximo domingo sob a protecção da minha mestra (ALMEIDA, 1916, p.24)

Citando objetos de uso doméstico, espaço abordado amplamente em sua obra, o conto intitulado “ A luta ignorada” começa da seguinte forma: “Entre os objectos de uso doméstico, nenhum tem aparência mais modesta, nem funções tão humildes como a vassoura de piaçaba, e no entanto mal sabem os que dela se servem quantos sacrifícios a pobre representa !”

Nesse conto, são abordadas as dificuldades dos mais pobres que trabalham na função de colheita dessas plantas e posteriormente a transformação delas em objetos de uso pessoal. Nesse sentido, há certo fundo moral, pois Júlia trata da pobreza dos trabalhadores e ao mesmo tempo cita o espaço doméstico que naquele período era dirigido por mulheres em sua maioria de elite e restava às criadas o uso desse e outros objetos de limpeza doméstica.

“A festa das árvores”, outro conto analisado, cita os colégios que realizavam essas práticas de festividades ao redor do mundo, nele há uma menção interessante a outros países como símbolos do progresso e exemplos para o Brasil, algo recorrente no período:

A ideia da — Festa das árvores — hoje realizada por tantos colégios e municipalidades dos países mais cultos do Mundo, foi lembrada por um francês chamado Fourier, no começo do século passado. Esta ideia percorreu a Terra durante sessenta e cinco anos até ser posta em prática pelos reis da Itália, Espanha e Inglaterra, pelo presidente Roosevelt, nos Estados Unidos, pelo imperador da Áustria, etc. Em muitas capitais e pequenas cidades do Mundo são agora levadas a efeito essas cerimônias que além de utilíssimas, são extremamente simpáticas. (ALMEIDA, 1916, p.48)

Sendo assim, conclui-se que essas festas, para a autora, trariam progresso para o nosso país e ordem para a nossa terra.

No conto “Silvicultura” há uma menção interessante a essa prática que, segundo os autores, deveria ser adotada no Brasil para a preservação das plantas baseando-se em outros países mais desenvolvidos. Mais uma vez, há a comparação do Brasil com outros países em termos de progresso e modernidade:

Segundo a opinião dos congressos internacionais de 1900 e de 1903, e das principais sociedades francesas e inglesas de agricultura, o ensino da silvicultura — palavra que significa ciência de cultivar as matas — precisa ser introduzido em todas as escolas primárias e normais do Mundo. Ficou então resolvida uma campanha por meio de livros e conferências a favor da árvore, bem como a atribuição de prêmios nacionais, e mesmo internacionais, conferidos anualmente aos particulares que mais activamente se tivessem ocupado e colaborado na obra de replantio florestal. (ALMEIDA, 1916, p.141)

Outro aspecto relevante deste conto é a menção às Escolas Normais e Primárias como instituições que deveriam inserir esta disciplina em seu currículo. Vale ressaltar

que na obra *O livro das Noivas*, Júlia também menciona a importância do ensino da puericultura, o que demonstra sua preocupação com os conteúdos escolares e a ligação de sua obra com finalidades didático-pedagógicas.

Tratando sobre Educação, o conto “Influência moral das plantações escolares” fala a respeito da importância do cultivo de plantas no ambiente escolar, também baseado em outros países desenvolvidos, desde a mais tenra idade, dessa forma, é necessário que a criança saiba desde os anos iniciais a importância da preservação das árvores de seu país, desta forma:

Fazer uma propaganda das nossas árvores de ornamento, reproduzindo-as e dirigindo-as convenientemente, não é só trabalhar para a beleza — 160 — do nosso país e sua salubridade, mas também para a sua glória. Diz um escritor francês que daqui a alguns anos os jovens entusiasmos dos escolares terão cooperado notavelmente para a reflorestação do seu país, onde se efectuam festas de árvores em todas as províncias. (ALMEIDA, 1916, p.160)

Sendo assim, em termos de conteúdo, essa obra difere-se em alguns aspectos da anterior, mas apresenta elementos semelhantes em relação à estrutura. Possui contos em prosa e verso alternadamente e alguns elementos que demonstram a preocupação da autora com o ensino nas instituições escolares, bem como a presença de elementos que demonstram aspectos de gênero (menção às mestras, ao serviço doméstico). Busca-se por progresso, ufanismo e civilidade, aspectos presentes no ideário educacional da Primeira República.

Considerações finais

As obras analisadas e inseridas no contexto educacional da Primeira República indicam que elas correspondiam a um modelo de sociedade esperado naquele período, demonstrando o caráter moral das obras literárias. As duas obras eleitas apresentam aspectos de valorização da pátria e da família, bem como uma linguagem lúdica para persuadir os pequenos leitores sobre as funções sociais de gênero e sua atuação na sociedade. O livro escolar, nesse sentido, possuía um caráter de dupla formação: a do

professor e a do leitor, a partir das transformações legislativas, políticas e intelectuais que possibilitaram a esse espaço não somente um local de ensino, mas também de formação. A presença destes livros na biblioteca escolar é forte indício das formas pelas quais as práticas de leituras são desenvolvidas nas escolas públicas paulistas, nos espaços das bibliotecas escolares, tendo como propósito a formação feminina, o ideário republicano, e a mentalidade moderna.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de; Vieira, Adelina Lopes. *Contos infantis*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira, 1886.

ALMEIDA, Júlia Lopes de; ALMEIDA, Afonso Lopes de. *A árvore..* (Coletânea de crônicas e poemas). Editora Livraria Francisco Alves, 1916.

BARREIRA, Luiz Carlos, PEREIRA, Maria Aparecia Franco (orgs). *MULHER: Leitora, Autora e Formadora*. Santos (SP): Editora Universitária Leopoldianum, 2017.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de; PINTASSILGO, Joaquim. *Modelos culturais, Saberes pedagógicos, Instituições educacionais: Portugal e Brasil, Histórias conectadas*. [S.l: s.n.], 2011.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro. Do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*. 1ª reimpressão. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 1998.

COSTRUBA, Deivid Aparecido. *Conselho às minhas amigas: os manuais de ciências domésticas de Júlia Lopes de Almeida (1896-1906)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997.

MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. *Lições de casa: Discursos pedagógicos destinados à família no Brasil*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

NERY, Ana Clara Bortoleto. *Do lugar de ler ao lugar de ser: a biblioteca escolar das Escolas Normais (1880-1930)*. Anais do ISCHE, Buenos Aires, 2017, p. 1 a 5.

SALES, Giza. *Agente mediador da circulação de saberes pedagógicos: o bibliotecário da Escola Normal paulista*. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Filosofia e Ciências UNESP.

STANISLAVSKI, Cleila de Fátima Siqueira. *Uma leitura de “Contos infantis” (1886), de Adelina Lopes Vieira e Julia Lopes de Almeida*. 2001. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Pedagogia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2001.

VIDAL, Diana Gonçalves. *Julia Lopes de Almeida e a educação brasileira no fim do século XIX: um estudo sobre o livro escolar Contos Infantis*. In: Revista Portuguesa de Educação, Portugal, v. 17, n.1, p. 29-45, 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/374/37417103.pdf>. (acessado 29.4.2014).

WERLE, Flávia Obino Correia, SÁ, Jauri dos Santos. *Cultura escolar e perfil do público das escolas normais do Rio Grande do Sul*. In BARREIRA, Luiz Carlos, PEREIRA, Maria Aparecia Franco (orgs). MULHER: Leitora, Autora e Formadora. Santos (SP): Editora Universitária Leopoldianum, 2017.

A mística feminina giliana: as imagens do corpo, da natureza e do eu

Caroline Buratti David
Mestranda, Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis, CAPES.
Fabiano Rodrigo da Silva Santos
Doutor, Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis.

Introdução

A resistência à manutenção da visão patriarcal que define às mulheres suas funções, seus espaços de convivência, o que são as suas boas maneiras e quais os temas que podem ser abordados por uma mulher são traços da escrita de Gilka Machado que, ao longo de sua trajetória individual e social, reafirmou a busca pela liberdade feminina através dos seus versos que a acompanharam por quase toda a sua vida.

Gilka da Costa Mello Machado nasceu em 1893 na cidade do Rio de Janeiro, filha de pais artistas, o seu contato com a cultura sempre foi bastante estreito, o que permitiu que, aos 22 anos, em 1915, publicasse o seu primeiro livro de poemas *Cristais Partidos*. A estreia deixa a sua marca e demonstra ao que veio: fazer literatura a partir da centralidade da vivência feminina.

O protagonismo da mulher através da escrita de si elaborou a possibilidade da abordagem de novas temáticas que, pouco ou quase nunca, foram assumidas por mulheres na literatura brasileira. Gilka Machado, como ficou conhecida, inaugurou temas que já eram comuns aos homens, mas que às mulheres eram marcados pelo tabu.

A carioca subverte a produção artística por entender que a arte é um dos meios de promoção de liberdade à mulher e aos sujeitos marginalizados, o que se observa, portanto, é que até então a mulher era objeto da literatura e a poesia giliana torna a mulher, esse objeto, protagonista (MULHERES LUMINOSAS, 2012). O reposicionamento da mulher de sujeito marginal a protagonista se dá através dos versos que elaboram, na experimentação das formas tradicionais e modernas, a experiência de viver em um corpo feminino no século XX. Para tanto, as imagens do corpo, da natureza e do eu são recorrentes e se aliam à concepção panteísta de mundo que elabora uma mística feminina única que comunica o ser mulher em corpo e alma.

O panteísmo, na poesia de Gilka Machado, permite o desenvolvimento de uma deusa que se afirma como equivalente ao eu, de modo a demonstrar a sua profunda conexão entre o imanente e o transcendente que se coloca no corpo feminino. A partir daí a mística feminina se desenvolve como reflexo da irmanação do eu com o outro que se revela na imagem de uma deusa própria.

O entrelaçamento entre panteísmo, mística e as temáticas individuais e coletivas são exploradas nas imagens do corpo, da natureza e do eu que se atravessam a fim de externalizar em versos a condição de sujeito silenciado que não deve expor seus sentimentos, seus desejos, sua busca por amor e por prazer.

A mística feminina e o movimento de transgressão

A mística é a primeira função do mito segundo Campbell (1991), ela agrega o mistério que ultrapassa as noções do plano físico. É o misticismo que permite a expansão da dimensão do mundo e a contemplação do subjetivo através de novas formas de ver e compreender o que cerca o sujeito. A mística

é entendida como algo excepcional, de particular, de reservado, que, de modo misterioso, se comunica com aquele “sobrenatural” visto de alguma forma como algo “distante” e “diferente” do natural. (...) as características essenciais da mística devem ser buscadas, sem sombra de dúvida, nos “dons” e nas “graças” excepcionais, que acabam assim transformando-se numa espécie de autenticidade, quase que um sinal distintivo, da própria mística (VANNINI, 2005, p. 11).

Percebe-se que a mística é compreendida a partir daquilo que nos é distante, desconhecido e pouco comum, a partir da visão de mundo que se tem em cada determinado contexto. É por isso que a mística é a primeira função de um mito, ela é responsável por agregá-lo a capacidade de extrapolar as condições pré-estabelecidas e explicar e comunicar o que estava desconhecido ou a margem do conhecimento.

Em Gilka Machado a mística aparece como peça central da sua poesia como ferramenta de elaboração de uma comunicação do eu com os elementos naturais que são parte de um todo: a sua deusa. Esta se utiliza do misticismo para atingir o eu em corpo e alma através da natureza e do prazer.

(...) há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular (CAMPBELL, 1991, p. 37).

O trabalho poético da poeta brasileira transita através das duas concepções explicitadas por Campbell, ela se utiliza da relação do eu com a sua própria natureza para comunicar o todo, a presença do sujeito dentro de uma sociedade. O que se tem, portanto, é a feminização do mito, de modo a trazer a mulher ao centro através dos apelos místicos e sensoriais.

O mistério por trás da elaboração do misticismo é encontrado na exploração desses espaços pouco frequentados pelas mulheres. É o contato com o desconhecido, é reconhecer, na mulher, um sujeito de prazer, de amor, de carência e de desejo. O prazer feminino é velado, silenciado e pouco explorado, desse modo uma mulher, no século XX, que expõe seus desejos carnis e subjetivos se apresenta em posição de inovação.

Gilka Machado utiliza das formas estéticas, muitas vezes fixas como o soneto, para abordar as temáticas que lhes são caras. Daí, se tem o aflorar do erótico, do místico e, sobretudo, do seu próprio eu. O contato íntimo que proporciona a irmanação dos seres só é possível na presença do panteísmo.

O panteísmo aparece na produção literária de Gilka Machado como visão de mundo, de forma que ele conduz a visão que o eu lírico tem acerca do mundo e dos elementos que o cercam.

Pantheism is the view that “everything that exists constitutes a unity [in some sense] and... this all-inclusive unity is divine [in some sense].” [...] Often, the meaning of unity present is vague and indeterminate. Because of this, the central problem of pantheism, unlike theism, is to determine just what pantheism means. (LEVINE, 1994, p. 25)¹⁴⁶

O encontro com eu com o divino e, ainda, o reconhecido de pertencimento de si no outro e do outro em si é o que difere o panteísmo das demais elaborações sobre o

¹⁴⁶ Panteísmo é a visão que “tudo que existe constitui uma unidade [em algum sentido] e... essa unidade que tudo inclui é divina [em algum sentido].” [...] Frequentemente, o significado de unidade presente é vago e indeterminado. Por causa disso, o problema central do panteísmo, ao contrário do teísmo, é determinar apenas o que o panteísmo significa. (LEVINE, 1994, p. 25, tradução nossa)

sujeito e suas entidades divinas. É o panteísmo que possibilita a união entre os seres e que, em Gilka Machado, vai ser o clímax da experiência subjetiva e física, num entrelaçamento do êxtase de corpo e alma.

A filosofia panteísta, portanto, surge na obra giliana como mais uma ferramenta de transgressão e particulariza a visão de mundo do eu lírico através da elaboração da Deusa que se afirma numa posição de equivalência, troca e compartilhamento. É por meio dessas características que o eu lírico giliano vai revelar seus desejos mais íntimos.

A cosmovisão panteísta de Gilka Machado também é singular. Seu panteísmo porta a transcendência ao mesmo tempo em que é expressão da imanência. Em outras palavras, a concepção de mundo de Gilka Machado é transcendente, pois sua poesia tematiza, frequentemente, a superação dos limites da carne e da consciência; mas também é imanente porque toda a sua cosmovisão é centrada na conexão do eu com o cosmos, com a dimensão do sagrado que sente sensorialmente a partir do contato íntimo com o mundo.

A relação de dois conceitos que são dicotômicos numa mesma poeta só é possível porque o eu lírico utiliza de um para chegar no outro, ou seja, é a partir da imanência do ser, da exploração dos sentidos que se atinge o desprendimento e a transcendência para os estados da alma. Essa dicotomia é apresentada no poema “Deus”:

[...]
Sinto Deus, muita vez, ouço-lhe a voz sombria,
mas na treva compacta e na calma absoluta,
não ao fulgor do Sol, aos ruídos do dia.
(MACHADO, 2017, p. 203)

A presença de Deus, este como figura tradicional cristã e, assim, masculinizado e superior, se distancia dos adjetivos de afeto, placidez e luz. Aqui, a imagem de Deus é figurada a partir da sombra, das trevas e no silêncio. A audição é o caminho de entrada desse Deus ao corpo. É por meio da voz sombria que o eu lírico sente, na privação da luz, a maior representação de Deus em si. O atingir de Deus, num movimento que tem como direção do externo ao interno, é o que caracteriza os versos gilianos numa perspectiva imanente e transcendente.

Versar uma poesia que se utiliza de campos tão complexos, como a imanência, a transcendência e o panteísmo é o que garante à poeta carioca o título de transgressividade. Transgredir através da cosmovisão panteísta faz parte da ética desenvolvida por Gilka Machado. É por meio dessa ética que ela quebra com diversas problemáticas relacionadas ao ser mulher na sociedade brasileira do século XX. Assumir essa ética é lidar com a quebra de paradigmas em todos os níveis, desde o próprio conceito de transgressão.

A poeta brasileira resiste, como ato social e político, numa sociedade que não permite ao sujeito feminino falar sobre o que é ser mulher, suas crenças particulares e sua conexão com o outro ou com a outra, que nega a liberdade e o posicionamento. O panteísmo é, pois, uma das ferramentas de libertação utilizadas na poesia giliana. Ele abre espaço para a presença da exploração, do erotismo, do êxtase feminino; a conexão com o divino que se particulariza na figura feminina de uma deusa que é equivalente e se faz presente em todos os seres que compõem harmoniosamente a natureza. De acordo com Lopes (2010), o panteísmo

(...) é imanente à Natureza, e o conhecimento de nossa união com ele nada mais é do que o conhecimento intelectual de nós mesmos como partes da natureza, partes integralmente submetidas, como todas as outras, às leis causais necessárias que regem o comportamento das coisas naturais (p. 13).

Conectar-se com a natureza, numa relação de equivalência e de liberdade, proporciona autoconhecimento e a constante busca pelo saber subjetivo que envolve o explorar do corpo e da alma. A natureza se move e, ao mesmo tempo, movimento o corpo e o eu numa dança de dores e prazeres que atravessam o desejo pela liberdade de ser.

Gilka Machado empreende, em sua arte, uma “corajosa transgressão das expectativas sociais” (MOISÉS, 1984, p. 255), de modo que a tentativa de quebra da coercitividade social sobre a mulher se pauta na utilização de elementos que disponibilizam ao eu lírico acesso à elevação do ser, como o panteísmo é capaz de fazer. Entender as coisas como Deus (deusa) e não como uma criação de Deus estabelece contato íntimo e igualitário entre os seres que se conectam e quando essa relação é feita

entre duas mulheres – o eu lírico e a deusa – é possível mudar a posição admita por Deus e pelo eu, o que reflete a visão sócio-política de Gilka.

A transgressão então surge junto ao panteísmo e ele “surge como caminho alternativo às antigas rotas de transcendência” (SANTOS, 2018, p. 120), isto é, é por meio dele que é possível transcender a alma – na presença do eu lírico – e a sociedade – como crítica e elevação da posição da mulher.

A cosmovisão panteísta não aparece de forma inédita na literatura com Gilka Machado, visto que contemporâneos como Florbela Espanca também assumem essa visão a fim de transcender e se conectar ao mundo ao seu redor. No entanto, é na produção da poeta brasileira, que o panteísmo assume caráter transgressor junto ao erotismo. Essas conexões feitas na poesia de Gilka são as características que dão destaque a sua singularidade no movimento simbolista brasileiro e, em especial, na literatura de autoria feminina do século XX.

É sob a cosmovisão panteísta do mundo atrelada às imagens noturnas e expressados pela linguagem sublime que Gilka Machado vai falar das coisas que lhe são caras. Ela vai utilizar esses elementos como meios de dar voz ao que, até então, era calado pela sociedade. É através das rimas, dos sonetos, da fluidez dos poemas, da construção imagética e do trabalho com o símbolo que ela fala os pesares da sociedade brasileira.

A poeta brasileira, portanto, descreve através das imagens e dos apelos sensoriais explorados, mensagens que passam despercebidas a olhos menos atentos à sua escrita, mas que são entendidos quando se atenta à construção simbólica. Gilka Machado fala da particularidade do eu e do outro sob as estruturas simbolistas; como as mazelas sociais atuam sob o eu lírico e o eu-Gilka Machado. A poesia giliana, pois perpassa resulta em transgressão por articular, de forma singular, temáticas que são caras a poeta a literatura como manifestação artística e política e ganha destaque por apresentar, a partir do simbolismo, da noite, do simbolismo e do sublime, a mulher em busca por liberdade.

As imagens do corpo, da natureza e do eu

A mulher e a natureza cultuam sua conexão há milhares de anos. As representações divinas, nas diferentes culturas, demonstram a valorização da mulher como sujeito responsável pela continuidade da procriação na terra, seja na geração de novas pessoas ou na fertilidade da terra que alimenta.

A identificação da mulher com a natureza era universal na pré-história. Nas sociedades de caça ou agrárias, que dependiam da natureza, a femealidade era cultuada como um princípio imanente de fertilidade. (PAGLIA, 1993, p. 07-08)

O contato estreito entre natureza e mulher proporciona acesso ao feminino que se conecta com as suas raízes e com o seu interior. É nessa autoinvestigação que a mulher conhece mais o seu corpo e os seus sentimentos e, assim, externaliza o amor e o prazer. Na poesia de Gilka Machado a natureza é fundamental como meio de ligação entre o eu e o outro que se representa na figura da deusa panteísta.

Por seu caráter panteísta, a deusa se faz presente em todos elementos naturais que cerca o sujeito, desse modo são construídas e retomadas imagens que retomam ao corpo, à natureza e ao eu. Essas imagens são figuras na Lua, na Noite, no gozo, na dor e nos sentidos expressos no tato, na visão, na audição e no olfato. Essas imagens são fundamentais para conferir profundidade às relações que são proporcionadas pela irmanação do eu com a sua divindade.

Sua maturidade sexual significa casamento com a Lua, crescendo e minguando nas fases lunares. Lua, mês, menstruação: mesma palavra, mesmo mundo (N.T.) Os antigos sabiam que a mulher está presa ao calendário da natureza, um compromisso que não pode recusar (PAGLIA, 1993, p. 10).

A Lua se manifesta em Gilka Machado não apenas em referências diretas a sua presença, mas também metonimicamente, na evocação do luar o eu, elipticamente, intuída como companheira da noite. Na ausência da luz do sol, a Lua é a responsável por iluminar – literalmente e metaforicamente – todo o ambiente e os elementos que compõem a noite giliana. A luz da Lua, desse modo, é capaz de agir sobre o eu lírico e os seres e é agente essencial na união extática entre o eu e o cosmos.

À langorosa luz que cai da Lua cheia,
como que a despertar, se vai espreguiçando

na pelúcia da noite, um rumor lento e brando,
que se torce, se estorce, alonga, serpenteia...
(MACHADO, 2017, p. 156)

“À langorosa luz que cai da Lua cheia” apresenta a lua como símbolo significativo e nexos entre eu e o mundo noturno, de forma a reafirmar a lua como meio de integração entre o eu e o outro. Os signos lunares possibilitam, além da atuação de sua luz, a reflexão sobre as suas faces e sua duplicidade, de modo que o eu, na presença da Lua, se identifica, se comunica e se conecta a partir da reciprocidade entre a complexidade do ser e do signo da lua. A luz, portanto, é meio de conexão, não somente corporal, visto que o eu sente as carícias da Lua, mas astral. Os signos lunares, portanto, são significativos para a concepção de transcendência que envolve a lírica de Gilka Machado.

O ato de transcender se faz possível a partir da presença dos signos noturnos e junto a eles dos signos lunares. A Lua atua sobre os olhos e sobre as reflexões, assim o eu é capaz de ver as cores – o azul que é recorrente –, as flores, as árvores e, ao mesmo tempo, vê o Deus de trevas, o dilaceramento do ser mulher, a privação da liberdade e a identificação da lua como mulher. Assim se faz presente nos trechos de “Enamoradas”:

[...]
um milagroso mimetismo
nos unifica:
cascateio com as linfas,
vôo com os pássaros,
espiralo com os perfumes,
marejo com as ondas,
medito com as montanhas
e espojo-me com as bestas.

Natureza sempre nova,
que extraordinária simbiose
entre meu sonho e teus verdes!
(MACHADO, 1992, p. 318)¹⁴⁷

Ao longo dos seus poemas, Gilka Machado, apresenta os signos lunares e atribui à lua conexões com o princípio feminino. Mais que isso, a lua torna-se um reflexo celeste do feminino, de forma que a ela são associados os atributos que constituem a mulher na lírica de Gilka Machado, a volúpia, a sensualidade, o

¹⁴⁷ A presença de duas edições diferentes da *Poesia Completa* de Gilka Machado se justifica a partir da ausência do poema “Enamoradas” na edição mais recente publicada em 2017.

encantamento, a face negra e, ao mesmo tempo, é quem carrega a luz, a integração entre carne e espírito. Além disso, a lua – a partir da cosmovisão de mundo panteísta adotada pela poeta carioca – assume papel de divindade, ou seja, é a lua – feminina – que vai assumir uma das formas de manifestação de deus que, em Gilka, torna-se deusa.

Inserir imagens que comunicam o outro e a si posiciona a escrita giliana entre os processos de escrita feminina e escrita feminista. De acordo com Bonnici e Zolin (2005) as produções que comunicam a escrita feminina carregam os modelos clássicos que foram usados na escrita masculina, enquanto a escrita feminista se define no protesto por uma produção que comunique o viver feminino e a quebra dos modelos patriarcais. A partir desses conceitos observa-se que a escrita giliana é elaborada na manutenção dos modelos para expor temáticas que subvertem a tradição machista num protesto de manifestação pela liberdade da mulher.

A poesia de Gilka Machado é reflexo do movimento feminino no processo de autonomia da criação literária, dessa forma “(...) a escrita das mulheres é um “discurso de duas vezes” que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 45). Showalter (1994) continua: “[a] escrita das mulheres não está, então, dentro e fora da tradição masculina; ela está dentro de duas tradições simultaneamente” (p. 50).

As imagens que elaboram a mística feminina dão à escrita da poeta a singularidade que marca a sua transgressão aos moldes literários tradicionais e, assim, a define na renovação dos temas que comunicam o cotidiano da mulher. O poema “Comigo Mesma” inaugura o livro *Mulher Nua* que reúne uma coletânea de escritas que falam o corpo em contato com as sutilezas e profundezas dos sentimentos femininos, nesse primeiro poema as imagens do corpo, da natureza e do eu demonstram o prazer e a dor do contato com a liberdade.

(...)
Dança para esse gozo,
o grande gozo maternal
da Terra,
que te fez sem igual,
e, envaidecida,
em seu amor te encerra,
amando em ti a sua própria vida,
sua vida carnal
e espiritual.

Torce e destorce o ser flexuoso
ó Musa emocional!
maneja os versos
de maneira tal
que eles se fiquem pelos séculos dispersos,
com os ritmos da existência universal.
(MACHADO, 2017, p. 215-216)

As estrofes citadas são a sexta e a oitava de um poema que reúne oito estrofes que utilizam o movimento da dança como ponte ao êxtase encontrado no gozo como a máxima sensação na conexão do eu com a Terra. A imagem da natureza, portanto, é dada através da Terra que assume sua roupagem tradicional como mãe responsável por iniciar e findar a vida.

Ainda, a Terra (a Mãe Natureza) proporciona uma relação que ultrapassa as condições físicas e atinge, através do amor, “sua vida carnal/ e espiritual”. O imanente e o transcendente, mais uma vez, se revelam ponte ao contato máximo entre o eu lírico e sua deusa que, na estrofe seguinte, se revela como Musa.

O apelo à Musa destina a tentativa de adaptação desse ser que é ondulado e, por isso, “flexuoso” e é atingido pela Musa marcada pelo emocional. O contato com os sentimentos afirmam as imagens do eu que se revelam através de um ser com emoções que variam como na dança que comunica a imagem do corpo. O pedido à Musa continua através da sugestão do manuseamento dos versos para que haja a sua continuidade através dos tempos a fim de identificar uma existência universal.

O poema de Gilka Machado, portanto, elabora a vivência feminina sem datas, isto possibilita que a experiência da mulher seja refletida no século XX e na atualidade. Os versos que falam o êxtase no retorno às origens femininas através da (re)conexão com a Natureza demonstram a potencialidade da liberdade e da exploração de si através da íntima relação com a sua deusa, numa dança maternal que atinge o seu espírito e sua carne.

Considerações finais

A obra de Gilka Machado atinge a experiência do ser feminino através da exploração do eu em sua subjetividade que reflete a sua posição social. Os amores, dores e prazeres de ser uma mulher são versados em poemas que assumem marcas

panteístas e eróticas para a figuração de uma mística particular e singular que elabora o sujeito feminino por meio de marcas que tornam a mulher única.

É através do panteísmo que a poeta encontra a irmanação que possibilita a elaboração de sua Deusa que se manifesta através de imagens que traduzem o ser mulher a partir de si e do outro. Esse jogo entre o eu e o outro (que na escrita giliana se traduz como outra) garante a identificação do eu lírico com a sua divindade que vai ser parte da natureza e de si em uma troca imanente e transcendente.

Encontrar na outra a oportunidade de se conectar de forma profunda e íntima permite a exploração de sensações e sentimentos que são negados à vivência da mulher. É por meio da irmanação com a sua deusa que o eu lírico giliano vai investigar o que é ser sujeito livre, mesmo que, para isso, se faça necessário se esconder no silêncio e na noite, que, como elaborações também marginalizadas, abraçam o eu e dão espaço confortável para o êxtase feminino em meio ao borbulhar de sentimentos do corpo e do espírito que são postos à margem, banalizados e silenciados por uma sociedade marcadamente machista e patriarcal que resiste à passagem dos séculos, de modo a manter a contemporaneidade e atualidade dos poemas gilianos a realidade da mulher atual.

Referências

BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª ed. Maringá: Eduem, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1991.

LEVINE, Michael P. *Pantheism: A non-theistic concept of deity*. Routledge, 1994.

MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1992.

MULHERES LUMINOSAS. Direção: Pedro Pontes. Produção de MBA Produções. Brasil: MBA Produções, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/42582873>. Acesso em 26 de janeiro

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: romantismo, realismo*. Vol. 2. Editora Cultrix, 1984.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Panteísmo e a cosmovisão da poesia brasileira da belle époque: diálogos entre Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry e Gilka Machado. *Nau Literária*, Rio Grande do Sul, v. 14, n. 1, 2018, p. 01-19.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23 - 57.

VANNINI, Marco. *Introdução à mística*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

**A representação do silenciamento feminino no conto “Amor que se renova”, de
Elvira Foeppel**

Suely Leite
Professora Pós-Doutora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade
Estadual de Londrina, Londrina – PR
Maria Isadora Rosolen Camargo
Graduanda em Letras Português pela Universidade Estadual de Londrina. Londrina –
PR, Fundação Araucária 2020-2021

Introdução

Quando se pensa na escrita de autoria feminina logo se tem a hipótese de que o século XX trata-se do espaço temporal de aclamação das escritoras. Nomes como Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector tiveram sua produção literária reconhecida; no entanto, é sempre importante lembrar que outras tantas produziram Literatura neste mesmo espaço de tempo e não obtiveram o mesmo reconhecimento pela crítica literária brasileira. O cânone literário, que se resume em um conjunto de obras modelares, sempre esteve nas mãos do homem ocidental branco e de classe média/alta, o que o torna um cânone possível de questionamentos, pois acaba por ser um sistema excludente. Falamos aqui de cânone como um sistema assim entendido por Antonio Candido (2011):

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2011, p. 84).

Ao vermos o cânone como um sistema excludente, pensamos nas dificuldades das mulheres em ter acesso ao espaço da escrita, já que por muito tempo esse foi um

privilégio masculino, e, ainda, quando alguma mulher em séculos anteriores conseguia acessar o código escrito, isso só era feito de forma restrita. Em seu artigo “Literatura de autoria feminina na América Latina” (2011), Luiza Lobo afirma:

Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no “sério” mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podemos introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. (LOBO, 2011, p. 1, grifo nosso).

A partir das informações expostas por Lobo (2011), associam-se também os estudos de Simone de Beauvoir (1970), em que ela afirma que a mulher seria o “outro”, visto que nenhuma sociedade se define como “uma” sem colocar “outra” diante de si, isto é, ao se pensar na história da Literatura, logo se tem em mente que seu espaço era reservado para a sociedade masculina; por isso, a mulher seria considerada o “outro”, e nas próprias palavras de Lobo: o excluído, o estranho.

O pouco espaço reservado à mulher na Literatura é gritante quando falamos das periodizações e estilos literários brasileiros. Passamos pelo Barroco e pelo Arcadismo sem ouvirmos um nome sequer de autoria feminina. Chegamos ao Romantismo e só há pouco tempo temos a inclusão de Maria Firmina dos Reis como autora daquele período. De forma mais contundente, as escritoras e poetisas irão se firmar a partir da segunda geração do Modernismo. E se pensamos que esse apagamento da mulher na Literatura é um problema já resolvido, Regina Dalcastagnè, em seu estudo *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* (2005), nos mostra que ainda temos muito a caminhar, pois a pesquisadora aponta que, dos 258 romances analisados, publicados entre 1990 e 2004, 1245 personagens de relevância foram detectadas e mais de 62% delas eram do sexo masculino, ocupando os papéis de protagonistas, coadjuvantes e narradores em maior número se comparados com as mulheres; os produtores dessas obras seguiam um perfil semelhante – eram homens, brancos, com formação intelectual/acadêmica, heterossexuais e cisgênero. Diante desses dados, uma pergunta permanece: por que as mulheres ainda têm menor destaque como produtoras de Literatura? A resposta pode ser encontrada na constatação de que ainda vivemos sob uma sociedade patriarcal que continua negligenciando à mulher um direito básico de

sobrevivência: a liberdade de expressão. Por muito tempo, o pensamento de que era preciso que a mulher se dedicasse integralmente ao matrimônio e à maternidade esteve presente; além disso, saber ler e escrever era um direito negado antes da luta de mulheres progressistas como Nísia Floresta que, em 1838, criou o “Colégio Augusto”, nome dado em homenagem ao filósofo Augusto Comte. Nísia entendia as mulheres como importantes figuras sociais, dotadas de uma identidade fundamental para o crescimento das sociedades, e com essas convicções passou a ensinar gramática, escrita e leitura do português, francês e italiano, ciências naturais e sociais, matemática, música e dança às meninas. Nísia Floresta publicou, em 1832, *O direito das mulheres e a injustiça dos homens*, no qual defende o direito básico da mulher de ter uma existência própria que não esteja atrelada ao lar. O direito de a mulher ser considerada como o homem se define em: inteligente, dotado de razão, capacidade de aprender a ler e de ter o direito fundamental de ir à escola. Quanto à injustiça masculina, a autora se refere ao fato de que as mulheres deveriam ter os mesmos direitos que os homens e esses deveriam reconhecer a injustiça da negação desses direitos às mulheres. Floresta tinha consciência de que essa era uma luta árdua, pois reconhecia a sociedade patriarcal de seu tempo e o discurso que ainda reverbera em pleno século XXI:

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, encontraríamos todos de acordo em dizer que nós nascemos para seu uso, que não somos próprias senão para procriar e nutrir nossos filhos na infância, reger uma casa, servir, obedecer e aprazer aos nossos amos, isto é, a eles homens. (FLORESTA, 1989, p. 44).

A luta de Nísia Floresta é a luta de muitas mulheres mundo afora. Lembremos de Virginia Woolf, escritora britânica que, em seu ensaio escrito em 1929, explica que é impossível uma mulher escrever um livro como *Guerra e paz*, de Liev Tolstói, porque, por mais que elas começassem a adentrar no mundo da escrita, ainda eram aprisionadas pelas correntes invisíveis do patriarcado e precisavam escrever um livro enquanto cuidavam da casa, do marido e dos filhos; quanto aos homens, cabia desbravar o mundo atrás de novas histórias.

Porque é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando

todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou de um soneto. Quais eram as condições em que as mulheres viviam? (WOOLF, 2014, p. 63).

Se a luta dessas mulheres nos parece distante temporalmente é bom que fiquemos atentos: basta mencionar o ano de 2012, quando a ativista paquistanesa Malala Yousafzai, ao voltar da escola, foi baleada no nordeste do Paquistão, onde os talibãs locais impedem as jovens de ter o direito à educação.

Poderíamos discorrer páginas e páginas sobre o quanto esse tipo de pensamento que nega às mulheres os mesmos direitos dos homens foi responsável pelo apagamento de muitas escritoras, entre elas a baiana Elvira Foeppe, que teve seus escritos silenciados pela crítica literária e, conseqüentemente, excluídos do alcance da maioria do público leitor, assim como Maria Firmina dos Reis, por ser uma mulher negra e pobre escrevendo em uma época escravocrata e misógina; Júlia Lopes de Almeida, que colaborou na elaboração da Academia Brasileira de Letras, mas não pôde desfrutar de uma cadeira; Hilda Hilst, que apresenta uma literatura erótica, algo abominável para uma mulher de seu tempo, etc. Com base no exposto, recorre-se ao questionamento de Lúcia Helena Vianna e Márcia Lígia Guidin: “[...] muitas mulheres brasileiras escreveram ao longo do tempo e nem sempre se teve notícias de tais escritos [...] Onde estão os seus livros? De que História da Literatura elas participam?” (VIANNA, GUIDIN, 2003, p. 1).

A figura da literata Elvira Foeppe é ainda desconhecida por muitos. O resgate de sua obra é fruto de um projeto de pesquisa desenvolvido por Ívia Alves, na Universidade Estadual da Bahia, integrante do GT Mulher e Literatura. O projeto da pesquisadora se intitulava “Resgate de textos de autoras baianas do século XX: percurso intelectual, estudo da produção (vida e obra) entre 1910 e 1960”.

Vanilda Mazzoni foi orientanda de mestrado e doutorado da professora Ívia Alves, que lhe instigou ao trabalho de resgate da escritora Elvira Foeppe. Mazzoni aceitou o desafio e, mesmo encontrando dificuldades em seu percurso, finalizou sua pesquisa de dissertação, de modo que seu trabalho originou o livro: *A violeta grapiúna: vida e obra de Elvira Foeppe* (MAZZONI, 2003).

Em seguida, incluiu novamente a escritora em suas pesquisas da tese de doutorado. Desta, surgiu o seu segundo livro: *Da sombra à luz: seleção de contos de*

Elvira Foepfel (MAZZONI; LOSE, 2004). O livro foi organizado por Mazzoni e Alícia Duhá Lose através dos contos recuperados de Foepfel, que é o objeto desta pesquisa.

Para começar a falar de Elvira Foepfel precisamos tocar em alguns pontos nevrálgicos da sua biografia: nasceu em 15 de agosto de 1923 em Canavieiras, no sul da Bahia, mas com dois anos se transferiu para Ilhéus e lá fora criada e tida como uma adolescente rebelde. Aos 15 anos ela trouxe para a população de Ilhéus temas teatrais polêmicos para as mulheres da época, como por exemplo o divórcio; com isso, muitos a consideram a precursora do feminismo nesta cidade. Elvira torna-se professora e uma mulher à frente de seu tempo, por isso, inadequada para a cidade patriarcal em que vivia. Segundo Mazzoni (2003), alguns amigos da escritora recordam-se que, por volta dos anos 40, ela pilotava avião e já tinha uma vida sexual muito livre para os limites morais da comunidade. Sua amiga e confidente Marina Torres evidencia o mal-estar de Elvira, confirmando que ela se sentia limitada, presa às convenções da pequena cidade. (MAZZONI, 2003, p. 32).

Muito avançada para a época, não se encaixando em padrões, sendo considerada exótica demais, muito vaidosa, sensual etc., Elvira Foepfel com certeza não era o modelo ideal de “boa moça”; ao contrário, poderia ser considerada como uma mulher leviana. A historiadora Carla Bassanezi, em sua obra publicada em 2014 com o título de *Mulheres dos anos dourados*, faz um estudo dos discursos produzidos e direcionadas às mulheres dos anos de 1950 pelas revistas e periódicos da época, nos quais havia uma constatação: as mulheres deveriam ter uma vigilância sobre seus corpos, e para ser uma “boa moça” deveria manter-se virgem até o casamento. Esse não era o caso de Elvira Foepfel e ela decide então procurar um novo lugar no mundo que pudesse acolher uma mulher emancipada. Devido a isso, resolve se transferir para o Rio de Janeiro com o desejo de se tornar escritora famosa e, em 1947, aos 24 anos, chega à cidade maravilhosa. Por mais que estivesse em um local de aclamação dos escritores brasileiros, na época um centro de poder político e cultural, pois se tratava da capital do Brasil, Elvira não desfrutou dessa aclamação.

No ano de 1956 ela publica sua primeira obra, *Chão e poesia*, “[...] um misto de diário e versos [...]” (MAZZONI, 2003, p. 48); em 1960, uma coletânea de contos ganhou vida, tendo o nome de *Círculo do medo*; e seu último livro, um romance, foi publicado em 1961, chamado *Muro Frio*. Antes do lançamento de seus escritos, Elvira

trabalhava como escritora em algumas revistas e jornais de circulação local e nacional, entre os anos de 1948 e 1972, como em *O Cruzeiro*, *Carioca*, jornal *Correio da Manhã* e Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*. Elvira esteve no meio cultural carioca junto com Clarice Lispector; sabemos, no entanto, que só uma delas conseguiu viver da escrita literária.

O conto escolhido para esse artigo é “Amor que se renova”, publicado em 13 de julho de 1950 na revista *Carioca*. Esse e os outros contos permaneceram esparsos pela imprensa; o resgate de muitos deles só foi feito a partir dos estudos de Vanilda Salignac Mazzoni, como já dito anteriormente, e hoje se encontra no livro de contos esparsos da autora: *Da sombra à luz: seleção de contos de Elvira Foeppe*, organizado por Vanilda Salignac Mazzoni e Alícia Duhá Lose (2005). As pesquisadoras procuram traçar um percurso das personagens presentes na coletânea e afirmam que:

São personagens femininas que desejam transgredir, têm vontades de mudar a situação de vítimas de opressão para sujeitos ativos, independentes, mas falta-lhes coragem, ou talvez uma consciência de que a mudança é uma consequência de transformações advindas de enfrentamentos e conquistas em suas vidas. (MAZZONI, 1997, p. 9).

Em “Amor que se renova”, o narrador em terceira pessoa nos apresenta a estória de Eliete e seu namorado Mário, que se encontram em um restaurante. A ambientação nos chama a atenção por ser uma analogia da personalidade de Eliete: “Escolhera a mesa de sempre. Ficava bem no fundo, escondida e fora naquele cantinho que se sentira feliz.” (FOEPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 57). A narrativa é linear, mas com fluxos de consciência que acompanham a personagem feminina, havendo a presença do tempo psicológico: “O tempo psicológico corresponde à organização do tempo interno das personagens, construindo-se a partir do conjunto de referências que responde pela subjetividade das mesmas.” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 46). O narrador é heterodiegético onisciente, pois conhece até mesmo o sentimento da protagonista. Resumidamente, temos a estória de um casal comum, com um relacionamento desgastado pelo tempo, e, nesse contexto, ela é a única a se incomodar com esse desgaste, pois demonstra preocupação com o namoro e aventa até mesmo a possibilidade de o namorado ter uma outra pessoa; no entanto, mesmo consciente do marasmo e da insatisfação com o relacionamento, ela ainda acredita na possibilidade de

continuar o namoro devido ao fato de acreditar em um amor romântico e na máxima popular de que: “ruim com ele, pior sem ele”; enfim, uma mulher emocionalmente dependente de um relacionamento amoroso e aflita com a possibilidade da rejeição do namorado.

Sabemos pelo narrador que o namoro de Eliete e Mário já completara três anos e o comportamento do namorado já não era o mesmo do início do relacionamento: “Mário apresentava respostas evasivas, cheias de ironia e maldade, e não descuidava do sorriso seco, mordaz, sardônico acompanhando suas palavras” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 57). Diante do comportamento de Mário, a personagem busca explicações para a secura do amado.

Tanto na Literatura quanto no cinema há a repetição de narrativas amorosas que insistem em reiterar a ilusão de uma estória de amor que traz consigo uma felicidade duradoura e que deposita na mulher a responsabilidade da conquista desta felicidade, que vem sempre acompanhada de sofrimento e frustração devido à idealização de um amor romântico. Heitor Capuzzo (1999), em seu livro *Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema*, afirma que as produções cinematográficas colocam o amor como o sentimento capaz de canalizar a felicidade e a sensação de completude. Assim acontecia com a personagem do conto de Foeppele: “Quantas vezes no seu quarto, sozinha, após cada encontro, tomava sérias decisões: esquecer, deixá-lo e cuidar de sua vida desligada de tudo que antes os unia e aproximava. O seu orgulho não era demasiado. O amor a mergulhava toda” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 58). Influenciada pelo mito do amor romântico, a personagem do conto abre mão de seus eus, torna-se indiferente consigo mesma e ignora a necessidade de sair de um relacionamento frustrado para viver sua própria trajetória. Eliete passa a se desvalorizar:

Não era muito bela. Nem feia. Mário merecia uma mulher mais bonita. Outra mulher, dessas de tipo aristocrático, finura de gestos e atitudes, parecidas a uma estátua de mármore bem trabalhada. Uma beleza mais forte, igual, sem desmaios ou quedas como a sua [...]. Ela era muito pouco [...] (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p.59).

O seu sentimento de não-valia faz com que ela tome para si a responsabilidade do desgaste amoroso e ela padece não só da alma, mas também do corpo: “[...] mas a dúvida machucava o seu corpo, cansando-o.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE,

2005, p. 57). A dor vem acompanhada da secura do relacionamento metaforizada nas frases curtas do conto, na ausência de diálogo, e nos necessários fluxos de consciência da personagem que compõem o monólogo de sua vida: “por que Mário a fazia sofrer? Tinha impressão (seria tão bom que estivesse enganada) que ele se alegrava por machucá-la, por vê-la sofrer, num sádico poder de vitória.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 58). A narrativa da vida da personagem reflete o lugar designado socialmente à mulher: o da não constituição do amor-próprio, o lugar de quem vai à vida à reboque do homem, sempre culpada e responsável pelo fracasso do relacionamento. Ela não é ela; é apenas a namorada esquecida, a culpada por não ser boa o suficiente: “Mário merecia muito mais [...] Mário merecia uma mulher mais bonita.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 59). A culpa feminina é estudada por diversos pesquisadores: uma delas, Mary Del Priore, afirma que “As culpas formam uma espécie de roteiro do dia-a-dia das mulheres jovens e velhas, casadas ou não [...]” (PRIORE, 1990, p. 164).

O narrador nos mostra uma mulher cansada e envelhecida pelas noites de insônia causadas pela dispersão costumeira do amado, mas disposta a encontrar justificativas para o atraso de Mário ao encontro marcado. Essas justificativas passavam pelo distanciamento do bairro, dificuldade de transporte, aspectos comuns da cidade grande que em muito atrapalham um encontro amoroso até chegar no cerne da questão: a própria culpa. Eliete acredita ser a culpada pelo atraso do namorado, pois sempre esteve disponível, enquanto “deveria ter sido vaidosa, exigindo o máximo de atenção e carinho”. (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 59-60).

Ao longo da narrativa, percebe-se a presença de signos representativos. O primeiro é o espelho em que a personagem se vê e não gosta de seu retrato: “Procurou na bolsa de crocodilo amarelo, o espelho para mirar-se. Olhou seu rosto longo tempo. Não gostou do ruge de tom carregado que lhe dava uma impressão cansada e envelhecida.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 58). Percebe-se, a partir da citação exposta, que Eliete não se reconhecia mais e, além disso, se achava velha (o estereótipo da mulher juvenil estava presente em sua mente). Para mudar sua expressão decide usar uma maquiagem: “Tentou melhorar o aspecto do rosto e resolveu passar um pouco de pó claro com esponja, que destruiu aquele tom carregado das maçãs.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 58). A maquiagem, presente nesse e em

diversos outros contos, serve para transformar as personagens em “outras”, como se elas estivessem se escondendo atrás de uma máscara.

Mário estava se atrasando em todos os encontros do casal e a personagem chega a acreditar que o erro fora dela, pois demonstrou amor demais; no entanto, era ele que deveria se desculpar, já que a fazia sofrer uma violência silenciosa e simbólica, visto que Eliete se encontrava abandonada com seus próprios pensamentos. A violência simbólica, nas palavras de Pierre Bourdieu, consiste na “adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele [...]” (BOURDIEU, 2020, p. 64), ou seja, o dominado não possui mecanismos suficientes para entender que o que perpassa sua trajetória trata-se de uma dominação não física, portanto, muitas vezes, não visível, mostrando a subjetividade patriarcal que permeia o âmbito de muitas mulheres.

Eliete desejava transgredir e possuir sua própria autonomia: “Queria estar só. Ver-se livre de estranhos.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 58), mas, ao mesmo tempo, tinha esperanças naquele amor. Durante a espera pelo amado, Eliete decidiu que iria romper o relacionamento e relembrou todas as vezes que não se sentia completa ao lado dele: “Quantas vezes no seu quarto, sozinha, após cada encontro, tomava sérias decisões: esquecer, deixá-lo e cuidar de sua vida desligada de tudo que antes os unia e aproximava.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 58). O tempo passa, a espera aumenta e enfim Mário chega ao local; todavia, por mais que ela estivesse decidida a romper um relacionamento que reconhecia como desgastado, ao ver Mário tudo isso se esvai: “Mário chegara tão bom, tão meigo, tão velho, Mário de seus primeiros tempos.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 61), ou seja, era o amor que renovava. O conto termina com a personagem chorando, não pelo fim do namoro, mas porque não conseguia esconder a intensidade de seu amor: “Sentiu que as lágrimas desciam rápidas pelo seu rosto. E não era possível ocultá-las de Mário. Mas ele compreenderia. Sem ironia. Sem maldade.” (FOEPPPEL apud MAZZONI; LOSE, 2005, p. 62).

Reconhecemos em Eliete a representação de mulheres que estariam dentro de uma especificidade denominada de “feminista”. Essa caracterização aparece na crítica literária feminina na figura da pesquisadora estadunidense Elaine Showalter (1985),

que, ao estudar a recorrência de personagens femininas criadas por escritoras inglesas, identifica a presença de três tipos: “feminina”, “feminista” e “fêmea”. A primeira caracteriza-se pela imitação; os modelos predominantes se repetem e as mulheres se silenciam perante as injustiças entre os gêneros. A segunda é uma fase de protesto contra os padrões vigentes; há uma defesa dos valores e direitos das minorias, a mulher consegue entender a opressão, mas não rompe com ela. A última fase é a de autodescoberta; a personagem feminina busca uma identidade própria que não esteja atrelada aos padrões patriarcais. Eliete, sem dúvida, pode ser caracterizada como uma personagem “feminista”, pois, ainda que em pensamento, reconhece a necessidade de se livrar do relacionamento opressivo; no entanto, continua à espera do amado para renovar, junto dele, o amor tão desgastado.

A figura da mulher que espera pelo homem é conhecida, e o seu perfil também: aquela que está envolta em fragilidades. O narrador nos expõe os desmaios da personagem, sua ansiedade, aflição com o atraso do amado e a possibilidade da partida definitiva deste. Para sua felicidade, Mário chega e com a postura de quem tudo aceita, tudo espera e tudo contorna; bastou ele dispensar-lhe um afago para que ela se sentisse feliz novamente e compreendesse que o amor se renova. O conto é finalizado ironicamente, pois, mesmo depois de tantos questionamentos, a personagem se acomoda com a chegada do amado e não vê necessidade de mudanças, apenas a constatação de que o amor se renova.

A personagem de Foeppel faz parte de uma constelação de mulheres de papel que se agarram a um relacionamento, mesmo tendo a certeza de que o mesmo a faz sofrer, como forma de estar e permanecer no mundo. É o caso de Ana, personagem do conto “Amor”, de Clarice Lispector; também como exemplo podemos citar a protagonista do conto “I love my husband”, de Nélida Pinõn. Todas elas presas a um estar no mundo condicionado à presença de um homem e de um mundo conhecido a quem chamam de seu.

Conclusão

Na trajetória da Literatura de autoria feminina brasileira temos a presença de muitas mulheres, algumas com reconhecimento, outras nem tanto, como é o caso de Elvira Foepfel.

A biografia da escritora mostra as dificuldades enfrentadas por ela na sociedade patriarcal e como na sua escrita ela conseguiu tematizar as angústias femininas. Foepfel enfrentou o patriarcalismo ao sair de Ilhéus por não se encaixar nos padrões de comportamento esperados para as mulheres de sua época. Seguiu sua vida com a mesma disposição em não se encaixar nos modelos: não se casou e não teve filhos.

Na metade do século XX, as mulheres reais e as de papel experienciaram uma certa liberdade de escolha. Mas escolher o quê? Ficar solteira? Casar? Ter filhos? Esperar pelo homem amado sempre? A personagem Eliete reflete essa certa liberdade que estava ancorada em sentimentos de isolamento, de frustração, vazio e o anseio por uma felicidade vaga; e então, ao terminar este artigo, nos perguntamos o quanto o conto “Amor que se renova” pode ser atualizado, o quanto as mulheres de hoje podem se distanciar da mulher de papel de Foepfel, pois as aspirações femininas de realização pessoal e profissional vêm se deslocando da possibilidade de realização somente com o matrimônio e/ou maternidade. No entanto, ainda existem muitas que, assim como Eliete, não conseguem assumir essa possibilidade.

Por isso a necessidade de ler e reler a literatura produzida por mulheres. É importante lermos Clarice Lispector, mas também é significativo ler Elvira Foepfel e empreender novas reflexões acerca das mulheres de papel e das escritoras reais, muitas vezes apagadas pelo esquecimento da crítica literária.

Ao pensarmos na biografia de Elvira Foepfel e na construção da personagem Eliete, percebemos o quão importante é reconhecer a Literatura como um espaço de debate para a promoção da igualdade de gênero, para a reflexão da trajetória das mulheres, para os avanços e recuos da jornada feminina e da necessidade de trazer à luz as várias Elietes da vida real, assim como as muitas escritoras desconhecidas do público.

Referências

BASSANEZI, Carla Beozzo. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del. (Org). *História das Mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, 1997. p. 607 – 639.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de: Maria Helena Kuhner. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 12. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.26, Brasília, 2005. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077/8085>. Acesso em: 07 fev. 2021.

FLORESTA, Nísia. *Os direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Introdução, Posfácio e Notas de Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.

FOEPPPEL, Elvira. Amor que se renova. In: MAZZONI, Vanilda Salignac; LOSE, Alícia Duhá. (Orgs.). *Da sombra à luz: seleção de contos de Elvira Foeppele*. Ilhéus: Editus, 2005. p. 57-62.

JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 32-56.

LOBO, Luiza. *Literatura de autoria feminina na América Latina*. Rio de Janeiro: 2011. Disponível em: <https://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 07 fev. 2022.

MAZZONI, Vanilda Salignac de Sousa. *Acervo e memória: o caso de Elvira Foeppele*. Salvador, jan./jun. 2018. p. 209 – 216. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28874/17101>. Acesso em 26 jul. 2021.

MAZZONI, Vanilda Salignac de Sousa. *A escrita feminina, em busca de uma teoria*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

MAZZONI, Vanilda Salignac de Sousa. *A violeta grapiúna: vida e obra de Elvira Foeppele*. Ilhéus: Editus, 2003.

PRIORE, Mary Del. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil colônia*, 1990. Tese de doutorado em História. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990. Disponível em:

https://www.pagu.unicamp.br/pf-pagu/public-files/arquivo/94_priore_mary_del_termo.pdf. Acesso em: 26 jul. 2021.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own*. New Jersey: Princeton UP, 1985.

VIANNA, Lúcia Helena; GUIDIN, Márcia Lúcia (Orgs.). *Contos de escritoras brasileiras*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de: Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 327 – 336.

**A representação dos traumas no conto “A bruxa”, de Jandyra de Almeida
França**

Suely Leite
Professora Pós-Doutora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade
Estadual de Londrina, Londrina – PR
Ana Paula Barbosa dos Santos da Silva
Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina –
PR

O corpo feminino é alvo de observação do outro, e geralmente traz consigo a não aprovação, o não pertencimento, a necessidade de aceitação, e esses fatores relegaram-o, por muito tempo, a um status de conveniência e servidão. Dessa colocação, infere-se que, no decorrer da História, a imposição estética de uma beleza inalcançável é um dos cárceres no qual o corpo feminino permanece preso. Essa prisão simbólica é corroborada todos os dias nos números de mulheres mortas em procedimentos estéticos, nas propagandas midiáticas de produtos de beleza, nas imagens femininas veiculadas em filmes e revistas, criando assim um sistema de padronização do corpo, e aquele que não atende aos critérios pré-estabelecidos torna-se um corpo marginal. E assim como estão presentes na sociedade, também habitam os textos literários. No conto “A bruxa”, da autora paranaense Jandyra de Almeida França, é possível detectar um movimento que evidencia como o corpo feminino é influenciado pelos padrões estabelecidos pela sociedade. A narrativa apreende um escopo social que tem como foco o corpo feminino que se torna matéria para a produção literária, em um movimento de crítica social.

“A bruxa”, conto publicado na primeira coletânea de contos da autora, *Outono Verde* (1960), aborda a história de uma mulher que acredita ser fadada à feiura. Maria Rita, a personagem principal, precisa escrever uma carta autobiográfica para um concurso de contos, e nela, em uma série de situações trágicas e cômicas em relação ao seu corpo e a sua aparência, narra sua história. Nascida em uma família grande, foi considerada a irmã feia dentre sete “beldades”; por conseguinte, apelidada de bruxa, nomenclatura essa que assumiu como verdade. Durante a infância e juventude, foi

bombardeada por críticas direcionadas à sua aparência, o que a levou, quando mais velha, a fazer um procedimento estético que acabou não tendo sucesso, o que só piorou a situação da personagem.

O conto possibilita a discussão, a partir de uma perspectiva crítica feminista, de diversos aspectos relevantes sobre o corpo feminino, os estigmas provocados pelos padrões e expectativas de gênero reproduzidos pela sociedade ao longo da história, refletidos na figura de Maria Rita, a personagem principal. Para entender a construção dessa personagem, evidencia-se a necessidade de percorrer, brevemente, a história do corpo feminino, dos padrões de beleza estabelecidos e dos impactos produzidos sobre ele, abordando não apenas os impactos físicos, as cicatrizes, marcas visíveis, mas também os traumas.

Del Priore, na introdução de sua obra *Corpo a Corpo com a Mulher*, estabelece a seguinte caracterização: "produto social, produto cultural e histórico, nossa sociedade os fragmentou e recompôs [os corpos femininos], regulando seus usos, normas e funções". (DEL PRIORE, 2000, p.9). Dessa forma, entendemos o corpo feminino como um produto que segue um determinado padrão, e aquele corpo não associado a essa padronização acaba por ser caricaturizado, estigmatizado e, por consequência, marginalizado.

A beleza sempre ocupou um lugar de destaque nos holofotes da humanidade. Na história do mundo, o enlaçamento entre beleza e feminilidade é percebido desde as civilizações mais primitivas; na evidência de estátuas, como no caso da Mulher de Willendorf e da Vênus de Milo como principais representantes dos padrões de beleza, atendendo os critérios de suas épocas. Perpassando por todos os períodos históricos, a mulher sempre carregou consigo o estigma da beleza. Na Grécia Antiga, a beleza estava associada aos padrões de justiça e moral, às composições simétricas, harmoniosas. (BARROS et al, 2017, p.39)

Já na Renascença, por exemplo, as mulheres eram prezadas por sua pureza e doçura, enquanto na Idade Média a beleza feminina tornou-se um caminho pecaminoso de impureza e leviandade, conceito influenciado pelo Cristianismo. Eco (2004 apud BARROS et al, 2017, p.40) destaca que os padrões rígidos instituídos pela Igreja sobre a beleza feminina eram um convite às tentações e imoralidades. Em contrapartida, nesse

mesmo período, destacava-se também a virgem Maria como a única mulher pura, padrão perfeito, em contraste a Eva, responsável pelo pecado original.

Na estética da Modernidade, resgata-se a doçura, fragilidade e submissão e enaltecem-se os traços delicados que conferem à mulher a beleza infinita. Além disso, nesse período “a representação negativa da beleza feminina continua vinculado ao pecado, a representação positiva no que tange ao belo, vinculado à maternidade”. (BARROS et al, 2017, p.40)

Assim, o ideal de uma mulher bem-sucedida, feliz e bela só era adquirido por meio do casamento. A instituição matrimonial era a sinalização de que uma mulher possuía beleza; caso contrário, tornar-se-ia uma “solteirona”. Nesse contexto, temos o conto “A bruxa”, narrativa na qual os estigmas sobre o corpo feminino não padronizado estão presentes. Em um exemplo ilustrativo, Maria Rita, ao iniciar sua carta ao diretor do evento para o qual está encaminhando o conto, escreve:

Sou solteira. Já, alguma coisa lhe soprou ao ouvido: olha a verdade, olha a verdade... É verdade! Tirou a perninha do a, substitui-a por um olhinho e acrescentou... na. Sim! agora, a verdade está O.K. 38 anos, ainda isenta da bênção do Santo Matrimônio... Solteirona é que devia dizer (FRANÇA, 1960, p.62)

Essa é uma das primeiras caracterizações que a personagem faz de si mesma; nota-se a ênfase em uma “verdade”, que verdade é essa? O conto foi narrado em terceira pessoa, contudo, no momento da escrita biográfica da carta pela personagem, essas vozes narrativas se mesclam e apresentam um discurso ora em terceira pessoa, ora em primeira, neles havendo uma convergência: o não pertencimento de Maria Rita ao universo das realizações pessoais. Inicialmente, quando o narrador observador descreve a característica da personagem, pontua: “Maria Rita era de temperamento retraído, fechado, cheia de complexos” (FRANÇA, 1960, p.61).

Ao observar o contraponto entre as visões narrativas, uma da própria Maria Rita e outra emitida pelo narrador heterodiegético, nota-se que a visão sobre a aparência da personagem apresenta-se muito mais carregada de influências externas quando descritas por ela mesma, analisadas a partir de seu ponto de vista. Isso conduz essa análise para o conceito de trauma e a forma com a relação dos padrões de beleza podem afetar a subjetividade feminina.

Quando Maria Rita menciona o conceito de verdade ligada à sua solteirice, o termo vem carregado de silenciamentos sobre o conceito de beleza ao qual ela não corresponde, o que poderia explicar o fato de ela não ter sido casada e ainda não ter recebido a bênção do santo matrimônio. A personagem, ainda que no universo do não-dito, refere-se a si mesma levando em conta um discurso que está diretamente relacionado ao que a sociedade diz sobre o que é aceitável ou não, ou seja, a beleza e a feiura são imposições reproduzidas ao longo da história por diversos grupos, tornando-se o que se pode chamar de um conjunto de ações geradas por meio de uma concepção dominante. Segundo Pierre Bourdieu,

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. (BOURDIEU, 2012, p.22)

Quando Maria Rita se vê obrigada a confessar uma “verdade”, evidencia-se que seus pensamentos e percepções estão em conformidade com o sistema valorativo que se estabeleceu historicamente, pois, no contexto da história, uma mulher de 38 anos, solteira, deveria considerar-se fracassada.

O sentido de dominação, imposição, sugere a impossibilidade de mudança, a ausência de alternativa e, portanto, a necessidade do “autorreconhecimento”, a assunção de verdades ditas por aqueles que dominam. E é a partir dessa perspectiva que Maria Rita desenvolve sua carta, como se, por meio dela, tudo fosse se tornar mais aceitável.

Dentro da crítica feminista, o movimento de análise feminina possibilita “verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma.” (ZINANI, 2013, p.25). Assim, a partir da temática que considera os traumas empreendidos tanto emocionalmente quanto fisicamente ao corpo feminino, é preciso evidenciar as três instâncias de visão e entender como o “outro” e o grupo dominante contribuem para a construção da identidade de “si”, da mulher. E, por consequência, como isso afeta a composição de sua autoimagem.

Maria Rita fala muito de sua infância, pois foi uma idade que a marcou; contudo, não só a ela, pois segundo Barros et al (2017, p.43) “na fase da infância, inicia-se a construção da identidade da mulher e é através das palavras que a imagem

do corpo estrutura o símbolo da mulher, dando a esta uma forma de representar nessa imagem sua feminilidade”.

A identidade da personagem vai se moldando ao discurso que ela mais ouvia, a de que era bruxa “e assim, apelidada de bruxa, ouvindo de bruxa, convencida de que era bruxa, me criei.” (FRANÇA, 1960, p.62). Os discursos ouvidos promoveram a formação de sua identidade e, como se não bastasse o apelido, a personagem sentiu necessidade de validá-lo, considerando a recorrência de sua utilização.

Um fator a ser percebido não está estritamente no uso da palavra, mas nos estereótipos que ela carrega.

A maioria das ideias que temos em torno da figura da bruxa foram produzidas no passado e estão repletas de preconceitos e estereótipos, por isso quando pedimos para alguém imaginar uma bruxa há uma grande probabilidade de que a figura imaginada seja, primeiramente, de uma mulher, velha, cansada, solteira, de cabelos brancos, com uma verruga no nariz e possuidora de uma risada assombrosa. Essa representação da figura da bruxa que imaginamos pode ser confirmada ao buscarmos uma definição do termo “bruxa” em dicionários, logo pode-se perceber a direta associação com uma figura maléfica, feia e perigosa. (VIEIRA, 2014, p.1)

Esses estereótipos, negativos e preconceituosos, projetam na imagem de quem recebe essa titulação uma autoanálise com base no repertório imaginativo que já reconhece: a bruxa, uma mulher feia, solteira e maldosa. São todas as características que Maria Rita descreve sobre si na carta, de forma muito sutil inicialmente e depois mais evidente; contudo, percebe-se a insatisfação da personagem em relação a forma como era vista pela sociedade.

Muitos são os fatores que potencializaram a insatisfação de Maria Rita: os discursos externos, da sociedade, incluindo, principalmente, sua mãe. “Nem minha mãe, que era minha mãe, gostava de mim. (E isso nunca lhe hei de perdoar)” (FRANÇA, 1960, p.62).

Segundo os princípios psicanalíticos, extremamente essenciais para a compreensão da formação identitária humana, Freud (2018) refere-se à identificação como uma ligação afetiva entre pessoas, que está presente na observação e captura de traços para distinguir o “eu” do “outro”. Esse processo marca a construção da personalidade e, conseqüentemente, a formação da identidade. Nesse sentido, a relação

mãe e filha é de grande valia para a formação feminina, pois “enquanto a mãe demonstrar seu amor pela filha, contornando todo seu corpo de afeto e importância, a menina se sentirá amada, e aprenderá amar seu corpo também” (BARROS et al, 2017, p.47).

Verifica-se, a partir do exposto, a importância do amor materno na formação saudável do indivíduo em relação ao seu corpo. Partindo desse ponto, Maria Rita não compartilhou dessa infância acolhida pela mãe. A falta do amor materno não foi o único fator, mas contribuiu para que a personagem não conseguisse aceitar sua imagem. Em uma conjectura especulativa, talvez Maria Rita aproprie-se das características negativas apontadas pela mãe; portanto, observa-se então a influência do discurso materno como grande fonte de rejeição sobre si. Em uma passagem, a mãe da personagem diz: “Espantinho de roça vira Miss Brasil, comparado a você” (FRANÇA, 1960, p.66)

Além da relação mãe/filha, a personagem vivenciou outras relações que a colocaram no mesmo lugar. Quando namorou “a meio corpo” com um rapaz e ao sentir-se confiante para aparecer de corpo inteiro, precisou presenciar a fuga do namorado. Em outras situações, ao não ser disputada para uma dança em um baile, acabava por ir fazer crochê ou cochilar, o que era motivo de riso dos outros. Literariamente, no sentido estrutural, cada passagem dessa possui no máximo um ou dois parágrafos, mas, quando analisadas em relação ao conteúdo e à força de recepção, percebe-se uma crítica de grande relevância, uma vez que todas essas situações levaram a personagem a tomar uma decisão que mudou para sempre sua vida. E assim, dentro dessa espiral de imposições e percepções externas, Maria Rita vê-se como um objeto quebrado, fora de esquadro, necessitando, assim, de conserto. “Busto de tábuas, braços finos demais, compridos demais, mãos grandes demais, pernas e pés a mesma coisa, e outras tantas falhas na anatomia, eu aceitava, mas a cara, não! Essa, custasse o que custasse, seria reformada, embelezada...”. (FRANÇA, 1960, p.64)

Não bastasse o desejo da personagem em tomar a decisão de remodelar o rosto, na época existiam os jornais que contribuíam para a venda da beleza e para a constante afirmação de que a mulher “normal” não era suficiente, e as colunas com receitas mágicas ou produtos mágicos eram extremamente comuns nesse período. Todas essas características negativas, observadas na citação, são oriundas da projeção identitária criada a partir de exigências sociais em diversos âmbitos, mas historicamente atribuídas

à forma como a imagem do corpo se desenvolveu, principalmente, em relação às mulheres.

Em conjunto com as atribuições físico-estéticas, originaram-se as expectativas sobre o corpo feminino e articulações começaram a surgir dessa união, como o casamento e a maternidade; para uma mulher ser considerada bem-sucedida era essencial que fosse capaz de constituir uma família e, para tanto, precisava ser bela.

‘Belo’- junto com ‘gracioso’, ‘bonito’, ou ‘sublime’, ‘maravilhoso’, ‘soberbo’ e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom. (ECO, 2004, p.8)

Do excerto, depreende-se a condição de que o belo e o bom estão atrelados em alguns períodos históricos, assim como, em algumas realidades, ao verdadeiro; entretanto, o laço entre essas terminologias nem sempre contempla a realidade em que os indivíduos estão inseridos, uma vez que falar sobre o “belo” é descampar em um terreno vasto, de extrema complexidade filosófica.

Diante desses discursos, temos uma personagem traumatizada emocionalmente, capaz de qualquer coisa para adquirir aquilo que a sociedade fez acreditar que não possui. As associações entre o belo e o bom geram, por muitas vezes, alienação; a busca por similaridade, no sentido de mesmice; cria-se um catálogo do que é esperado: “tinha até amostras de caras pra gente escolher. Escolhi uma mulher fatal. Depois me arrependi. Mulher assim faz a desgraça de muita gente - pensei. Então, escolhi a outra, linda!” (FRANÇA, 1960, p.65). A percepção que se é possível considerar do exposto está relacionada à figura da mulher fatal como um padrão negativo, isto é, o modelo perfeito de mulher deve estar baseado no equilíbrio, nem muito nem pouco, uma exigência extremamente impositiva. Essa atribuição associa-se principalmente às modificações sociais que ocorriam, uma vez que

estas mudanças nos papéis das mulheres causaram ansiedades sobre a estabilidade e durabilidade da família. Também originaram confusão na definição social dos papéis sexuais, uma vez que as mulheres tinham adquirido algumas características masculinas, resultantes de ocuparem os lugares dos homens.” (CARVALHO, 2011, p.2)

Nesse sentido, uma mulher sexualmente livre, inescrupulosa, movida por suas vontades não poderia ser uma figura positiva, o que é possível notar na escolha de Maria Rita, pois busca enquadrar-se aos padrões de aceitação física, o que não ocorreria na escolha do rosto de uma mulher fatal; contenta-se, então, com uma “linda”.

Essa busca incessante por ser aceita constitui-se como uma das maneiras de evidenciar os traumas da personagem. Não se reconhecer em um meio, não encontrar equivalentes gera angústia em uma sociedade que preza os valores estéticos, pois “a feiura, hoje tão universal quanto no passado, não tem história” (DEL PRIORE, 2000, p.79). O drama da feiura, do não pertencimento, a inexistência histórica da valorização do diferente causam, por vezes, a necessidade do “querer ser igual”. Entretanto, a equívoca conceituação da beleza e a formação de um sistema cultural que a preza impossibilita, por vezes, qualquer outra maneira de enxergar-se positivamente, a não ser tornando-se igual.

Ao enveredar-se nessa estrada, Maria Rita vê-se influenciada a fazer uma cirurgia plástica facial. Contudo, “dois meses de suplício, seu Diretor! - Se fiquei bonita? Não! Fiquei ainda pior do que era! Voltei arrasada, amargurada” (FRANÇA, 1960, p.66). A personagem teve os dentes arrancados, o nariz esfacelado e repuxado. Tudo parecia insuficiente para o médico: em um momento estava tudo “grande demais”, em outro “pequeno demais”. A persistência justifica-se pelo ideal a ser alcançado, conforme exposto pela personagem: “somente o desejo louco de vir a ser a ‘Dama Divina’ me daria alento para suportar sofrimento tamanho” (FRANÇA, 1960, p.66)

No decorrer da narrativa é possível deparar-se com a grande angústia de Maria Rita em sua tentativa de atender aos padrões estéticos da época: o que faria com que alguém se submetesse a tamanha dor e sofrimento? A dor, a angústia do não pertencimento parecem ser ainda mais relevantes para a personagem do que a dor física. Segundo BARROS et al,

a subjetividade é um modo de ser e estar no mundo. Resultado da relação do indivíduo com a cultura. São incorporados nesse processo de construção de subjetividade a influência da cultura, linguagem, hábitos e costumes, padrões de comportamento e valores determinando o belo e o feio, inclusive a relação com o corpo. (2017, p.48)

Segundo o excerto, ao analisar a personagem e as relações com as quais estabelecia contato, pode-se inferir que os traumas no corpo e na alma são resultantes de uma constituição subjetiva, ligada à interpretação sobre o mundo; todavia, essa forma de enxergar a sociedade e compreendê-la não é simplesmente uma escolha do indivíduo, está emaranhada em influências externas. No final da narrativa, temos uma personagem amargurada, arrasada, que não se reconhece, não se identifica, pois a necessidade de atender as expectativas da sociedade fez com que perdesse sua identidade, e, com isso, fez-se necessário construir outra; nesse momento, a passagem da quebra do espelho apresenta um dos signos de representação muito relevantes. “Corri para meu quarto e quebrei, a socos, o espelho do guarda-roupas”. (FRANÇA, 1960, p.66)

O espelho não é apenas um objeto de contemplação: mais do que observar o próprio reflexo, esse artefato supõe a busca da necessidade de enxergar-se e, para além disso, comparar-se. Ele revela não apenas uma imagem, mas a forma como aquele que se mira vê a si mesmo. Na teoria lacaniana sobre o espelho, evidencia-se “uma identificação no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem, uma imago” (LACAN, 1998, p.98)

A imago é a representação do outro, aquela pela qual os olhos veem, e deve ser entendida como uma metáfora relacionada a tudo que possibilite o desenvolvimento imagético. Ao quebrar o espelho, Maria Rita assume a sua própria percepção de si e transfere a dualidade da representação do eu/outro para a unidade da aceitação. Mary Del Priore, no capítulo *Olhares cruzados no espelho ou sofrer para ser bela*, posiciona-se frente às imposições visuais que podem alterar as percepções visuais: “ela é cada vez mais aquilo que o outro quer que ela seja, precisa ou deixa que ela seja. Pior, transformada em miragem, ela não é o que se vê, mas o que se quer ver” (2000, p. 94).

Com isso, Maria Rita, ao sofrer com as imposições, agora não mais simbolicamente, visto que seu sofrimento externou-se, fez-se evidente, os traumas instalados na alma estamparam-se no corpo e, como forma de conviver com sua realidade, passou a confeccionar bruxas. Em “Estudo e... confecciono bruxas, não tenho mãos a medir. Todas as bruxinhas que faço, as mães vêm comprar-me para suas filhinhas” (FRANÇA, 1960, p.66), nota-se a quebra do sentido pejorativo da palavra

bruxa, para referir-se às bonecas de pano confeccionadas pela personagem. Assim, observa-se uma busca por redefinir o apelido que a perseguiu durante toda sua vida.

Nesse sentido, Maria Rita obtém na ação de fazer bonecas o poder de transformar a si, de perceber-se enquanto indivíduo, mas uma outra ação, aquela que impulsiona a narrativa, é o poder da palavra, segundo Leite (2017, p.262): “[...] as bruxas, na literatura, na verdade são, do ponto de vista ginocrítico, mulheres agentes do discurso”. A história possui sua origem no desejo da personagem em participar de um concurso de escrita de contos. Seguindo as pistas narrativas, evidencia-se o grande desejo de vencer o concurso pelo prêmio de “mil cruzeiros”, mas, para além disso, é possível observar a necessidade de ter voz, uma vez que esta foi relegada ao silenciamento durante toda a vida, por conta de sua aparência. Contudo, sabe-se que no final do conto o avião que carregava a bagagem literária de Maria Rita precipitou-se no mar, levando consigo os seus escritos. As páginas engolidas e destruídas pela água metaforizam o apagamento da voz feminina:

Há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo, assimilado à função anônima e impessoal da reprodução. O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza - quadros, esculturas, cartazes - que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. (PERROT, 2003, p. 13)

O silêncio, conforme acima atribuído pelo exposto, não é uma condição, mas uma imposição, com base na formação social que exclui o corpo feminino de qualquer âmbito de possibilidade emancipatória. Fala-se sobre o corpo da mulher e ela, ainda, serve como temática; contudo, quando é ela a expressar-se, o resultado é nada além de rejeições. A queda do avião representa essa impossibilidade, algo que foge ao controle da mulher: por mais que ela escreva sua voz não é ouvida, muitas vezes silenciada.

Dentro da crítica feminista, ou ainda, ginocrítica, que é a vertente que analisa a mulher como escritora “e procura investigar os aspectos pertinentes à produção literária, já que apresenta preocupação em identificar a especificidade dos escritos da mulher” (ZANINI, 2013, p.20), traça-se um paralelo entre a Maria Rita contista e a escritora

Jandyra de Almeida França; como ponto de convergência entre as duas, encontra-se o apagamento literário.

Um ponto inicial, ao mencionar a autora, é estabelecer alguns dados biográficos. Jandyra de Almeida França nasceu em Rio Negro, no dia primeiro de janeiro de 1905, com o sobrenome de registro Grein de Almeida. Filha de Alfredo Xavier de Almeida, que foi tabelião de notas em Rio Negro, vereador municipal e presidente da Câmara desse local e, posteriormente, deputado estadual¹⁴⁸ do Paraná. Sua mãe, Maria Luiza Xavier D’Almeida, era filha do pioneiro Miguel José Grein, um dos primeiros luxemburgueses a se instalar em Rio Negro no ano de 1829. Jandyra casou-se com Aluizio Ferreira França, médico de renome e muito influente na sociedade paranaense, principalmente em Curitiba, onde foi professor da Faculdade Terapêutica de Medicina do Paraná.

Essas informações são pertinentes, pois a partir delas é possível inferir que a autora foi uma mulher bem posicionada social e economicamente, assim como engajada politicamente, recebendo influência de seus familiares. Esse status permitiu-lhe publicar, com seus recursos pessoais, seu primeiro livro em 1960, *Outono Verde*, no qual está inserido o conto objeto de análise do presente trabalho.

É necessário pontuar que, antes da publicação de *Outono Verde*, a autora já apresentava uma vida literária ativa, pois escrevia para jornais e revistas sob o pseudônimo de “Senhora Rio Negro”¹⁴⁹. Além disso, associou-se, no ano de 1970, ao Centro de Letras do Paraná, bem como foi a primeira ocupante da sexta cadeira na Academia Feminina de Letras do Paraná (sem data especificada). É interessante colocar que a patrona dessa cadeira foi Otília Grein dos Santos, tia de Jandyra, irmã de sua mãe.

Jandyra também recebeu críticas positivas de diversos autores muito influentes da época, dentre eles: Vasco José Taborda, Jaime Balão Júnior, Durval Borges, Pompília Lopes dos Santos e Andrade Muricy, que também anexou dois contos da escritora em uma coletânea intitulada *Panorama do Conto Paranaense*¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Informações retiradas do livro "130 anos de vida Parlamentar paranaense", 1954, de Maria Nicolas-disponível no site: <http://www.assembleia.pr.leg.br/deputados/perfil/alfredo-xavier-de-almeida>

¹⁴⁹ Jornal A divulgação (Paraná)- 1958,p 36. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=%5Bcache%5Dcarvalho_192100.3159906.DocLstX&pesq=%22Senhora%20Rio%20Negro%22

¹⁵⁰ MURICY, José Candido de Andrade, 1979. Fundação Cultural - Curitiba.

Contudo, a influência dos familiares e sua boa posição social não evitaram o seu apagamento literário, tendo em vista a falta de informações sobre sua carreira e a momentânea aparição nos holofotes literários. O fato de a autora ter que publicar os próprios livros também é um dos marcadores da desvalorização editorial da escrita feminina. Segundo o Diário da Tarde (ed. 20371,1960) na coluna intitulada *Tudo é motivo* de Heitor Stockler¹⁵¹, ele menciona:

[...] no Paraná, em Curitiba, os intelectuais, não contando com empresas editoras que facilitem a publicação da literatura que produzem, cingem-se quase que ao prazer de publicar, embora sem fito mercantil, para ofertar aos amigos. [...] E por isso a elogiável atitude de alguns dos nossos editando à própria custa, entre eles, em fase recente, Jandyra de Almeida França, em vitoriosa estreia que lhe deu o incentivo de prosseguir[...].

Coragem ou necessidade, sejam quais foram as circunstâncias e motivações para que Jandyra de Almeida França tenha se autopublicado, é necessário pontuar que a escrita da autora no conto aqui analisado apresenta uma temática importante e atual, o que nos faz questionar sobre a sua ausência nos cânones literários, inclusive quando se fala de autoria feminina paranaense. Nesse ponto, as consequências do apagamento literário para a emancipação feminina são evidenciadas, segundo Perrot (2013, p. 21): “sua presença [da mulher] é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios.”. Assim como os escritos de Maria Rita foram precipitados nas águas do oceano, os escritos de Jandyra Almeida França foram precipitados nas águas do esquecimento. Uma das formas de análise, com evidência na falta de fortuna crítica, verifica-se na relação entre enunciador e enunciação, isto é, a forma como o portador de ideologia (enunciador) constrói as significações de sua narrativa (enunciação) e as articula, proporcionando, em um enfoque feminista, uma posição coerente de acordo com a emancipação da personagem. (ZANINI, 2013)

Com isso, a figura de Jandyra de Almeida França, a autora, não necessariamente tem os mesmos posicionamentos que a enunciadora Jandyra de Almeida França, mas utiliza-se dela para formular uma crítica social; por isso,

¹⁵¹<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=%22Jandira%20de%20Almeida%20Fran%C3%A7a%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=96476>

observa-se aproximações muito pertinentes entre personagem e enunciador. Por mais que a autora possuísse uma vida literária, cultural e social bastante ativa, suas obras obtiveram um sucesso efêmero, o que acarretou o apagamento dela na historiografia literária brasileira/paranaense.

Essa inscrição da mulher em um espaço até então masculino causou, e ainda causa, repercussões estigmatizantes em relação a sua escrita, e o processo de aquisição do saber, a escrita e a expressão autônoma sobre si não foram tarefas fáceis, quanto mais a publicação. Jandyra de Almeida França é mais uma desbravadora da realidade literária feminina.

Publicar era outra coisa. Christine Plante mostrou o sarcasmo que, no século XIX, acompanha as mulheres que "se pretendem autores". São cada vez mais numerosas aquelas que tentam ganhar a vida pela pena. Escrevem nos jornais, nas revistas femininas. Publicam obras de educação, tratados de boas maneiras, biografias de "mulheres ilustres", gênero histórico muito em voga, e romances. (PERROT, 2013, p.97)

No caso de Jandyra de Almeida França e Maria Rita, o conto mostra-se como porta de entrada para a emancipação, e o ato de escrever une escritora e personagem em um movimento que ultrapassa concepções, conceitos pré-estabelecidos, conjecturas e interpretações com base em um grupo dominador.

Com isso, em uma relação de equivalência, tanto os padrões de beleza quanto as determinações da escrita feminina estão embasados em um grande sistema de valorização hegemônico. Entende-se, portanto, que é a partir desses padrões que identidades são formadas, assim como constroem-se as personalidades.

A identidade feminina é amplamente afetada por esses padrões que, ao longo da história, impõem comportamentos e estabelecem expectativas sobre ela. Talvez tanto a personagem quanto a escritora não correspondessem aos padrões, fossem eles estéticos ou de valorização da mulher na literatura. A narrativa de Maria Rita e a escrita de Jandyra França apontam para uma reflexão sempre presente: questionar o porquê dos silenciamentos.

Referências

BARROS, Marcia Andrea da Silva. A Relação Dos Padrões De Beleza Com A Construção Da Subjetividade Da Mulher. *Revista Presença*, [S.l.], v. 3, n. 9, p. 36-59, dec. 2017. ISSN 2447-1534. Disponível em: <<https://revistapresenca.celsolisboa.edu.br/index.php/numerohum/article/view/131>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2022.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARVALHO, Débora Sofia Lemos Pinto de. *Fatal, Cativa E Independente: A Mulher No Film Noir*. 2011.121p. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Medina: Coimbra, 2011.

DEL PRIORE, Mary. *Corpo a Corpo com a mulher:pequenas histórias das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo. Editora Senac, 2000.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro. Record, 2004.

FRANÇA, Jandyra de Almeida. *Outono Verde – Pequenas histórias*. Papelaria Requião-Curitiba, 1960.

FREUD, Sigmund; MORAES, Maria Rita Salzano. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Autêntica, 2018.

LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In:J.Lacan, Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEITE, Suely. O neofantástico no conto “As velhas” de Heloísa Seixas. In FERREIRA, Cláudia Cristina. *Dimensões do Insólito Ficcional: perspectivas teórico-analíticas sobre formas de narrar*. São Paulo: Pontes Editores,2017.p.253-269.

PERROT, Michele. *Minha história das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2013.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In MATOS, Maria Izilda Santos de. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP. p.13-27.

STOCKLER, Heitor. Tudo é Motivo. *Diário da Tarde*. Curitiba, 15 de junho de 1960. Ed.20371.Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=%22Jandira%20de%20Almeida%20Fran%C3%A7a%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=96476>, Acesso em 15 de fevereiro de 2022.

VIEIRA, Bruno César Ferreira. *Bruxaria e feminismo: uma análise da independência da mulher através dos seriados da TV*. Disponível em <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/BRUNO%20CESAR%20FERREIRA%20VIEIRA.pdf> Acesso em: 17 de fevereiro de 2022.

ZINANI, Cecil Jeanini Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. – 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

OUTROS CONTEXTOS

As faces da resistência: escritas de autoria feminina da Shoah

Inara Teles Xavier
Doutoranda, Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis, CAPES.
Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade
Doutora, Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis.

Introdução

A Segunda Guerra Mundial foi um marco para a história, porque trouxe à tona um plano arquitetado de indústria da morte, cujo objetivo dizimar minorias que não se encaixavam no perfil do novo homem proposto pela ideologia nazista. Percebe-se que a Shoah teve vários *modus operandi* de crueldade no que concerne aos segmentos minoritários da sociedade, tais como, ciganos, jeovás, negros, homossexuais, no entanto, o povo judeu foi o principal alvo da máquina de extermínio criada por Adolf Hitler.

A história demonstra que houveram vários genocídios, mas o Holocausto somente contra o povo judeu. Dessa forma, estudar a Shoah é revelar sempre um pouco mais de um lado sombrio da história que não pode ser esquecido para que como muitos sobreviventes já disseram: não se repita com mais ninguém.

Há muitos estudos sobre a Shoah e constata-se que os relatos que se encontram são, em sua maioria, de homens porque, comumente, eram eles que participavam diretamente nas guerras. Todavia, essa foi uma guerra que não envolveu apenas homens e soldados, mas também mulheres civis, via de regra, de origem judaica, em várias etapas de suas vidas: gestantes, bebês, crianças, adolescentes, jovens, adultas e idosas.

Entende-se que as vozes femininas precisam ser levadas em consideração nos estudos sobre o Holocausto, uma vez que revelam a violência, os traumas, a resistência e quais foram os caminhos de sobrevivência traçados por mulheres não somente durante, mas também após seu retorno da Shoah. Entretanto, por diversos fatores, muitas mulheres preferiram o silêncio ou seus relatos não foram considerados como relevantes até meados dos anos 80 como defende Banaji: “A experiência das mulheres

no Holocausto permaneceu marginalizada nos estudos históricos até meados dos anos 80” (BANAJI, 2010, p. 127, tradução nossa)¹⁵².

Por essa razão, neste artigo, propõem-se a discussão e análise de algumas formas de resistência de três sobreviventes do Holocausto: Marceline Loridan-Ivens, Ruth Klüger e Nanette Blitz Konig. Para isso, trataremos sobre questões, tais como, as mulheres e o Holocausto, as memórias traumáticas, os modos de sobrevivência e resistência durante os campos e no pós-guerra, a partir de trechos de suas obras.

As mulheres e o Holocausto

O contexto histórico da Segunda Guerra Mundial aponta para uma sociedade estruturada na relação patriarcal, na qual as diferenças entre homens e mulheres, já existentes, foram reforçadas pelo regime nazista que pretendia estabelecer também a diferença entre as raças, além de intensificar a visão de que a mulher ariana perfeita deveria ser educada para casar e ter filhos, ocupando-se apenas desse universo, sem participação social ou política. Como cita Moser-Verrey:

Se examinarmos os textos dos homens fortes do Partido Nacional Socialista, esta é a sua determinação. Além disso, eles não querem deixar as mulheres trabalharem na política. Considerando que sua vocação "natural" as chama a cuidar da casa, da família e da raça, eles querem que elas deixem o domínio da política inteiramente aos homens. (MOSER-VERREY, 1991, p. 26, tradução nossa)¹⁵³

O massacre, especialmente contra o povo judeu, gerou feridas profundas nas mulheres, em diversas fases de suas vidas e, neste trabalho, pretende-se demonstrar que, mesmo tendo o fim cruel semelhante, o processo de vivência do Holocausto foi diferente para as mulheres, por conta do gênero. Não se trata de querer provar quem sofreu mais ou menos, mas somente analisar de uma perspectiva que ficou silenciada ao longo do pós-guerra. Como declara Ringelheim:

¹⁵² The experience of women in the Holocaust remained marginalized in historical scholarship until the mid 80s. (BANAJI, 2010, p. 127)

¹⁵³ Si l'on interroge les textes des hommes forts du parti national-socialiste, c'est bien là leur détermination. De plus, ils ne veulent pas laisser les femmes œuvrer en politique. Considérant que leur vocation « naturelle » les appelle à s'occuper du foyer, de la famille et de la race, ils veulent qu'elles abandonnent entièrement aux hommes le domaine de la politique. (MOSER-VERREY, 1991, p. 26)

Mulheres e homens judeus experimentaram sofrimento não aliviado durante o Holocausto, mas as mulheres judias carregaram o fardo da vitimização sexual, gravidez, aborto, parto, morte de bebês recém-nascidos nos campos para salvar as mães, cuidados com as crianças e muitas decisões sobre a separação das crianças. Para as mulheres judias, o Holocausto produziu um conjunto de experiências, respostas e memórias que nem sempre se assemelham às dos homens judeus. (RIGELHEIM, 1998, p. 350, tradução nossa)¹⁵⁴

Estudar a Shoah pelo prisma feminino é demonstrar que essas diversas características específicas do gênero geraram consequências paradoxais. Por um lado, algumas peculiaridades deixaram as mulheres em situação mais vulnerável. Muitas grávidas foram enviadas diretamente para a câmara de gás. Aquelas que, porventura, conseguiram gestar seus filhos até o fim, os viram serem mortos logo após o parto. A relação com o corpo que era de muito pudor, foi violentada por uma nudez traumática, especialmente, para as mais jovens. Por outro lado, muitas mulheres usaram de suas habilidades para se salvarem ou auxiliarem umas às outras em momentos difíceis. Protegiam as mais jovens ou crianças, inventavam histórias para passar o tempo, falavam sobre receitas para disfarçar a fome e chegavam até a furtar objetos ou alimentos, se precisassem ajudar alguém. Assim, tentavam resistir por mais um dia.

Quando se analisa as escritas de si sobre o Holocausto, as memórias que emergem das mulheres revelam que, como destaca Goldenberg (1998), durante o Holocausto, houve uma tentativa de eliminação do homem e também da ideia do homem, caracterizando aquele momento como uma dupla morte. Para as mulheres, então, esse momento foi como se tivessem sofrido como uma tripla morte, já que experimentaram, por conta do gênero, violências distintas daquelas sofridas pelos homens.

As faces da Resistência: Marceline Loridans-Ivens, Ruth Klüger e Nanette Blitz König

Marceline Loridan-Ivens, filha de pais poloneses que emigraram para a França

¹⁵⁴ Jewish women and men experienced unrelieved suffering during the Holocaust, but Jewish women carried the burdens of sexual victimization, pregnancy, abortion, childbirth, killing of newborn babies in the camps to save the mothers, care of children, and many decisions about separation from children. For Jewish women the Holocaust produced a set experiences, responses, and memories that do not always parallel those of Jewish men. (RIGELHEIM, 1998, p. 350)

em 1919, nasceu em 19 de março de 1928, em Épinal (França), e faleceu em 18 de setembro de 2018, em Paris. Sua família fazia parte da Resistência, e seu pai, Shloïme Rozenberg, e ela foram capturados pela Gestapo e deportados para Auschwitz-Birkenau em 13 de abril de 1944. Passou pelos campos Birkenau - Bergen/Belsen - Raguhn. Recuperou a liberdade em 10 de maio de 1945. Seu pai não sobreviveu. Ela foi cineasta, produtora e escritora francesa. Os trechos citados neste artigo são de seu livro *Et tu n'es pas revenu* (E você não voltou, 2015).

Ruth Klüger nasceu em 30 de outubro de 1931, em Viena, Áustria, e faleceu em 5 de outubro de 2020, em Irvine, Califórnia. Em setembro de 1942, foi deportada com sua mãe para o campo de concentração de Theresienstadt. Um ano depois, foram transferidas para Auschwitz e, posteriormente, para Christianstadt. Imigrou com sua mãe aos Estados Unidos em 1947. Foi professora de literatura alemã em Cleveland, Kansas, Virgínia e em Princeton. Trabalhou também como professora emérita de Estudos Alemães na Universidade da Califórnia. Os trechos citados neste trabalho são de seu livro *Paisagens da Memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto* (2005).

Nanette Blitz Konig nasceu em 6 de abril de 1929, em Amsterdã, na Holanda. Em setembro de 1943, foi deportada com sua família para o campo de trânsito de Westerbork. Em 15 de fevereiro, foram deportados para o campo de concentração de Bergen-Belsen. Seus pais e irmão não sobreviveram. Em janeiro de 1945, Nanette foi transferida para o “campo das pequenas mulheres”, uma subdivisão do campo de Bergen-Belsen. Em 1953, casou-se e imigrou para o Brasil. Os trechos citados neste artigo são de sua obra *Eu sobrevivi ao Holocausto* (2015).

a) Memórias traumáticas

Os traumas sofridos pelas mulheres, durante a Shoah, estão relacionados a vários fatores, tais como, violência sexual ou psicológica, a relação com o corpo, a ausência paterna, a morte dos filhos. Tudo isso fez parte do cotidiano nos campos e marcaram a vida dessas mulheres. Os traumas foram tão grandes que muitas mulheres demoraram anos para escrever suas memórias ou preferiram o silêncio. Como afirma Martin:

Discute-se que a maioria das publicações que enfocam a violência e o trauma [...] necessitou de tempo para ser contado, fruto do trabalho de luto e das lembranças emergidas da rememoração do evento traumático, que, na literatura, é representado não somente por personagens, mas, principalmente, por um narrador que conta e por um autor que, quase sempre, escreve sobre si e compartilha a história da sua memória. (MARTIN, 2018, p. 152)

Nas memórias de Marceline Loridan-Ivens, no trecho abaixo, percebe-se que ela teve a coragem de revelar o que muitas mulheres sobreviventes não tiveram: a relação com seu corpo. O pudor nas famílias era grande. Provavelmente, muitas meninas, naquele período, nem sabiam estabelecer conexões com a sua sexualidade. Por essa razão, o fato de se despirmos na frente de homens, de mulheres e de soldados da SS foi um ato violento, especialmente, no que concerne ao gênero. O trecho abaixo relata que a cena da seleção nazista a deixara com marcas profundas:

Eu não gosto do meu corpo. É como se ele carregasse ainda o traço do primeiro olhar de um homem nazista sobre mim. Eu nunca tinha me mostrado nua antes disso, sobretudo na minha nova pele de adolescente que acabava de ter seios e todo o resto, o pudor era rigoroso nas famílias. Então se despirmos, para mim, foi muito tempo associado à morte, ao ódio, ao olhar de Mengele, esse demônio do campo encarregado da seleção, que nos fazia girar nuas em torno da sua vara e decidia quem vivia ou não. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 81-82, tradução nossa)¹⁵⁵.

Em outra passagem, verifica-se que, mais uma vez, a relação com o corpo foi desfigurada nos campos e gerou lembranças traumáticas que também rondaram a vida de Marceline para sempre:

Eu não tive filhos. Eu nunca quis. Você teria me repreendido. O corpo das mulheres, o meu, o da minha mãe, o de todas as outras cujo ventre cresce depois se esvazia, foi para mim definitivamente desfigurado pelos campos. Eu tenho horror da carne e de sua elasticidade. Eu vi lá a flacidez das peles, dos seios, dos ventres, eu vi se dobrar, se curvarem às mulheres, a dilapidação dos corpos de maneira acelerada,

¹⁵⁵ Je n'aime pas mon corps. C'est comme s'il portait encore la trace du premier regard d'un homme sur moi, celui d'un nazi. Jamais, je ne m'étais pas montrée nue avant ça, surtout dans ma nouvelle peau de jeune fille qui venait de m'imposer des seins et tout le reste, la pudeur était de rigueur dans les familles. Alors, se déshabiller, pour moi, a longtemps été associé à la mort, à la haine, au regard glacé de Mengele, ce démon du camp chargé de la sélection, qui nous faisait tourner nues sur nous-mêmes au bout de sa baguette et décidait qui vivait ou pas. (LORIDAN-IVENS, M.; PERRIGNON, J., 2015, p.81-82)

até à decomposição dos corpos, ao desgosto e ao crematório. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 83, tradução nossa)¹⁵⁶.

Evidencia-se que a violência sexual, a qual não corresponde somente ao estupro, mas a todas as formas que afetaram de alguma maneira a constituição feminina, provocou várias memórias traumáticas que influenciaram o modo como essas mulheres olharam para si no futuro. Para Marceline, despir-se foi uma atitude violenta ligada à ideia de ódio, e o corpo feminino que poderia gerar a vida, tornou-se sinônimo de morte.

No que diz respeito às lembranças de Ruth Klüger, notam-se os traumas que foram infligidos às crianças, visto que ela tinha apenas 11 anos quando a família foi deportada pela primeira vez. Como cita a escritora:

Crianças que sobreviveram a *pogroms* e a outras catástrofes muitas vezes são proibidas de elaborar essas experiências e obrigadas a se comportar como “crianças normais”. Isto acontece para o bem das crianças, que não devem falar sobre “estas coisas”. (KLÜGER, 2005, p. 69)

O silêncio que foi pedido ou imposto a tantas sobreviventes não foi exceção entre as crianças que, como no trecho citado acima, não puderam falar sobre o assunto e precisaram esconder o que sentiam. No caso das meninas, acredita-se que devido à extrema moralidade da época, o pedido de silêncio era ainda mais contundente, porque, além da dor, os familiares não tinham a certeza de que essas meninas conseguiriam “encontrar um marido” e constituir família se houvessem sido violentadas nos campos.

Nas memórias de Ruth é notório o sentimento de diferença entre os gêneros. No caso das mulheres, o estupro se fez presente, mesmo com a proibição dentro dos campos, mas também no momento da libertação. Na autobiografia da autora, ela demonstra que as mulheres judias foram violadas também por soldados russos e tiveram que superar mais esse trauma, como segue no trecho abaixo:

¹⁵⁶ Je n'ai jamais eu d'enfants. Je n'en ai jamais voulu. Tu me l'aurais sans doute reproché. Le corps des femmes, le mien, celui de ma mère, celui de toutes les autres dont le ventre gonfle puis se vide, a été pour moi définitivement défiguré par les camps. J'ai en horreur de la chair et son élasticité. J' ai vu là-bas s'affaisser les peaux, les seins, les ventres, j'y ai vu se plier, se fripper les femmes, le délabrement des corps en accéléré, jusqu'au décharnement, au dégoût et jusqu'au crématoire. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 83)

Soube de mulheres judias que só por pouco se salvaram das tentativas de estupro pelos libertadores russos, donde se conclui facilmente que outras mulheres não tiveram a mesma sorte, [...] As pessoas torturadas ou estupradas têm em comum o fato de que o tempo não apaga o que lhes aconteceu, e elas, ao contrário daquelas que foram vítimas de um acidente ou de uma doença, têm de lidar a vida inteira com aquele ato de violência, para poder superá-lo. É importante distinguir se os sofrimentos de cada um no decorrer dos anos foram acidentais ou infligidos propositadamente. As guerras pertencem aos homens, mesmo sendo estes vítimas da guerra, elas lhes pertencem. (KLÜGER, 2005, p. 171)

A violência sexual revela o poder masculino exercido sem reservas sobre as mulheres durante a guerra. Além de todas as privações, corriam sempre esse risco. E, imagina-se quão grave foram os traumas gerados nessas mulheres que tiveram sua intimidade violada, especialmente, neste momento final quando acreditavam que estavam sendo salvas. Constata-se, então, a relevância de identificar e discutir o que as mulheres experimentaram, por conta do gênero. Como ressalta Ringelheim:

Falar sobre sexo ou exploração sexual pode ser muito íntimo para alguns; falar sobre genocídio de mulheres e crianças judias, muito assustador. Se olharmos para as experiências específicas das mulheres, no entanto, devemos incluir o sexual e, eventualmente, devemos chegar às taxas de morte e homicídio. (RINGELHEIM, 1998, p. 349, tradução nossa)¹⁵⁷

Para Nanette Blitz Konig, a morte de seu pai modificou a sua vida e ocasionou sua transferência para o campo de concentração, onde viveria privações maiores do que as que já estava enfrentando:

Além de todo sofrimento, a morte do meu pai também significou a perda dos poucos privilégios que tínhamos. Constávamos na lista Palestina e estávamos no Campo Estrela em Bergen-Belsen em decorrência de sua influência e boa posição no banco. Agora, não havia mais a justificativa para essas ditas “regalias”, então tudo iria mudar. É incrível como em poucos segundos sua vida pode sofrer uma reviravolta tão brusca. Será que ainda é possível piorar, será que ainda é possível ir mais fundo na escuridão? Aprendemos da pior maneira, quando as coisas pioraram novamente. (KONIG, 2015, p. 80)

¹⁵⁷ Talk about sex or sexual exploitation may be too intimate for some; talk about genocide of Jewish women and children, too frightening. If we look at the experiences specific to women, however, we must include the sexual, and we must eventually come to the death and killing rates. (RINGELHEIM, 1998, p. 349)

Perder um pai naquele período significava perder o protetor, o provedor. Presume-se que a insegurança e o medo se instalaram na vida dessas mulheres que tiveram de lidar com a perda de um porto seguro e, a partir de então, precisariam lutar sozinhas. Nanette conviveu com esse trauma já no campo de concentração.

O trecho a seguir demonstra o que muitas sobreviventes relataram em seus testemunhos, ter de enfrentar suas feridas físicas e psicológicas, que geraram muitas memórias traumáticas, as quais eram visíveis a partir do estado de seus corpos:

A demora de minha recuperação mostra o quanto os tratamentos em Bergen-Belsen foram brutais, e foi preciso muito esforço e paciência para que eu pudesse superar tudo isso. Havia não só o sofrimento psicológico que eu deveria superar, toda a perda que eu sofri, toda a minha juventude roubada e as cenas do campo que tanto me traumatizaram, mas também as lembranças físicas do campo, que assolavam meu corpo como se nunca quisessem me abandonar”. (KONIG, 2015, p. 145).

A Shoah gerou consequências muito grandes e, mesmo depois de muito tempo, deixou marcas profundas nas memórias das sobreviventes. A guerra foi pesada para homens e mulheres, mas tornou-se evidente através dos relatos femininos que houveram processos diferentes.

b) Sobrevivência-resistência

Neste cenário traumático, restaram duas possibilidades para as mulheres, ou lutariam pela sobrevivência ou se entregariam à morte antes mesmo de um soldado nazista selecioná-las para a câmara de gás. Por consequência, é relevante demonstrar o caminho que cada uma delas percorreu para resistir diante de tanto horror.

Marceline desafiou o comando SS e furtou objetos que poderiam servir como elementos de troca, especialmente, comida. Havia um comércio paralelo dentro dos campos e quem tivesse mais coragem, disporia de mais condições de resistir à fome e aos trabalhos pesados impostos pelos nazistas:

E eu roubava. Um suéter uma vez. Uma colher para uma amiga. Em seguida a peça, encontrada em uma bainha, sem saber que seria para você. Lembro-me da falta de bolsos, não sabia onde colocá-la. Eu

estava arriscando muito se eles me encontrassem com ela. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 24, tradução nossa)¹⁵⁸.

Percebe-se pelas memórias de Marceline e das outras autoras que havia uma posição de resistência diante da catástrofe. Por mais duras que fossem as condições de existência e os traumas, elas firmaram uma resistência interior que as levaram a se arriscar até mesmo em situações de extremo perigo, por elas mesmas e também por outras mulheres. Marceline relata sua decisão da seguinte maneira:

No campo, porém, eu fazia de tudo para viver. Nunca me deixei levar pela ideia de que a morte era paz. Nunca me tornar a que eu vi se jogando nos fios elétricos. Ela não era a única, tornou-se uma expressão comum, ir para o arame, morrer rapidamente, eletrocutada ou sob uma rajada de metralhadora da torre de vigia, depois cair na vala profunda cavada bem em frente do arame farpado. Nunca renunciar à vontade de viver, nunca se parecer com quem se deixava ir, escolhia o acaso, o desaparego lento do corpo, uma morte mais gradual. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 70, tradução nossa)¹⁵⁹.

Os relatos de sobreviventes demonstram que muitas das mulheres que não foram enviadas para as câmaras de gás e permaneceram no campo, sucumbiram diante do horror que ali foi instalado pelos nazistas, logo, aquelas que optaram pelo contrário, estavam fazendo parte da resistência, já que qualquer ação, como argumenta Weitzman (1998), feita contra o opressor para escapar desse fim, como enganar, furtar ou frustrar, seria considerada como forma de resistência.

Nas memórias de Ruth, há também características comuns às resistentes. Como a comida era muito escassa, algumas mulheres inventavam histórias e compartilhavam receitas para que a situação se tornasse mais suportável. Assim, lançavam-se na esperança de que retomariam suas vidas em breve:

¹⁵⁸ Et je volais. Un pull une fois. Une cuillère pour une amie. Puis la pièce, trouvée dans un ourlet, sans savoir qu'elle serait pour toi. Je me rappelle le manque de poches, je n'avais pas su où la mettre. Je risquais gros si on me trouvait avec. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 24)

¹⁵⁹ Au camp pourtant, j'ai tout fait pour être des vivantes. Ne jamais me laisser aller à l'idée que la mort c'était la paix. Ne jamais devenir celle que j'ai vue se jeter dans les fils électriques. Elle ne fut pas la seule, c'était devenu une expression commune, aller au fil, mourir vite, électroficiée ou sous une rafale de mitraillette depuis le mirador, puis tomber dans le profond fossé creusé juste devant les barbelés. Ne jamais renoncer à la volonté de vivre, ne jamais ressembler à celles qui se laissaient aller, choisissaient la négligence, un lent détachement de leur corps, une mort progressive. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 70)

Vivia mais do que antes entre mulheres adultas, que já haviam tido antes da guerra uma outra vida que lhes podia servir de parâmetro para o futuro sonhado. Trocavam receitas de cozinha, assim como eu recitava poesias. Era o divertimento favorito superar-se, à noite, no preparo de bolos de mentira com porções generosas de manteiga, ovos e açúcar. (KLÜGER, 2005, p. 135)

É interessante perceber que Ruth, como era muito jovem, não tinha como estabelecer muitas associações com o mundo exterior, com o que já tinha vivido, então, ela observava o que outras mulheres faziam. Para uma menina, compor e recitar poesias foi o meio possível para expressar o que estava sentindo e onde se apoiar para seguir em frente:

Não há nada de excepcional quando digo que, não importa onde estivesse, eu declamava e compunha poesias. Muitos internos dos campos de concentração acharam consolo nos versos que sabiam de cor. É de se perguntar onde residia de fato o consolo nessa recitação. Na maioria das vezes, mencionavam-se poemas de conteúdo religioso ou filosófico, ou aqueles que possuíam um valor especialmente afetivo na infância do prisioneiro. Parece-me, entretanto, que o conteúdo dos versos tinha importância secundária e que, em primeiro lugar, a forma propriamente dita - a linguagem em versos e rimas - nos proporcionava um arrimo. (KLÜGER, 2005, p. 112)

Nas memórias de Nanette, percebe-se a mesma decisão interior de luta pela sobrevivência dentro do caos em que estava inserida. As mulheres não deixavam de ter medo ou insegurança, mas com esse posicionamento faziam uma escolha pela vida:

Nossa rotina agora era a luta pela sobrevivência, era isto que se deveria fazer todos os dias: lutar cada segundo para poder sobreviver. Essa postura exigia uma vigilância constante a cada passo e atitude para não “pisar em falso”, e deve ser levada junto a um medo e ansiedade sem-fim. (KONIG, 2015, p. 56)

Verifica-se também, por meio das memórias de Nanette, a resistência para vencer a fome. A criatividade gerava, ainda que por segundos, a esperança de poder reencontrar vida fora dos campos e de que em algum momento tudo iria ficar bem. Quem perdia a capacidade de sonhar, provavelmente, permanecia mais instável no meio dos horrores da guerra:

Lembro que, como quase não tínhamos alimento, falava-se muito de comida no campo. Os prisioneiros reuniam-se e ficavam sonhando com o que comeriam quando saíssem daquela condição, o que sempre envolvia enormes banquetes. Muitas receitas eram recitadas de cor. Essa era uma forma de afastar a realidade dura, mesmo que por alguns instantes, e voltar a acreditar que poderia existir uma vida além dali, uma vida com a qual poderíamos também sonhar. (KONIG, 2015, p. 61)

As peculiaridades comuns ao universo feminino geraram força psicológica naquelas mulheres e as fizeram olhar para o futuro, com esperança. Além disso, serviram, inclusive, para que as mulheres se lembrassem das suas origens, da sua comunidade e transformassem, por meio da imaginação, qualquer espaço de tempo em um momento menos árido.

c) A resistência no pós-guerra

A resistência foi a forma encontrada para que essas três mulheres sobrevivessem ao Holocausto mas, é preciso lembrar que elas ainda deveriam continuar a luta pela sobrevivência no pós-guerra. Conviveram com a frieza, o silêncio, a acusação, a culpa por terem voltado e seus pais, não. De acordo com Andrade:

A partir das leituras das memórias e relatos das mulheres fica evidente que, de um modo geral, foi muito mais difícil para elas se colocarem no espaço público e relatarem suas experiências tendo em vista os vários preconceitos direcionados a elas. Preconceitos, relatados tanto por várias sobreviventes como por estudiosas em suas pesquisas, que imperavam e impunham um comportamento às mulheres de acordo com o papel social que lhes era destinado - de filhas, irmãs, esposas. (ANDRADE, 2021, p. 203)

Marceline não foi esperada na estação no seu retorno dos campos. A família aguardava o pai que não voltou. O silêncio foi dominante na família. A maior preocupação de sua mãe era se ela tinha sido violentada nos campos e, por essa razão, teria menos possibilidade de “encontrar um marido” e se casar. Um irmão e uma irmã se suicidaram. São conhecidos como as vítimas dos campos, mesmo sem terem estado lá. Todavia, mesmo em meio a muitas dificuldades, tornou-se uma ativista. Entrou para o mundo do cinema e registrou guerras com a da Argélia, do Vietnã:

[...] militei, até na ilegalidade, no seio das redes de independência, até ver a polícia francesa revistar meu apartamento, e fiz um filme *Argélia ano zero* que foi proibido por muito tempo. Quanto mais eu exigia reparação para eles, mas eu tinha a impressão de que estava fazendo por mim mesma. Para encontrar meu lugar. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 94, tradução nossa)¹⁶⁰.

Nesse trecho, Marceline Loridan-Ivens evidenciou que suportar o pós-guerra não foi fácil, todavia, defender a causa de outros, em situações de injustiça, foi para ela motivo para continuar sobrevivendo ao que se passou. A escrita de suas memórias *Et tu n'es pas revenu* (2015), 70 anos após o acontecimento histórico, demonstra também que resistia aos extremismos que viu ressurgir no século XXI.

Ruth Klüger tornou-se professora universitária, mas também exemplificou na sua autobiografia os desafios impostos às mulheres no pós-guerra:

A incapacidade da maioria das mulheres de firmar-se em profissões mais exigentes era tida como comprovada [...]. Uma amiga contou-me que quando estava à procura de um orientador para sua tese de doutorado, o professor a despachara com as palavras: “Para que a senhora precisa de um título de doutor?” A senhora não é aleijada nem nada!”. [...] Quantas de nós teriam se casado cedo demais apenas porque parecia não haver coisa mais proveitosa a fazer? (KLÜGER, 2005, p. 205)

O término da guerra não pôs fim ao machismo estrutural e o recomeçar para as mulheres estava ligado ao casamento e não aos estudos ou ao trabalho. A escrita, para Ruth, desde os campos, foi garantia de sobrevivência e força de resistência. Escreveu poesias sobre Auschwitz, quis expor de alguma forma o que tinha vivenciado. Nem sempre foi ouvida, mas decidiu não se calar. Seu livro *Paisagens da Memória* (2005) pretendeu romper o silêncio de muitas mulheres que não quiseram ou não puderam contar sobre questões íntimas que somente as mulheres poderiam expor.

Nanette Blitz Konig também resolveu seguir em frente, mesmo diante de todas as dificuldades que lhe impediriam, sejam físicas ou psicológicas:

Eu fiquei realmente deprimida com a minha situação, mas logo percebi que aquilo em nada me adiantaria: ficar me lamentando da

¹⁶⁰ [...] j'ai milité, jusque dans l'illégalité, au sein des réseaux indépendantistes, jusqu'à voir la police française perquisitionner mon appartement, et j'y ai consacré un film, *Algérie année zéro*, qui fut longtemps interdit. Plus que j'exigeais réparation pour eux, plus j'avais l'impression de m'acquitter de moi-même. D'avoir trouvé ma place. (LORIDAN-IVENS; PERRIGNON, 2015, p. 94)

vida e de tudo que aconteceu comigo não ia resolver meus problemas. Além disso, quem iria querer uma órfã louca no mundo? Certamente, não conseguiria me readaptar agindo dessa forma. Foi assim que logo me recuperei e decidi que não iria assumir o papel de pobre coitada, vítima das circunstâncias do mundo. Eu já tinha sobrevivido, apesar de tudo, não me daria por vencida e seguiria lutando para conseguir retomar o controle sobre meu destino. (KONIG, 2015, p. 132)

O mesmo brio que precisou buscar interiormente, dentro dos campos, quando perdeu toda a sua família, teve que ressignificar quando saiu de lá para continuar viva. O que se observa neste trecho é que Nanette fez novamente a escolha, no que dependesse dela, pela sobrevivência e resistência. A amiga de Anne Frank também rompeu o silêncio e quis escrever seu relato em *Eu sobrevivi ao Holocausto* (2015), além de ministrar palestras sobre a sua história e a dos judeus na Segunda Guerra Mundial.

Considerações finais

Pretendeu-se discutir, neste artigo, a relevância de se percorrer o caminho traçado por mulheres sobreviventes da Shoah. Durante muito tempo se estudou o Holocausto pelo ponto de vista masculino. Muitas mulheres foram impedidas de falar sobre o assunto até mesmo entre os familiares.

As memórias demonstraram traços característicos e específicos dos traumas que elas experimentaram, tais como violência sexual, relação com o corpo, com a nudez. Evidenciou-se também que particularidades típicas do comportamento feminino, como o cuidado mútuo, o cozinhar, recitar poesias, que por um lado, as faziam parecer mais frágeis, por outro lado, serviram para que elas pudessem resistir, no que dependesse delas, a todos horrores que testemunharam. Como menciona De Angelis: “As mulheres, portanto, muitas vezes escreviam para responder e, assim, fazer justiça à sua própria verdade; [...]” (DE ANGELIS, 2007, p. 114, tradução nossa)¹⁶¹.

Percebeu-se ainda pelas memórias das três sobreviventes que, por conta do gênero, tiveram que ser resistentes no pós-guerra. Elas quiseram dar voz a quem não voltou, a quem preferiu o silêncio ou a quem foi silenciada. Como cita Bayer:

¹⁶¹ Le donne sovente scrissero dunque per rispondere, e rendere così giustizia alla propria verità; [...]. (DE ANGELIS, 2007, p. 114)

As representações do Holocausto estão indo além da pós memória de uma maneira dupla: em primeiro lugar, há uma diminuição perceptível na urgência de manter detalhes particulares na memória perpétua e, em segundo lugar, e em parte decorrente dessa mudança, há um afastamento do foco histórico do passado em direção a preocupações éticas voltadas para as gerações futuras. (BAYER, 2010, p. 117)¹⁶²

Marceline Loridan-Ivens, Ruth Klüger e Nanette Blitz Konig foram exemplos de como a escrita teve um papel fundamental para que elas se perpetuassem como resistentes. Elas abriram caminhos e não restam muito mais mulheres vivas para testemunhar essa história. Por essa razão, pesquisar sobre a literatura de testemunho da Shoah tem o papel fundamental de levar adiante as vozes dessas mulheres que queriam impedir que novas formas de extremismos ressurgissem nos próximos séculos.

Referências

ANDRADE, Cátia Inês Negrão Berli de Andrade. Silêncio, Memória, Escrita: Vozes femininas da Shoah Italiana In: *A mulher das Letras: Cultura, Memória e Identidade*. 1 ed. Campinas: Pontes Editores, 2021, p. 185-206.

BANAJI, Ferzina. *The Shoah after "Shoah": Memory, the Body, and the Future of the Holocaust in French Cinema*, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/26289683>. Acesso em: 17 fev. 2022.

BAYER, Gerd. *After Postmemory: Holocaust Cinema and the Third Generation*, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5703/shofar.28.4.116>. Acesso em: 17 ago. 2022.

DE ANGELIS, Giovanna. *Le donne e la Shoah*. Roma: ed. Avagliano, 2007.

GOLDENBERG, Myrna. *Women's Voices in Holocaust Literary Memoirs*. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42943985>. Acesso em: 17 fev. 2022.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da Memórias: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Trad. de Irene Aron. São Paulo: Ed 34, 2005.

¹⁶² Holocaust representations are moving beyond postmemory in a two-fold way: first, there is a noticeable decrease in the urgency to keep particular details in perpetual memory; second, and in part resulting from this change, there is a move away from a historical focus on the past and towards ethical concerns directed at future generations. (BAYER, 2010, p.117)

KONIG, Nanette. B. *Eu sobrevivi ao Holocausto*. São Paulo: Universo dos Livros, 2019.

LORIDAN-IVENS, Marceline & PERRIGNON, Judith. *Et tu n'es pas revenu*. Paris: Grasset, 2015.

MARTIN, Catiussa. *A literatura da resistência: a busca pela compreensão da memória do trauma por uma escrita de ausências*, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/118468>. Acesso em: 17 fev. 2022.

MOSER-VERREY, Monique. *Les femmes du troisième Reich*. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/057649ar>. Acesso em: 17 set. 2022.

WEITZMAN, Lenore J. Living on the Aryan Side in Poland. Gender, Passing, and the Nature of Resistance. In: OFER, Dalia & WEITZMAN, Leonore J. *Women in the Holocaust*. New Haven, Yale, 1998. p. 187-222.

Mulher, judia, escritora e *partigiana*: as representações da memória do trauma nas obras de Liana Millu

Laís Aparecida Ramos Martins
Mestranda pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP),
Assis.

Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade
Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
(UNESP), Assis.

Introdução

É sabido que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi, com certeza, a mais marcante em toda a Humanidade, uma vez que suas consequências estão refletidas na população judaica até hoje.

Apesar da onda totalitarista da época – na Itália, na Rússia, no Japão – o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, de Adolf Hitler, é o principal fator de eclosão da Guerra e o responsável pelas mais de 5,1 milhões de mortes, e estima-se que mais de 3 milhões destas foram de judeus.

O trauma gerado aos perseguidos e cativos do Nazismo traz para as Escritas de Si materiais historiográficos repletos de literacidade que, cada um à sua maneira, representam seja a própria dor, seja a dor do outro. Assim faz Noemi Jaffe em *O que os Cegos Estão Sonhando* (2012), que reúne o diário pós libertação da mãe, Lili Jaffe – prisioneira em Auschwitz –, e as impressões que a autora e sua filha têm acerca do relato de Lili. Outros nomes já conhecidos por seus relatos podem nos vir à mente: Anne Frank, Primo Levi, Elie Wiesel, Maximillian Kolbe e tantos outros que encontraram na escrita um acalanto.

Liana Millu, autora de nosso objeto de análise, nasceu em Pisa, Itália, em 21 de dezembro de 1914; foi professora de escola elementar e redatora de jornal. Em 1939, devido às leis raciais do Fascismo, foi impedida de exercer tais funções. Cativa em 1944 e levada à Auschwitz, pelo acordo entre Alemanha e Itália, de 1934, e sobrevivente da máquina mortífera alemã, Millu dedicou-se à escrita memorialística

da Shoá¹⁶³ o quanto pôde, seja com livros de autoficção, seja com relatos autobiográficos, entrevistas e, mais tarde, com seu diário de retorno à Itália após sua libertação (que foi publicado postumamente a pedido da autora).

O presente trabalho visa, a partir das concepções de Lejeune (2008) e Mathias (1997) acerca de escritas memorialísticas e de Seligmann-Silva (2008) a respeito da escrita de testemunho, analisar o trauma presente nas obras *Dopo il fumo “Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau* (1999) e *Tagebuch: Il diario del ritorno dal lager* (2006), ambos de Liana Millu.

O diário

Liana Millul, nasceu em uma tradicional família judeu-italiana na cidade de Pisa, em 21 de dezembro de 1914. Criada pelos avós em Gênova, Liana adota “Millu” como sobrenome, a pedido destes (como uma forma de não comprometer a família ao seu comportamento, desde sempre, não ortodoxo).

Durante sua juventude, trabalhou como professora de escola elementar, conferencista e, mais tarde, como colunista no jornal diário *Il Telegrafo*. Portanto, logo vê-se sua habilidade com as palavras e o gosto pelo relato/registro. A partir de 1939, porém, Millu é impedida de exercer tais funções por conta das leis raciais do Fascismo, como segue:

LEGGE 29 giugno 1939-XVII, n. 1054

Disciplina dell’esercizio delle professioni da parte dei cittadini di razza ebraica.

(omissis)

Capo I

Disposizioni generali

Art. 1: L’esercizio delle professioni di giornalista, medico-chirurgo, farmacista, veterinario, ostetrica, avvocato, procuratore, patrocinatore legale, esercente in economia e commercio, ragioniere, ingegnere, architetto, chimico, agronomo, geometra, perito agrario, perito industriale è, per i cittadini appartenenti alla razza ebraica, regolato dalle seguenti disposizioni.

Art. 2: Ai cittadini italiani di razza ebraica è vietato l’esercizio della professione di notaio. Ai cittadini italiani di razza ebraica non discriminati è vietato l’esercizio della professione di giornalista. Per quanto riguarda la professione di insegnante privato,

¹⁶³ Como os judeus referem-se ao genocídio de seu povo. “Holocausto” tem origem grega e significa “sacrifício pelo fogo”, o que é, para os sobreviventes e estudiosos do tema, um termo inapropriado.

rimangono in vigore le disposizioni di cui agli articoli 1 e 7 del R. decreto-legge 15 novembre 1938-XVII, n. 1779.

Art. 3: I cittadini italiani di razza ebraica esercenti una delle professioni di cui all'art. 1, che abbiano ottenuto la discriminazione a termini dell'art. 14 del R. decreto-legge 17 novembre 1938-XVII, n. 1728, saranno iscritti in "elenchi aggiunti", da istituirsi in appendice agli albi professionali e potranno continuare nell'esercizio della professione, a norma delle vigenti disposizioni, salve le limitazioni previste dalla presente legge.

Sono altresì istituiti, in appendice agli elenchi transitori eventualmente previsti dalle vigenti leggi o regolamenti in aggiunta agli albi professionali, elenchi aggiunti dei professionisti di razza ebraica discriminati. Si applicano agli elenchi aggiunti tutte le norme che regolano la tenuta e la disciplina degli albi professionali. (MUSSOLINI; STARACE; SOLMI; DI REVEL; COBOLLI-GIGLI. ROSSONI; LANTINI; ALFIERI, 1939, n.p.)

É só em 1941, por volta de seus vinte e sete anos, que Millu ingressa na luta dos *partigiani*, termo no qual ficaram conhecidos aqueles que formaram a resistência ao governo fascista de Mussolini (responsáveis, inclusive, pelo assassinato do ditador italiano) e dedica-se ao movimento até 1944, quando é capturada pelo governo italiano.

Devido ao acordo Ítalo-alemão de 1934, Millu, por ser de origem judia, é entregue à Gestapo, polícia oficial secreta alemã, que a deporta para Auschwitz no campo de concentração de Birkenau, onde permanece prisioneira até maio de 1945, quando a Cruz Vermelha invade o principal campo de extermínio e liberta os que ali estavam.

É durante a viagem de libertação, que foi de Auschwitz na Polônia até Brienne, na França, que Millu escreve seu diário. Trata-se de um relato íntimo e introspectivo acerca da viagem. Angústia, nojo e raiva são sentimentos constantes nesse trabalho da autora. No texto, Millu não atenta-se a datas e nem segue um modelo clássico de diário, o que interessa é o relato puramente. Na introdução da obra, escrita por Piero Stefani, podemos ver como deu-se toda a situação desde o ocultamento até, enfim, a publicação póstuma:

A metà degli anni Ottanta, con un gesto indimenticabile, il diario fu consegnato all'autore di questa introduzione. Dovevo custodirlo e non leggerlo fino alla morte di Liana. Per vent'anni stette là serrato. Era l'oggetto più prezioso della mia casa. Più che uno scrigno inaccessibile era paragonabile a una cosa sacra: nulla, se non fedeltà e timore impedivano di aprirlo. (MILLU, 1999, p. 17)¹⁶⁴

¹⁶⁴ Na metade dos anos oitenta, com um gesto inesquecível, o diário foi entregue ao autor desta introdução. Devia guardá-lo e não lê-lo até a morte de Liana. Por vinte anos ficou lá fechado. Era o objeto

O trauma aqui ainda é recente e, possivelmente, foi isso que a levou a esconder a obra de todos, inclusive de si mesma, revelando assim a tentativa da autora em dissociar-se dos registros presentes nesta obra.

Aspectos presentes nas obras

É relevante dizer que o diário, além de seu papel mais óbvio, também serviu à Millu como um laboratório de escrita para seu primeiro romance autoficcional: *Il fumo di Birkenau*, publicado em 1947. O livro é um conjunto de seis relatos autoficcionais de episódios vividos durante o confinamento e são guiados por uma narradora que não se apresenta e se faz o fio condutor das histórias – cumprindo o papel de apenas relatar o que se vê. Este é um ponto importante da obra, visto que, falando do trauma, Millu inicia seus relatos como espectadora, apenas.

O romance tem ligação direta com outro livro de relatos da autora, agora sim assumindo seu papel na história: *Dopo il fumo: sono il n.º A5384 di Auschwitz-Birkenau* foi publicado em 1999 e é composto por dez relatos autobiográficos de Millu acerca de seu confinamento (o último deles, ainda, registrando sentimentos muito parecidos com aqueles que hoje encontramos no diário e que divergem completamente do tom que a autora traz para o testemunho na obra supracitada).

O livro possui uma narrativa fluida, como tantas entrevistas e palestras que Liana Millu nos cedeu em vida e trata-se, realmente, de uma autoanálise, substancialmente no último dos relatos, onde Millu inicia a narrativa justificando os atos que serão registrados. Aqui também, a autora menciona três tipos de fé: a religiosa, a política e a laica; conceitos simples, mas que ajudam a compreender melhor a estética adotada por ela.

Assumidamente agnóstica, Millu classifica sua sobrevivência (e dos demais) como obra divina, o que nos exemplifica que sua fé tornou-se aquela que se crê em forças divinas. Para exemplificar a fé laica, daqueles que acreditavam no fim da guerra por intervenções extragovernamentais, é citado Primo Levi (que, diferente de Millu, não

mais precioso de minha casa. Mais que uma arca inacessível era comparável à uma coisa sagrada: nada, senão fidelidade e temor impediram-me de abri-lo. (MILLU, 1999, p.17) (tradução nossa)

foi um preso político em Auschwitz, tendo sido enviado por sua descendência judaica) e, por fim, pode-se entender que a fé política estaria ligada àqueles que acreditavam que a guerra chegaria ao fim por intervenções governamentais.

Em total contraste com esse conjunto de relatos, temos *Tagebuch: il diário del ritorno dal Lager* (2006), nosso principal objeto de análise para este estudo. São 103 páginas onde Millu registra a ida da Polônia à França em uma narrativa densa, mas nítida; um monólogo interior repleto de introspecção e asco pelo Outro.

Repulsa ao Trauma

As dúvidas acerca da relevância da escrita autobiográfica, sobretudo do ponto de vista de quem escreve, muitas vezes leva ao distanciamento do “eu”, ainda que se percebam marcas do pronome. É o que Mathias afirma no trecho:

A noção de inviabilidade do propósito autobiográfico levará alguns – é o caso de Roland Barthes no seu conhecido auto-retrato – a distanciarem-se não só do personagem-objeto da inquirição mas também do narrador que a promove. **De certo modo, o sujeito apaga-se a si mesmo em favor da realidade do texto**, criando assim uma complexa relação deste com o leitor. (MATHIAS, 1997, p.44) (grifo nosso)

E Millu transmite exatamente isso em seu último relato, que, não por acaso, carrega como título o subtítulo de seu diário: *Il ritorno dal Lager* que, em tradução livre, ficaria “o retorno do Lager¹⁶⁵”:

Mai ho parlato del mio ritorno dal Lager, e dopo oggi, mai più ne parlerò. [...] Per l’urgenza di allontanarmi, riassumerò quel tempo in gruppi, enquadrando in ciascun grupo gli episodi più significativi, più emblematici. (MILLU, 1999, p. 67) (grifo nosso)¹⁶⁶

A escolha de registrar em episódios e selecioná-los de acordo com a relevância destes para a autora também nos aponta a autocensura, que é elemento bastante comum nas escritas de si.

¹⁶⁵ Termo utilizado pelos nazistas para referirem-se aos campos de concentração e extermínio; muito utilizado pelos sobreviventes em seus relatos.

¹⁶⁶ **Nunca falei do meu retorno do Lager, e depois de hoje, nunca mais falarei. [...] Pela urgência de me distanciar**, resumirei aquele tempo em grupos, enquadrando em cada grupo os episódios mais significativos, mais emblemáticos. (MILLU, 1999, p. 67) (tradução nossa) (grifo nosso)

Tanto neste relato quanto em seu diário, Millu deixa explícita toda a sua aversão, obviamente decorrente do trauma, a seus algozes e não só isso, mas a todos que não acreditaram nos sobreviventes, fato que Olmi define da seguinte maneira:

As urgências políticas e sociais eram também razão para dar menor importância a essa literatura: era a época do pós-guerra e tudo tinha que ser reconstruído, refeito e reorganizado. Nesse contexto, avalia Zampieri, deu-se preferência ao mito do sobrevivente ao invés do mito da vítima (id., ibid.). Pouco a pouco surgiu inclusive um certo sentimento de culpa por parte dos sobreviventes, justamente por terem sobrevivido, que determinou a política do silêncio que abarca o período entre a imediata libertação dos campos até meados da década de 50. (OLMI, 2009. p. 2)

Além de tudo isso, vale ressaltar a complexa relação entre Liana Millu e seus familiares. Fora ela, apenas uma tia sobreviveu aos horrores da Shoá e, por não aceitar o comportamento não tradicional da sobrinha, esta acaba a rejeitando logo após seu retorno à Itália.

A dúvida e a presença do Trauma

No imediato pós-guerra, poucos se permitem contar dos horrores do Lager, e entre esses, Primo Levi, químico italiano de origem judia, confinado em Auschwitz de fevereiro de 1944 a janeiro de 1945. Levi, em 1947, publicou *É isso um homem?*, um clássico da literatura de testemunho no qual narra desde sua captura até a libertação. No mesmo ano, Millu publica *Il fumo di Birkenau* e este é, segundo Pacelli (2008), um dos muitos testemunhos poderosos desta época, vindos de mulheres sobreviventes (ou não) que foram silenciadas (p. 21). Em suas palavras:

La letteratura femminile non ha mai avuto grande risonanza. Motivi storici, politici, culturali, economici ne sono stati per un lungo periodo il movente. Andando ad approfondire lo studio della letteratura femminile sui campi di sterminio e schiavitù nazisti, riconoscendo la forza emotiva e conoscitiva sprigionata dalle testimonianze orali, risulta evidente che non poche donne deportate presero la penna in mano dopo molto tempo dai fatti per scriverne solo una volta, al massimo due (Piera Sonnino ed Elisa Springer). (PACELLI, 2008, p. 21-22)¹⁶⁷

¹⁶⁷ A literatura feminina nunca teve grande ressonância. Motivos históricos, políticos, culturais, econômicos foram por um longo período a causa disso. Aprofundando o estudo da literatura feminina sobre os campos de extermínio e escravidão nazistas, reconhecendo a força emotiva e cognitiva desencadeada dos testemunhos orais, resulta evidente que não poucas mulheres deportadas pegaram a

A autora ressalta também que existe uma distinção entre obras de cunho documental e aquelas com seu estilo próprio que, por meio de peculiaridades, permitem o reconhecimento do autor, como fazem Primo Levi, Anne Frank e a própria Liana Millu.

Como o retrato-relato do trauma se constrói é particular à cada história que se narra, porém, Seligmann-Silva nos diz que:

A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (Levi, 1988: 7). Seguindo estas palavras, podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade *elementar*. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.65)

Levi diz que neste hoje da sua escritura ele não está certo se os fatos (do *Lager*) de fato aconteceram. Este teor de irrealidade é sabidamente característico quando se trata da percepção da memória do trauma. Mas, para o sobrevivente, esta “irrealidade” da cena encriptada *desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo*². (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.65)

Ou seja, aqui nos interessa também adentrar naquilo que a sobrevivente é capaz de acessar e retratar (e como isso afeta as leituras feitas daquele texto). Sobre o papel da escrita diarista, Lejeune aponta:

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. (LEJEUNE, 2008, p. 262)

Enxerga-se isso no ato de Millu em confiar seu trauma a um amigo e teólogo judeu. Assim, a autora distancia-se do trauma sem negar a necessidade do registro, e ainda visando a leitura posterior (só não a sua), de maneira a contribuir com a memória coletiva da Shoá.

Lejeune (2008) também disserta sobre a questão do autorretrato dentro da escrita solitária. O diário pode ser sim, espaço para autoestima e construção de uma

caneta em punho depois muito tempo dos fatos para escrever-lhes por uma única vez, no máximo duas (Piera Sonnino e Elisa Springer) (PACELLI, 2008, p. 21-22) (Tradução nossa)

imagem positiva de si mesmo, porém, para Liana Millu, trata-se de um laboratório introspectivo de assimilação da realidade e, ainda, de processo criativo (no caso, para seu primeiro romance):

É certo que só é possível viver com alguma auto-estima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. Mas ele também pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção. No diário, o auto-retrato nada tem de definitivo, e a atenção dada a si está sempre sujeita a desmentidos futuros. (LEJEUNE, 2008, p. 263)

O diário, como já dito, não atenta-se a datas (devido à provável dificuldade em se calcular a passagem do tempo por diversos fatores, entre eles a locomoção de um país a outro) e aleatoriamente marca a cidade onde se está. Quanto ao teor crítico do registro, uma das primeiras frases que Millu registra é justamente “L’umanità è formata per metà da imbecilli, per metà da mascalzoni. Ma in compenso tutti sono ugualmente porci”¹⁶⁸ (p. 30). Sobre isso, Lejeune diz que:

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 a de fixa-lo em um momento-origem. O vestígio único será não um diário, mas um “memorial”** (LEJEUNE, 2008, p. 260) (grifo nosso)

É notável que o diário de Millu cumpre exatamente o papel descrito pelo teórico. A autora ao registrar (e sobretudo esconder o registro de si mesma) deseja fixar tais acontecimentos no passado, o que também fica ainda mais explícito quando a mesma decide descontinuar o registro assim que chega à Itália, seu destino final.

Como último ponto, pode-se dizer da inconsistência da escrita diarista. Por não haver nenhum compromisso de entrega, como observa-se em correspondências, autobiografias, relatos e demais modalidades, a interrupção do registro fica à critério de quem escreve. No diário de Millu temos a seguinte entrada em sua última página:

1 Settembre. Mattinata di sole, fuori. Di nebbia e di notte dentro. Alzarsi per la colazione! Debbo calmarmi. Pensieri. Inquietudine. Il dottore non viene. Porca gente. Rimango sola in camera, tristezza. Dispetto. Inquietudine. E Nino non c’è. A quest’ora è in camion, sotto il sole.
Non era sotto il sole. Quando lo rivedo la prima impressione non è di gioia. La passeggiata in città acuisce il già acuto senso di malessere, di

¹⁶⁸ “Metade da humanidade é formada por imbecis, a outra de patifes. Mas, em compensação, todos são igualmente sujos.” (MILLU, 1999, p. 30) (tradução nossa)

disagio. Non vorrei (eppure vorrei) vederlo con me, è la... (MILLU, 2006, p. 94)¹⁶⁹

E é no diário que encontramos o poema (do qual reproduz-se aqui a última estrofe), que vemos a angústia causada à autora pelo trauma:

Fa', o Signore/ che io non divenga fumo/ che si disperde, fumo/ in questo cielo straniero/ ma riposare io possa laggiù/ nel mio piccolo cimitero/ sotto la terra della mia terra,/ dove il sole mi scaldierà,/ il mare mi cullerà,/ il vento mi porterà/ i profumi delle riviere/ e sarà la pace.¹⁷⁰ (MILLU, 2006, p. 34)

Assim, Millu, apesar de escolher não mais escrever em seu diário quando a viagem de libertação chegasse ao fim, não sabia quando isso iria acontecer. A incerteza predomina seus pensamentos, sem saber ao menos se a viagem teria o fim esperado (a chegada à França e, posteriormente, à Itália).

Considerações finais

Como vimos, Liana Millu possui uma escrita introspectiva mas que, ainda assim, é capaz de representar uma memória coletiva tão significativa para a Humanidade. Como dito anteriormente, o papel dos trabalhos que se debruçam sobre a escrita de testemunho são uma maneira de preservar a luta não só dos sobreviventes, mas de todas as vítimas dos regimes totalitaristas da época e da guerra em si.

Por fim, o objetivo deste trabalho, para além da análise que se fez, é também o de conservação da memória e do lugar de fala dessas pessoas que se viram silenciadas por tanto tempo e, inclusive, ainda não puderam reestabelecer-se em números como eram antes do trauma da Shoá.

Referências

¹⁶⁹ 1 de Setembro. Manhã de sol, saio. Há névoa de noite, volto. Acordar para o café da manhã! Devo acalmar-me. Pensamentos. Inquietação. O doutor não vem. Gente suja. Permaneço sozinha no quarto, tristeza. Despeito. Inquietação. E Nino não está. A esta hora está no caminhão, sob o sol. Não estava sob o sol. Quando revi-o a primeira impressão não foi de alegria. A caminhada pela cidade atenua a já atenuada sensação de mal-estar, desconforto. Não gostaria (no enquanto, gostaria) de vê-lo comigo, é a... (MILLU, 2006, p. 94) (tradução nossa)

¹⁷⁰ Faça, ó Senhor, /que eu não me transforme em fumaça, /que se dispersa, fumaça /neste céu estrangeiro /mas que eu possa repousar lá em cima /no meu pequeno cemitério /sob a terra da minha terra, /onde o sol me esquentará, /o mar me embalará, /o vento me levará /os perfumes das rivieras /e será a paz (MILLU, 2006, p. 34) (tradução nossa)

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987 p. 52-69.

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

LEJEUNE, Philippe. “Diários de garotas francesas no Século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário” In: *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 8/9, p. 99-114, 1997.

LEJEUNE, Philippe. “Um diário todo seu” In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 257-267.

MACIEL, Sheila Dias. *A literatura e os gêneros confessionais*, 2009. Disponível em: <http://www.ceul.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf>. Acesso em: 19 Fevereiro 2022.

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 143/144, Jan. 1997, p.41-62.

MILLU, Liana. *Dopo il fumo “Sono il n. A 5384 di Auschwitz Birkenau”*. Brescia/Ita: Morcellina, 1999.

MILLU, Liana. *Tagebuch. Il diario del ritorno dal lager*. Florença/Ita: Giuntina, 2006.
MUSSOLINI; STARACE; SOLMI; DI REVEL; COBOLLI-GIGLI. ROSSONI; LANTINI; ALFIERI. *Disciplina dell’esercizio delle professioni da parte dei cittadini di razza ebraica. San Rossore/Ita*, 1939, n.p. Disponível em: <https://www.archivio68sondrio.it/legge-29-giugno-1939-xvii-n-1054/>. Acesso em: 19 Fevereiro 2022.

OLMI, Alba. A narrativa do Lager: uma categoria literária do testemunho. Madrid/Esp: *Espéculo* v.40, 2009, p. 1-11.

PACELLI, Laura. ‘Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria’. *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*. Italianistica Ultraiectina. Utrecht: Igitur Publishing & Archiving Services, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.* [online]. 2008, vol.20, n.1, pp.65-82. ISSN 1980-5438. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Acesso em: 19 Fevereiro 2022.

A liberdade sexual feminina em tempos de ditadura: um olhar para *A Madona*, de Natália Correia

Vivian Leme Furlan
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista
UNESP/Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara-SP

Esta análise trata-se de um breve recorte acerca do estudo de um dos romances empreendido na tese de doutorado sobre Natália Correia chamada: “A liberdade feminina como força criadora: Natália Correia, o matrismo e o pós-matrismo”. O objeto principal de minha tese de doutorado esteve centrado na forma especial de Natália Correia encarar o feminismo – e o quanto esta postura se revelou uma postura adiantada e corajosa em relação ao seu tempo, principalmente por ter driblado a censura –, inserindo a visão (por ela chamada de) matrística, enquanto arquétipo identificador da mulher e de sua liberdade erótica. Além disso, avançamos com o termo na tese e propus o termo pós-matrística como uma (re)atualização do conceito na contemporaneidade e como ferramenta de análise de dois romances da chamada novíssima literatura portuguesa.

Enquanto deputada, a açoriana Natália Correia lutou em favor de que chamava feminismo de cultura, não só escrevendo sobre o corpo feminino, mas colocando-se à frente de pautas femininas fundamentais (como o aborto, por exemplo) apontando sua relevância nos avanços políticos do país. Assim, o tema deste Simpósio alinha-se muito aos estudos que venho empreendendo nos últimos anos, principalmente quando falamos do quanto a escrita praticada por mulheres, não apenas em Portugal, foi silenciada.

Desconstruir padrões incrustados na literatura canônica é como agenciar uma grande faxina nas fundações do pensamento. É remexer em velhos espaços onde não se cabe mais um padrão - muito menos em um padrão cerceador, normativo, colonial – e facilitar a entrada de novos ares de igualdade, saudáveis e plurais. Rever a história pelo olhar feminino é fundamental para uma correta compreensão da História em geral (ANDERSON, 2008, p.13), sendo necessária a (r)escritura de uma história que foi

contada e escrita sempre de maneira unilateral, ou como vemos na fala de Amelinha Teles, em que se exclui, a muito tempo, mais da metade da humanidade:

Falar da mulher, em termos de aspiração e projeto, rebeldia e constante busca de transformação, falar de tudo que envolva a condição feminina, não é só uma vontade de ver essa mulher reabilitada nos planos econômicos, social e cultural. É mais do que isso. É assumir uma postura incômoda de se indignar com o fenômeno histórico em que metade da humanidade se viu milenarmente excluída nas diferentes sociedades, no decorrer dos tempos. (TELES, 2017, p.9)

Especificamente em Portugal, por conta do silenciamento imposto pela ditadura salazarista desde 1933 pelo Estado Novo, e pelo pensamento recalcado que esta incrustou, ou, ainda, pela concepção errônea de que o feminismo é radical e é contra os homens, muitas mulheres escritoras não assumiram uma postura política feminista, principalmente, quando controladas pela censura. Entretanto, de forma ou outra, as mulheres sempre se articularam, mesmo a história não tendo contemplado devidamente o discurso feminino. Mas como, então, como (re)formular o discurso hegemônico? Como (re)escrever o imaginário masculino construído durante séculos por um discurso patriarcal, machista e misógino? A resposta é justamente através da subversão destes mesmos discursos, trazendo à tona a trajetória dessas diversas mulheres que, quase sempre esquecidas nas narrativas históricas canônicas, precisam agora serem (re)vistas, (re)lidas, (re)vividas e (re)imaginadas, garantindo a nitidez e a importância de sua voz, agora não mais silenciada. Esse gesto é fundamental, pois assim que as políticas sexuais e de construções de gênero também puderem fazer parte do protagonismo discursivo, tanto no mundo acadêmico quanto no dia a dia, os historiadores tradicionais dificilmente poderão persistir em contar histórias do passado humano nos velhos moldes. Se a nova história, portanto, deve ser (re)formulada a partir de tudo o que é historicamente importante, o discurso cultural, político, pessoal, corpóreo das mulheres são paradigmas cruciais neste percurso. **Busca-se, portanto, não só a reformulação do discurso feminino, mas também de seu corpo, de sua sexualidade**, de sua imagem turva e encolhida. Corpos que foram, por muito tempo, lidos como frágeis, desajustados, histéricos e profanos.

É assim que Natália Correia merece ser lida: pelo gesto corajoso com que defendia a liberdade dos corpos femininos, tanto em sua vida política quanto em seus romances. Quando à frente da linha editorial da Afrodite, a autora de *A Madona*

fez um trabalho de recolha e publicação que foi muito além do mero labor textual. Naqueles tempos, significou um enfrentamento ideológico e político muito importante, já que a editora assumiu e defendeu a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, obra literária que marcou a luta feminista em Portugal. Este drible com a censura marcou o caráter de Natália Correia, que caminhava com naturalidade entre centro e margem, publicando crônicas, artigos críticos em jornal e até mesmo sua *Antologia de Poesia Erótica e Satírica*, obra que também a fez ser condenada a três anos de cadeia – com pena posteriormente suspensa – pela edição e publicação.

No ano de 1968, ou seja, seis anos antes da queda do regime de Salazar, Natália Correia publica *A Madona*, texto que talvez somente hoje venha a ser devidamente (re)lido como feminista, já que sendo extremamente subversivo em sua temática a respeito do corpo feminino, passou “desapercebido” pela crítica do Estado Novo. Além disso, o texto contém inúmeras rupturas estéticas e literárias em sua estrutura narrativa, quando a autora apresenta a evolução da personagem em busca de seu próprio prazer sexual em descrições que chamo de relações de transe e trânsito, tanto relativas ao percurso da personagem feminina quanto ao sistema espacial e temporal do texto.

O romance gira em torno de eixos espaciais e, principalmente, morais opostamente definidos: de um lado, tem-se o ambiente rural marcado pela supremacia masculina, representado pela aldeia montanhosa de Briandos; e do outro, está a agitação dos jovens e o fervor urbano de Paris. Nesta circulação espacial, a menina Branca é descrita como portadora de uma beleza helênica. Aqui, os mitos clássicos funcionam, portanto, como intertexto na obra: A madona de Natália Correia chama-se Branca, e é descrita exatamente como as imagens das clássicas madonas pintadas por Michelangelo ou Belini, ou seja, trata-se de uma figura de caráter angelical, associada aos elementos religiosos, às características de pureza e maternidade. Mas, aqui reside o jogo irônico e crítico de Natália, na medida em que a sua personagem-madona não representa em nada a imagem canônica, muito pelo contrário, ela subverte todos os papéis morais maternos conferidos à mulher:

– Ter um filho?! – pensava eu – só se for do Espírito Santo!...Presumo que os meus germes de mulher me assinalavam uma maternidade mais transcendente e necessária do que aquela que brota dos filhos nascidos da carne como as crias paridas pelas vacas. (CORREIA, 1968, p.100).

Ora, se às mulheres está, socialmente, pré-estabelecida uma condição maternal, na trama nataliana, o fato de escolher gerar um filho ou não – o que, teoricamente, deveria ser um direito de livre escolha – torna-se uma atitude subversiva. Em *A Madona*, A protagonista Branca responde negativamente ao propósito maternal, ironizando a divindade religiosa da virgem, que engravida do Espírito Santo. Além disso, para ela o que está ligado aos “germes de mulher” ultrapassa a condição patriarcal instaurada para, como veremos adiante, transcender em uma feminilidade erótica.

Ainda, a morte do pai no seio de uma prostituta na adolescência de Branca – mesmo tendo sido descrita de maneira anacrônica – estabelecerá diversas rupturas narrativas e subjetivas da personagem. Essa cadavérica erotização (já que o defunto permanecerá com o membro ereto no velório) permanece latente em diversas memórias de Branca, que mistura descrição de lembranças passadas perturbadoras – normalmente sempre relacionadas com o espaço de Briandos – com o presente estilhaçado em diversos espaços.

Ouvem-se uns sons cavernosos como se a voz do moribundo quisesse vencer a guerra que lhe bloqueia a garganta e que a boca relaxada pela idiotia em que seu cérebro mergulhou é incapaz de articular. Noto então com horror que sua mão procura incessantemente o sexo como se só essa parte do seu corpo continuasse viva e ele estivesse apenas agarrado a vida pelo espasmo que fez entrar a morte no seu corpo. Foi realmente esse gesto que determinou sua morte? A tulipa de revérberos da Praça Furstenberg esvai-se numa hemorragia leitosa. Miguel procura levar incessantemente a minha mão a essa parte do seu corpo que o desejo enfunou como se só ela continuasse viva [...]” (CORREIA, 1968, p.27)

É como se o corpo de Branca estivesse incestuosamente ligado ao velório e à relação fraterna, ao mesmo tempo que se liberta fisicamente do passado, vingando-se de uma virilidade e masculinidade tóxica advinda de um corpo moribundo e opressor.

Na cena do velório do pai a personagem também já aparece criticando os homens e suas atitudes estúpidas, pois já parece estar lúcida da condição do corpo feminino na sociedade machista, percebendo o olhar masculino para uma criada, vista apenas como corpo-objeto:

E eu fui esconder-me no meu quarto, chorei muito sobre a cama e mordi os lençóis pensando que as pessoas crescidas eram muito estúpidas e se deixavam enganar por meu tio que era um cevado vestido de sacerdote que queria a Filomena por causa de suas ancas bojudas que ele espreitava [...] (CORREIA, 1968, p.35)

Essa lucidez da condição feminina também é nítida quando observa as mulheres (parentes, amigos, vizinhas) no velório e parece, com isso, desenvolver uma projeção para um futuro libertador, baseada na liberdade do corpo, ou seja, promover essa emancipação através do corpo:

Eu não vou ser assim- dizia-me, enquanto os seus olhos lambuzavam com uma insidiosa atenção meu rosto consternado – Eu não vou ficar como elas, amarelecida numa fotografia de piquenique, antepassada de mim mesma. Eu não vou ficar estupidamente feliz num retrato de casamento, um único momento de glória, ao lado de um homem que não conheço que nunca conhecerei mas que vai me fazer muitos filhos e mandar-me calar quando eu disser asneiras. **Eu vou ter as ancas magnéticas, os seios livres, ofertados, os calcanhares vibráteis como cordas, transmitindo o chamamento da minha sede de ser amada e amar na vertigem de ser amada.** (CORREIA, 1968, p.41)

Novamente pode-se detectar a clareza da personagem perante o que a sociedade patriarcal estabelece às mulheres. Branca nega qualquer modelo que simbolize algum tipo de controle ou subordinação, como o casamento e a maternidade. Mesmo desejando tendo momentos românticos, ao contrário da situação matrimonial “estupidamente feliz”, a personagem almeja o amor como liberdade erótica corpórea, em que possa ter “seios livres”, calcanhares que vibram, ancas magnéticas para poder dançar e amar vertiginosamente.

Assim, a morte desta figura masculina opressora faz emergir, diante desta personagem, uma nova realidade, apoiada pelas falas de sua mãe:

– Sim, minha filha. Deves viver a tua própria vida – e suspirava. – Para que não te aconteça. . . Queres ir estudar para Paris? Mas é isso mesmo que farás. Serás bailarina ou qualquer outra coisa em que sejas tu mesma e suspirava. (CORREIA, 1968, p.13-14).

A vida de Branca, em Paris, era marcada por essa busca de plenitude – sempre contraria àquela alegria estúpida que buscava afastar-se (CORREIA, 1968, p. 41) –, através das relações sociais e sexuais, - trazendo à tona um pudor e uma vergonha do corpo que carregava em si e que, embora soem como ambíguas, são as marcas de seu passado que está sendo desconstruído, herança de uma educação paternalista.

É perceptível a tomada de consciência da personagem Branca e de seu processo de desconstrução, estabelecido sobretudo pela convivência com mulheres como Françoise (e o próprio nome de Françoise já diz muito sobre o feminismo que borbulhava na Europa a partir da França), que estão sempre deslocando Branca de um

lugar-comum sobre as questões da liberdade feminina. E essas “lições” são sobre feminismo e chegam até à personagem não só empiricamente pelas experiências sexuais e pela liberdade que ambas almejam, mas também de maneira teórica, através do discurso da personagem Françoise, que, não por acaso, é uma mulher militante da União de Mulheres Francesas, leitora e admiradora de Simone de Beauvoir. Essa é, portanto, mais uma das evidências do caráter feminista deste romance.

É Natália também uma das primeiras mulheres a abordar publicamente o tema da homossexualidade muito logo após o 25 de Abril em uma conferência no Centro Nacional de Cultura, onde irá declarar:

O ser humano caminha para a androginia, daí a quebra da natalidade, resultante de sua evolução, daí também o reconhecimento de novos tipos de família, fora dos estereotipados modelos homem-mulher, casamento-reprodução; novos tipos de família que não vão colidir com o modelo tradicional, pelo contrário, vão enriquecê-lo, pluralizá-lo (CORREIA apud DACOSTA, p.54, 2013)

Como se nota neste discurso ainda muito atual, a defesa da liberdade não está somente na forma como Natália Correia encarava a situação feminina, mas sim a estrutura social como um todo, uma liberdade plural de rompimento com modelos conservadores.

Em *A Madona*, após algumas experiências sexuais como as descritas anteriormente, Branca viverá um *affair* com a personagem Elsa, em um de seus trânsitos pela Europa. É a partir de uma narrativa subjetivamente feminina que essa relação homoafetiva entre as personagens se estabelece, demonstrando mais uma subversão e drible da censura quanto ao amor lésbico.

Ainda, a relação que Branca estabelece com o personagem Manuel diferencia-se de todas as demais, não só pelo amor que sente, mas sobretudo pela superioridade própria de emancipação do seu “gênio feminino” (CORREIA, 2003, p.148), de sua altivez e soberba diante do amor de um homem por quem exerce total controle:

Adivinhar-te capaz dessa paixão ilimitada, terrível de elementar assombro, [...], fazendo-me saborear uma voluptuosa crueldade que me apaixonava. Agora o sentimento nascia-me da carne, ou melhor, era engendrado por um núcleo que se servia dela, **pondo em ação o maravilhoso potencial cósmico da minha natureza feminina.** (CORREIA, 1968, p.99, grifos meus)

E essa mulher indômita, voluptuosa, dona de um espírito ativo, tem plena consciência de sua liberdade e de seu caráter feminino e dominador quando diz: “E tu vais morrer porque não pegaste na espingarda que por instante fixaste para apagares meu corpo a chama da fêmea que devora o macho.” (CORREIA, 1968, p.34).

Além dos caminhos marcados pelas experiências sexuais de Branca e de sua relação sadomasoquista com Manuel, os outros personagens do romance também representam o rompimento de paradigmas normativos, como as cenas de amor homoerótico entre os personagens Anjo e Miguel. Ou ainda o caso da personagem travesti Josephine. O próprio estatuto do personagem Anjo, descrita como um ser andrógino, reitera a adiantada liberdade com que Natália Correia encarava as identidades, desconstruindo os binômios e os discursos retrógrados de uma sociedade conservadora. A imagem dos anjos também aparecerá nos poemas de Natália Correia e, para ela, é como se a androginia fosse uma ‘particularidade do espírito poético’ (DRIVER, 2019).

Fica muito nítida, portanto, através da análise de sua obra e de suas vivências políticas na sociedade, a coragem de Natália Correia para que ocorra de fato a desconstrução de tabus e a diluição de uma normatividade pré-estabelecida, principalmente quando envolvem as relações amorosas e sexuais. Parafraseando João Barrento (2016) a autora é responsável por promover uma “nova desordem” das formas e dos temas tanto dentro do cânone do romance português na década de 1960 (e Barrento chamará isso de uma outra revolução promovida pelas mulheres escritoras), tanto quanto rompe com as formas de manutenção de controle dos corpos, principalmente quando um texto como esse passa ileso pela censura salazarista. Neste sentido, rever e reler o posicionamento vanguardista contido no romance *A Madona*, reafirma mais uma vez o poder da literatura na desconstrução de papéis alienantes que foram incrustados por governos ditadores e que, infelizmente permanecem ainda enraizados em muitas esferas da sociedade. Assim como Hélène Cixous nos convoca (1991) para a quebra de um muro (“break down the wall”) e mais ainda, para que se deixe o muro para trás (“get past the wall”), é preciso que Natália Correia e tantas outras mulheres sejam lidas e encaradas como grandes “saltadoras de muros” (CIXOUS, 1991), ou, melhor que isso, como àquelas que derrubam, estilhaçam os muros do

patriarcado, da homofobia, do ranço conservador, cristão e ditatorial que apenas **tenta** nos silenciar.

Referências

ANDERSON, Bonne Suzane. “Primórdios do Feminismo Internacional: Contribuições e Dificuldades da História Comparada.” In: COVA, Anne. *História comparada das Mulheres: Novas abordagens*. Tradução Diogo Freitas da Costa. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

BARRENTO, João. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CIXOUS, Hélène. *Coming to Writing and Other Essays*. Translated by Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle and Susan Sellers. London: Harvard University Press, 1991.

CORREIA, Natália. *A Madona*. Lisboa: editorial Notícias, 2000 (1ª Edição 1968).

CORREIA, Natália. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*. Lisboa: Antígona, 1999.

CORREIA, Natália. *Breve história da mulher e outros escritos*. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria, 2003.

DACOSTA, Fernando da. “A Natalidade de Natália”. In: *Natália Correia, dez anos depois...* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Secção de Estudos Franceses do DEPER, 2003, p. 9-19.

DRIVER, Robin. *Má(tria): Mulher e monstrosidade na ficção em prosa de Natália Correia*. (Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade de Lisboa), Lisboa, 2017. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/32052/1/ulfl242226_tm.pdf Acesso em: 18/02/2022.

EDFELDT, Chatarina. *Uma história na História: representações da autoria feminina na História da literatura portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal de Montijo, 2006.

SCOOT, Johan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUSA, Antónia de. et all. *Entrevistas a Natália Correia*. Edição de Zeto Cunha Gonçalves. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Alameda, 2017.

Ana Hatherly e o barroco: um estudo da Revista Claro-Escuro (1988-1991)

Vivian Aparecida Pereira Pinto
Mestranda do curso de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP/Assis
Sandra Aparecida Ferreira
Doutora e professora do curso de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Ciências e
Letras – UNESP/Assis

Introdução

As pesquisas que utilizam a imprensa como fonte primária já se fazem presentes de forma crescente nos meios acadêmicos, constituindo tal investigação em importante instrumento de conhecimento sobre a formação histórico-cultural da sociedade.

No Brasil, a partir da segunda metade do século XX, os estudos acerca de periódicos ganham mais espaço com a fundação, em 1962, do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP, por iniciativa de Sérgio Buarque de Holanda. Desde sua criação, o IEB tem por principal objetivo a pesquisa e documentação sobre a história e cultura brasileira. A começar por grandes aquisições, a exemplo da coleção Brasiliana, do historiador e colecionador de livros Yan de Almeida Prado, que dá origem a vários estudos de periódico dentro do cenário acadêmico. (PETRY, 2011).

Na sequência, outros grupos de intelectuais em diferentes Universidades brasileiras também se atentaram para a importância da criação de outras pesquisas que abarcassem o estudo de periódicos, como é o caso do NELIC – Núcleo de Estudos Literários & Culturais, da Universidade Federal de Santa Catarina, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Barros Camargo, e outros grandes projetos contemporâneos, a saber: *Imprensa e circulação de ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX*, sob coordenação da Prof^a. Dr^a. Tania Regina de Luca e a Prof^a. Dr^a. Isabel Lustosa. Em Portugal, o mesmo se repete no que se refere a projetos voltados aos estudos de revistas literárias, caso do *Portal de Revistas de Ideias e Culturas*, coordenado pelo Prof^o. Dr^o. Luís Manuel Crespo de Andrade e desenvolvido na Universidade de Lisboa, com o objetivo de divulgar pesquisas realizadas sobre revistas portuguesas do século XX. Em

constante elaboração, o referido projeto abarcou pesquisas sobre o movimento da Renascença Portuguesa, revistas anarquistas, como também estudos de revistas modernistas, a exemplo do trabalho de Maria Manuel Noro, *A geração do Orpheu* (Porto: 1972), e de Teresa Almeida, *Athena ou a Encenação Necessária* (Lisboa: 1983), de Teresa Almeida.

No entanto, em que pese a importância do projeto do professor Manuel Crespo, a revista *Claro-Escuro*, dirigida por Ana Hatherly, ainda não foi incorporada ao *Portal de Revistas de Ideias e Culturas*, o que permite dizer que tanto a escritora portuguesa como a revista idealizada por ela, voltada aos estudos sobre o Barroco, permanecem pouco conhecidos em Portugal, e quase inédita no Brasil.

Claro-Escuro: a construção

No final da década de 1980, com a proximidade da passagem do século, a globalização estreitou os laços de integração regional entre os países: o Brasil, inserido no Mercosul, e Portugal, na União Europeia, passaram a viver segundo as regras das formações do livre comércio, já disposto no GATT, artigo XXIV de 1947, que estabelecia uma união aduaneira ou uma zona de livre comércio para facilitar a relação entre países em desenvolvimento, concedendo preferências tarifárias entre eles. Também no âmbito acadêmico, as relações luso-brasileiras evidenciaram um avanço na constituição de um novo ambiente de trabalho entre os especialistas das mais diversas áreas do conhecimento. A ideia passa a ser o incentivo à exploração de temas comuns e novas formas de diálogo entre os dois mundos. Cabe ressaltar que, ao fim dos anos 1975, Portugal perdeu a guerra colonial contra a África e, dentro do processo de redemocratização do país, a procura deste por um novo lugar no contexto mundial impulsionava também outras condições de aproximação com o Brasil: “A força das novas relações Brasil-Portugal reside não apenas nos discursos de sensibilidades, paixões e saudades, mas na relevância dos intercâmbios materiais entre as duas sociedades.” (SARAIVA, 2000, p. 20)

É nesse contexto que ocorre também a aproximação entre os intelectuais da academia, de ambos os países, para os quais o Barroco estava na pauta das revisões e recriações.

No Brasil dos anos de 1950, Haroldo de Campos escreve seu primeiro ensaio acerca do tema, *A obra de arte aberta* (1955), no qual desenvolve reflexões acerca “[...] de obras que não se limitavam à concepção linearista e fechada, tal qual Pierre Boulez denunciara em conversa com Décio Pignatari, apontando para uma concepção da *obra de arte aberta*, como um ‘barroco moderno’.” (GATTO, 2011, p.1). Na sequência viria *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos*, de 1989, obra em que o autor tece considerações sobre o papel do barroco na formação das vanguardas brasileiras, tal como acontece em *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Em entrevista a Horácio Costa, Ana Hatherly declara estar de acordo com a opinião de Haroldo de Campos quanto à ligação entre o barroco e a vanguarda experimental do século XX:

Portanto, a ideia de “um grande arco trans-ibérico” faz todo o sentido em termos culturais, particularmente nessa época. Os experimentalistas portugueses estiveram muito ligados aos concretistas brasileiros, mas não só a eles, porque a presença da vanguarda europeia teve sempre neles grande peso, não deixando de ser igualmente uma referência básica tanto para o Brasil como para a América Latina. O vanguardismo do século XX, porém, tornou-se um fenômeno mundial, precursor de uma certa forma de globalização. (HATHERLY, 2007, p. 18)

Além de Haroldo de Campos, cabe lembrar Affonso Ávila, especialista mineiro nos estudos barrocos, que funda, ao final dos anos 60, a revista *Barroco* (1969-2004), publicada pelo CEM/UMG e que veio a ganhar, em 2012/2013, edição especial em homenagem à publicação.

Em Portugal, Hatherly, que já havia firmado seu nome como um dos mais importantes no campo da pesquisa sobre o barroco, concebe o projeto da *Claro-Escuro*, na esteira de outros movimentos revisionistas que despontavam também na Espanha e na América Hispânica, nas décadas de 1960-70, a desenhar “um “grande arco barroco trans-ibérico” (COSTA, 2007), a respeito do qual a escritora portuguesa se manifestou, ainda na entrevista a Horácio Costa para a revista *Via Atlântica*:

Como Haroldo de Campos bem o demonstrou, por razões de herança cultural, há uma ligação muito importante entre o barroco histórico e a vanguarda experimental do século XX, tanto brasileira como portuguesa. Portanto, a ideia de “um grande arco trans-ibérico” faz todo o sentido em termos culturais, particularmente nessa época. (p. 18).

Nesse sentido, pode-se dizer que agora a autora não só dava continuidade aos estudos que iniciara, décadas atrás, no campo da música¹⁷¹, mas também (nesse novo contexto) seguia novas tendências de resgate do Barroco.

Artista ativa, escritora produtiva e professora de uma das mais conceituadas instituições universitárias de Lisboa, Hatherly concebe, em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian, uma revista inteiramente dedicada ao Barroco. Inserida no contexto político e social de Portugal da década de 1980, a escritora concebe e concretiza um projeto que não abarcou apenas autores e pesquisadores portugueses das áreas das Letras, mas também convidou, para integrar o corpo de colaboradores, escritores de nacionalidades distintas e de outros saberes.

Claro-Escuro: perfil editorial

Revista ricamente ilustrada, graças aos subsídios da Fundação Calouste Gulbenkian (e da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses), a *Claro-Escuro* circulou entre os anos de 1988-1991, contando com 7 números, distribuídos em 4 volumes, editados pela Quimera Editores. A concepção gráfica da revista ficou a cargo de Jaime Manuel de Sousa e a impressão dos volumes ficou a cargo da Gráfica de Coimbra. A revista oferecia, ainda, assinatura anual aos leitores pelo valor de mil e quinhentos escudos e a partir do 3 volume, a assinatura se estendeu a outros países por trinta dólares.

No Editorial de estreia, Ana Hatherly destaca o número crescente de estudos sobre o Barroco, naquele momento, a justificar a importância de um periódico voltado exclusivamente para o tema:

Este interesse coincide com os estudos que vêm sendo realizados em diferentes instituições de ensino superior. CLARO-ESCURO, porém, não está vinculada a qualquer instituição de ensino, nascendo sobretudo do desejo de constituir um futuro grupo autônomo que promova e dinamize os estudos barrocos. (1988, p. 8).

¹⁷¹ Embora não tenha seguido carreira musical por uma incapacidade física, Hatherly cursou, nos anos 50, aulas de canto na Alemanha quando se mudou para este país a fim de estudar música barroca

Os colaboradores convidados por Hatherly para escreverem na revista vinham, como se disse, de várias áreas do conhecimento, assim também de países diversos, o que resultou na rica abordagem do Barroco, tanto na música, quanto nas artes plásticas e na literatura.

Tipografia, imprensa, escrita: a edição

Vários fatores devem ser levados em consideração quando se trata de revistas científicas, a começar pelo título, subtítulo, público-alvo, os responsáveis pela edição e circulação, o aporte financeiro, o conselho editorial, o lugar de impressão, até chegarmos à edição final do texto, tipo e tamanho dos caracteres, as ilustrações e a capa.

A revista científica é, por excelência, importante meio de divulgação de projetos em andamento e de pesquisas concluídas. Para José Augusto Seabra, o papel da revista científica se destaca pela autonomia de ideias, efemeridade (em alguns casos, menor que a do jornal) e por conectar movimentos, grupos e setores, sejam eles intelectuais, políticos ou sociais, que se organizam em torno de um objetivo comum, exposto a um público específico ou a vários públicos (2003, p. 19). Ao dirigir e criar o projeto da *Claro-Escuro*, Hatherly consegue viabilizar o resgate do Barroco e reúne colaboradores de áreas afins, que assumem o papel de críticos de um movimento artístico e literário, que ganhava novas leituras interpretativas e recriações artísticas

Os sete números da revista, divididos em quatro volumes, estão dispostos da seguinte maneira:

Volume 1: número 1: 112 páginas;

Volume 2: números 2 e 3: 226 páginas;

Volume 3: números 4 e 5: 142 páginas;

Volume 4: números 6 e 7: 212 páginas.

No que se refere à composição gráfica das edições, a revista é primorosa, os textos vêm (por vezes) acompanhados de ilustrações¹⁷² referentes aos temas abordados e está formatada em fonte *Time New Roman* de tamanho 12, dimensões 29x19cm.

A capa de todas as edições traz a reprodução da obra de quatro diferentes escritores, cujas artes indiciam a temática presente em cada volume. No número 1 da *Claro-Escuro*, a arte de capa é *A Phenix de Portugal Prodigiosa*, publicada em 1678, em homenagem a D. Maria Sofia Isabel de Neuburgo¹⁷³.

Nesta obra, o autor, Luís Nunes Tinoco

[...] apresenta uma obra multifacetada no que diz respeito à autoria de textos em que a visualidade ganha protagonismo, desde emblemas, anagramas, labirintos, entre outros, que demonstram a sua versatilidade artística, o que se explica também pela diversidade de funções que desempenhou, na medida em que foi arquiteto, contador, escrivão além de excelente calígrafo. (TINOCO, 1991, p.14-17, apud FERREIRA, 2016, p. 45).

Os artigos que integram este número abordam temas como fé e pecado, barroco e filosofia, o barroco no Brasil, a poética barroca, análise da *Gazeta* (1641-1647), primeiro periódico português, a arquitetura barroca e uma homenagem especial a Jerônimo Baía¹⁷⁴.

A arte de capa do segundo volume da *Claro-Escuro*, números 2 e 3, traz o retrato de D. João V (pormenor), azulejo da Portaria da Igreja de S. Vicente de Fora, s/d., o rei de Portugal sendo tema dos textos desta edição.

Os números 4 e 5 do terceiro volume da revista trazem na capa a arte texto-visual de Ana Hatherly, *No Grande Espaço Sempre é Noite*¹⁷⁵, publicado em 1965, e os temas principais dessa edição abordam o barroco e o neobarroco, no Brasil e em Portugal.

O quarto e último volume traz na capa gravura extraída da *Arte prática de navegar*, de Manuel Pimentel, publicada em 1699, a repercutir nos temas dos números 6 e 7 com o subtítulo “Projeções dos Descobrimentos no Barroco”: os descobrimentos no Livro *Antepimeiro da História do Futuro*; a face não heroica dos descobrimentos; a

¹⁷² Entende-se por ilustrações o conjunto de reprodução de originais, sejam fotografias de esculturas, xilogravuras ou digitalizações de folhetos, de fotos ou imagens.

¹⁷³ Marie Sophie Elisabeth von der Pfalz, 1666-1699, segunda mulher de D. Pedro II e mãe de de D. João V.

¹⁷⁴ Jerónimo Baía, 1620 - ?, frade beneditino e poeta barroco português.

¹⁷⁵ In Poesia Experimental 2, 1965.

visão barroca da história trágico-marítima de Camões, o feminino na colonização, entre outras abordagens.

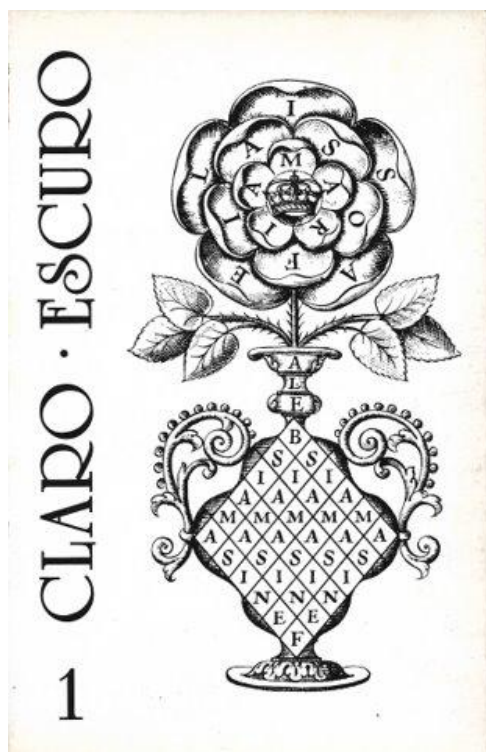


Figura 1: Capa do número 1 da revista Claro-Escuro
Luís Nunes Tinoco, *A Phenix de Portugal Prodigiosa*, Lisboa, 1678



Figura 2: Retrato de D. João V.
Azulejo da Portaria da Igreja de S. Vicente de Fora



Figura 3: *No Grande Espaço Sempre é Noite*, Ana Hatherly, 1965.

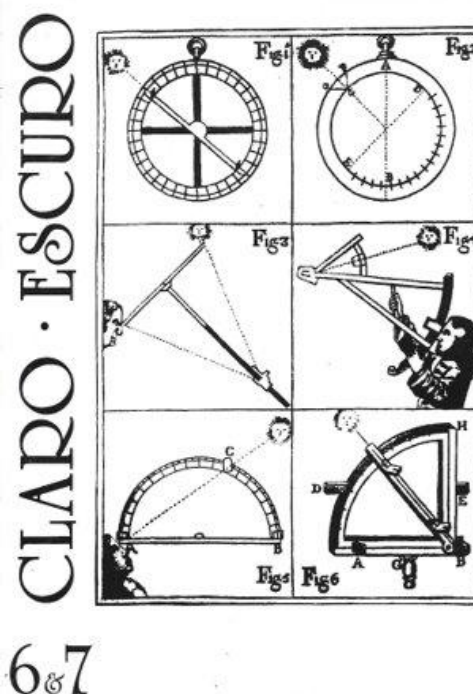


Figura 4: Gravura extraída da *Arte prática de navegar*, de Manuel Pimentel, 1699

A encadernação da revista é no formato de brochura e todos os números são em preto e branco. O papel da capa é do tipo cartolina plastificada e tem gramatura de cerca de 240g, com brilho, funcho branco, impresso em preto. O miolo do periódico é de papel do tipo offset, encorpado e fosco.

Os dados editoriais da revista trazem as seguintes informações:

	Diretora	Diretor-Adjunto	Redação	Concepção gráfica
Vol. 1	Ana Hatherly	José Fernandes Pereira	-Filomena Belo; -Manuela Rocha	Jaime Manuel de Sousa
Vol. 2	Ana Hatherly	José Fernandes Pereira	-Filomena Belo; -Manuela Rocha	Jaime Manuel de Sousa
Vol. 3	Ana Hatherly	José Fernandes Pereira	Filomena Belo	Sem informação

Vol. 4	Ana Hatherly	José Fernandes Pereira	Filomena Belo	Sem informação
--------	--------------	------------------------	---------------	----------------

Tabela 1: Elementos paratextuais da revista *Claro-Escuro*

	Editor e Proprietário/Endereço	Revista Semestral/Assinatura Anual	Composição/Impressão/Depósito legal	ISSN	Subsidio/Capa
Vol. 1	Quimera Editores/Est. De Benfica, 723, 8º andar dtº, 1500 Lisboa Telefone: 700442	Revista Semestral Assinatura Anual: 1500\$00	Quimera Editores/Gráfica de Coimbra/ 24402/88	Não consta	Fundação Calouste Gulbenkian/ Capa: Luís Nunes Tinoco
Vol. 2	Quimera Editores/Est. De Benfica, 723, 8º andar dtº, 1500 Lisboa Telefone: 700442	Revista Semestral Assinatura Anual: 1500\$00	Quimera Editores/Gráfica de Coimbra/ 29593/89	Não Consta	Fundação Calouste Gulbenkian/ Capa: D. João V. (retrato)
Vol. 3	Quimera Editores/ R. Augusto Machado, 5 r/c dtº, 1900 Lisboa, telefone: 847 25 77	Revista Semestral/ Assinatura anual: Portugal – 1.500\$00; outros países - \$30 U.S.	Quimera Editores/G.C. – Gráfica de Coimbra/ 42379/90	0871-37 15	Sem informação Capa: Ana Hatherly
Vol. 4	Quimera Editores/ R.	Revista Semestral/	Quimera Editores/G.C.	0871-37 15	Comissão Nacional para

Augusto Machado, 5 r/c dtº, 1900 Lisboa, telefone: 847 25 77 / 847 34 46	Assinatura anual: Portugal – 1.500\$00; outros países - \$30 U.S.	– Gráfica de Coimbra/ 52325/92	as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses Capa: Manuel Pimentel, 1699
--	---	--------------------------------	--

Tabela 2: Elementos pré-textuais da revista *Claro-Escuro*

Sem obedecer a um padrão uniforme de edição, os números da *Claro-Escuro* apresentam grande variedade na apresentação geral de cada volume. O primeiro volume é composto por capa, folha de rosto, informações/dados editoriais, índice, editorial e artigos.

O segundo volume já se diferencia do primeiro porque nele é inserida uma página, logo após os dados editoriais, com a assinatura de D. João V (homenageado na edição), em seguida vem o índice, o editorial, os retratos dos pais de D. João V., manuscrito da Rainha D. Maria Sophia Isabel a D. Pedro II, ilustração de D. João V. em azulejo e artigos.

O terceiro volume também traz outra particularidade que o diferencia dos anteriores: capa, folha de rosto, dados editoriais, “segunda capa” anunciando o tema a ser tratado nos números da edição, índice dos artigos acompanhado do índice das ilustrações que constam no volume. Além disso, o editorial será mais extenso, explicando também a inserção de duas seções que não constam nos números anteriores, chamadas “seção A” e “seção B”, que se referem a dois questionários respondidos por Rui Bebiano e Leodegário A. de Azevedo Filho, ilustração na folha de rosto do índice, seguida pelos artigos.

No quarto e último volume, temos a capa, folha de rosto, dados editoriais, “segunda capa” anunciando o tema *Projeções dos Descobrimentos do Barroco*, índice das ilustrações não legendadas, índice geral, editorial, ilustração de Manoel Pimentel, seguida pelos artigos do volume.

Como observamos, cada volume tem a sua particularidade, nem sempre acompanhada da necessária informação. Nos dois primeiros, a maior dificuldade refere-se à ausência do índice das ilustrações, muitas delas sem legenda, o que dificulta o trabalho do leitor e pesquisador na identificação das obras.

Para Carlos Eduardo Mendes de Moraes,

Esses (sub) processos de produção da obra na sua materialidade, até que se chegue à forma final, podem escapar das considerações de um público menos preocupado com o processo editorial. No entanto, docentes, pesquisadores, pós-graduandos, graduandos, se não nos colocamos na posição de curiosos em busca do conhecimento dessa complexidade, corremos o risco de cometer pecados metodológicos que podem custar caro [...]. (2020, p. 57).

A falta de informação acerca das ilustrações, como ocorre nos três números da *Claro-Escuro*, aponta para uma das dificuldades a ser enfrentada pelo pesquisador no trabalho de indexação da revista dirigida por Ana Hatherly, ainda que as edições posteriores indiquem a autoria das artes.

Os autores

Em sintonia com o contexto político, social e cultural de Portugal, nos anos 1980-1990, que se abria para o mundo, Ana Hartherly pensa e concretiza a *Claro-Escuro* como revista de contribuição internacional, tendo em vista as distintas nacionalidades dos autores convidados, assim também as várias áreas de atuação dos colaboradores. O prestígio e os contatos estabelecidos por Hatherly, ao longo de sua carreira como artista e escritora, em muito contribuiu para a realização de um projeto amplo de revisão do Barroco na literatura, música, pintura, escultura, no qual estiveram envolvidos nomes de prestígio da intelectualidade nacional e internacional, como exposto na tabela abaixo.

Nome	Número de Volume artigos publicados	
Ana Hatherly	6	1, 2, 4
José Fernandes Pereira	6	1, 2, 3
Carlos Couto de Sequeira Costa	2	1, 3

Maria Lucília Gonçalves Pires	1	1
Leodegário A. de Azevedo Filho	2	1, 3
Maria Thereza Abelha Alves Marques	2	1, 2
Filomena Belo	3	1, 2, 4
Manuela Rocha	1	1
Maria João Madeira Rodrigues	1	1
Horácio Manuel Pereira Bonifácio	1	1
Ivo Castro	1	1
Luísa d'Orey Capucho Arruda	2	2, 4
Luís de Moura Sobral	1	2
Rui Bebiano	2	2, 3
Anabela Galhardo	3	2, 3
Margarida Calado	1	2
Arthur Anselmo	1	2
Elze Vonk Matias	1	2
Madalena Braz Teixeira	1	2
Manuel Carlos de Brito	1	2
Natália Baeta Nogueira	1	2
Andrée Rocha	1	2
Afrânio Coutinho	1	3
Maria Aparecida Ribeiro	2	3, 4
Maria Alzira Seixo	1	3
José Augusto França	1	3
José Ares Montes	1	3
Claude-Gilbert Dubois	1	3
Benito Pelegrini	1	3
Fernando Guimarães	1	3
Paulo Pereira	1	3
Ana Couto	1	3
Isabel Carlos	1	3

João Torres	1	3
E. M. de Melo e Castro	2	3, 4
Pilar Gómez Bedate	1	3
Victor Infantes	1	3
Paulo Varela Gomes	1	3
Margarida Vieira Mendes	1	4
Antonio Cirurgiã	1	4
Edgar C. Knowlton, Jr.	1	4
Gilberto Moura	1	4
Teresa Bettencourt da Câmara	1	4
Eduardo Duarte	1	4

Tabela 3: Lista de autores que contribuíram na revista *Claro-Escuro*, o número de artigos que cada um publicou e o volume em que saíram tais artigos

Seções Extras

Além das seções mencionadas, a revista *Claro-Escuro* traz ao final da seção de artigos, um estudo extra relacionado ao tema principal de cada edição.

No volume um, Ivo Castro elenca a bibliografia produzida por Frei Jerónimo Baía, da qual constam mais de 230 entradas informativas.

No volume dois, Armina Santos, Filomena Belo e José Fernandes Pereira, elaboram a *Cronologia da Vida e do Reinado de D. João V*.

No volume quatro, a *Bibliografia de História de Arte dos Séculos XVII e XVIII* é escrita por Eduardo Duarte.

Não consta seção extra no volume três.

Considerações Finais

Revista de perfil acadêmico, concebida por Ana Hatherly no período em que atuou como docente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, a *Claro-Escuro* (1988-1991) acolheu artigos de autores de diversas nacionalidades: portuguesa, brasileira, espanhola, francesa e inglesa, que revisitaram o Barroco em suas várias manifestações literárias e plásticas, à luz dos principais textos

teóricos acerca da estética barroca e do maneirismo. Publicada pela editora Quimera, de Lisboa, a revista destinava-se ao leitor e/ou pesquisador familiarizado com a complexidade do Barroco, dado o caráter denso e erudito dos ensaios, por vezes extensos, estampados nos sete números do periódico.

A confecção material da revista é de boa qualidade, a capa e o miolo são de materiais resistentes. O tipo de letra facilita a leitura do leitor/pesquisador, para a qual contribuem as dimensões da revista.

A revista é repleta de belas ilustrações barrocas, de alta qualidade que, se por um lado enriquecem as edições, por outro configuram-se como problema para o pesquisador, dada a inexistência de informações sobre a autoria delas nos dois primeiros volumes.

As questões aqui apresentadas tiveram por objetivo delinear o perfil gráfico e editorial da *Claro-Escuro* para que, em nossas pesquisas futuras, possamos nos aprofundar nos artigos e autores que colaboraram nos sete números da revista e analisar a atuação de Ana Hatherly como idealizadora e diretora da única revista portuguesa inteiramente voltada aos estudos barrocos.

Referências

Claro-Escuro – Revista de Estudos Barrocos. Lisboa: Quimera, 1988-1991.

COSTA, Horácio. Entrevista com Ana Hatherly. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 11, p. 9-22, 2007.

Entrevista concedida a Ana Marques Gastão, publicada no site *Jornal de Poesia*. Jor, originalmente publicada no suplemento DNA, do Diário de Notícias (Lisboa, 12 sep. 2003)

FERREIRA, Sónia Filipa Silvestre de Deus. *Imago mortis. Cultura visual, ekphrasis e retórica da morte no Barroco luso-brasileira*, 2016. Tese (Doutorado em Materialidades da Literatura). Programa de Pós-graduação em Letras. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016.

GATTO, Sonia Melchiori Galvão. Haroldo de Campos (Neo)Barroco. *Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade*, n. 3, 2009. Disponível em: http://orfeuspam.com.br/Periodicos_JL/Dialogos/Dialogos_3/Haroldo_Neo_Sonia.htm. Acesso em: 27 jul. 2021.

MORAES, Carlos Eduardo Mendes de. Você confia nas edições que lê? *Filologia E Linguística Portuguesa*, v. 22, n. especial, 51-64, 2020.

PETRY, Fernando Floriano. *O cão e o frasco, o perfume e a cruz. Arquivo Rosa-Cruz revisitado*. 2011. 226 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, 2011.

SARAIVA, José Flávio Sombra. 500 anos de relação entre Brasil e Portugal. *Revista Brasileira de Política Internacional*, v. 43, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbpi/a/4kq6hFVdbGZykSK4bFTy7nD/?lang=pt>. Acesso em 29 jul. 2021.

SEABRA, José Augusto. Revistas e Movimentos Culturais no Primeiro Quarto do Século. In: Reis, António *et alii*. *Revistas, Ideias e Doutrinas. Leituras do pensamento contemporâneo*. Apresentação de Zília Osório de Castro. Introdução de Luís Crespo de Andrade. Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 19-41.

Releituras do protagonismo feminino e literário de Victoria Ocampo em *Las Libres Del Sur* (2004)

Kátia Rodrigues Mello Miranda
Doutora, UNESP, Assis
Fernanda Aparecida Ribeiro
Doutora, UNIFAL-MG, Alfenas

A narrativa de María Rosa Lojo (1954-), escritora argentina conhecida por fomentar em sua obra um diálogo com a história e a literatura de seu país, tem se destacado na crítica literária pelo resgate de personalidades históricas e escritoras que ficaram praticamente apagadas ao longo dos tempos, ao mesmo tempo que promove o protagonismo de grupos subalternos na formação da identidade nacional e a participação feminina na construção da história e da literatura argentina.

Partindo de tal ótica, este trabalho enfoca o romance *Las libres del Sur* (2004), no qual desponta o protagonismo literário e feminino da escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979), nos anos de 1924 a 1931, período que antecedeu a inauguração da revista *Sur*. O foco narrativo, muitas vezes, parte da visão de Carmen Brey, personagem fictícia, descrita como uma jovem galega que viaja à Argentina à procura de seu irmão e que se torna secretária de Victoria após ser contratada para auxiliar o poeta indiano Rabindranath Tagore em sua estada no país.

Além de Tagore, Carmen estará envolta em outras situações com vários personagens históricos que aparecem no romance, como Evita, Jorge Luis Borges, María Rosa Oliver, José Ortega y Gasset, Waldo Frank, Robert Arlt, Leopoldo Marechal, entre outros, de modo que o leitor terá um panorama amplo da sociedade argentina. Concomitantemente, Victoria enfrentará situações que a levarão a refletir sobre a presença e influência dos intelectuais em seu país.

Como é comum entre as personagens femininas lojianas, Victoria destoa do modelo de mulher considerado ideal ou aceitável pela sociedade patriarcal, pois suas atitudes, na busca da realização pessoal e profissional, confrontam a sociedade argentina ainda arraigada naquela ideologia. Em *Las libres del Sur*, são várias as situações que problematizam a discussão sobre o papel social desempenhado pela mulher, assim como a busca de lugar para emissão de sua voz.

Uma das primeiras barreiras que Victoria encontra para sua evolução é a língua, como ela mesma afirma: “*Me educaron en francés, y a menudo me siento una analfabeta en mi propia lengua. Pero estoy haciendo todo lo posible por contrarrestarlo. Algún día escribiré en castellano con la misma facilidad*” (LOJO, 2004, p. 17). A sociedade argentina da época não valorizava o nacional, ou seja, a língua, a cultura, os costumes e, também, a literatura. Sendo assim, a fundação da revista *Sur* teve especial relevância no estabelecimento das bases da literatura nacional.

Publicação literária argentina fundada em 1931 por Victoria Ocampo, por sugestão do escritor estadunidense Waldo Frank, *Sur* foi a revista mais importante e duradoura da América Hispânica, tendo circulado regularmente de 1931 a 1970 e, após esse período, de maneira esporádica até 1992, quando saiu seu último número, 371. O periódico divulgou autores de prestígio do século XX que eram desconhecidos na América do Sul e contou com a colaboração de escritores argentinos como Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, dentre outros, além de diversos escritores estrangeiros.

A revista *Sur* balizou rumos na cultura argentina, configurando um marco da literatura moderna no país, revelando e consolidando autores como Julio Cortázar. O periódico publicou ensaios de cultura geral, discutindo principalmente problemas da cultura americana e incorporando, também, artigos de escritores nacionalistas. A página atual da Fundación Sur, em seção própria sobre a revista, assinala sobre seu perfil: “*La rigurosa calidad que caracterizó la selección de autores y textos la convirtió en el paradigma de una propuesta intelectual de excelencia, en la cual dialogaban de un modo inédito y sin fronteras, el pensamiento de América y el mundo.*” (<http://www.fundacion-sur.org.ar/revista-sur/>).

A segunda barreira a ser transposta, tanto por Victoria como por Carmen, é o julgamento das pessoas, inclusive de outras mulheres, sobre o temperamento feminino que não é aceito como “normal”. Fani, empregada de Victoria, em uma conversa com Carmen, manifesta sua opinião a respeito dos livros: “*¡Pero los libros! Dudo que sean demasiado buenos. Hay que ver como trastornan las cabezas, sobre todo las de las mujeres*” (LOJO, 2004, p. 20). O conhecimento faz com que as pessoas questionem regras, imposições e denunciem submissões e abusos; conseqüentemente, os livros são perigosos, na visão daqueles que não querem perder o poder ou daqueles que são dominados e não têm a consciência de sua servidão. A personagem Fani demonstra

corresponder a esse perfil, de pessoas que não têm compreensão das relações de poder e reproduz rótulos assimilados ao longo de sua vida, tomando-os como verdade.

De modo semelhante, os homens também, em sua maioria, não conseguem entender quando uma mulher foge dos padrões impostos a ela e acreditam que o homem (pai, irmão, marido etc.) pode fazer com que ela siga as regras, como se pode perceber na fala do secretário de Tagore à Carmen, quando o escritor indiano era o hóspede de Victoria:

- [...] *Un temperamento peligroso, que puede lanzar su pasión violentamente sobre cualquier objeto. Si al menos hubiera un marido presente, uno sabría a qué atenerse. Pero en estas condiciones todo resulta demasiado ambiguo. No se puede concebir que una mujer como ella no tenga un amor que apacigüe su tremenda naturaleza.*
- [...] *¿no es casada?*
- *Y separada desde hace años. Como en estos países católicos no existe el divorcio...* (LOJO, 2004, p. 29)

Segundo Paterman (1993), o patriarcado tem seu declínio no final do século XVII a partir de discursos ideológicos que questionaram que o pai (patriarca) não teria mais direitos sobre as mulheres. Contudo, a filósofa sublinha que se desenvolveu um patriarcado moderno, que estabeleceu a soberania coletiva dos homens sobre as mulheres e o casamento, o contrato sexual, tornou-se uma forma disfarçada de coerção, mantendo o direito “natural” dos homens sobre as mulheres. Na narrativa em pauta, a fala do secretário revela como essa ideologia estava enraizada na vida social ocidental (ele era proveniente da Inglaterra) e demonstra como a sociedade repudia que a mulher expresse seus sentimentos. A imagem idealizada na ideologia patriarcal seria a da Virgem Maria: silenciosa, assexuada e maternal.

Victoria não se encaixava no modelo de mulher imposto pela sociedade e sofria várias repressões da família e do marido, em diversas áreas de sua vida. A soberania dos homens sobre as mulheres, retomando o estudo de Paterman (1993), também consistia em regular não só a vida privada, como a vida pública, os gestos e as ações das mulheres. Essa dinâmica era vivenciada pela protagonista do romance, como ela mesma confidenciou a Carmen, sobre o (ex) marido:

- [...] eran sólo celos de propietario. Me celaba porque se consideraba deshonrado, puesto en ridículo. Y la supuesta deshonra tenía motivos tan fútiles: bastaba que yo fumara en un salón, que le dirigiera, sin su*

previa anuencia, la palabra a otro hombre; llegaba al colmo si hacía de alguno cualquier elogio incidental. (LOJO, 2004, p. 35).

A restrição do acesso à cultura e à educação é outro aspecto do controle da sociedade patriarcal sobre a mulher. “O conhecimento e a educação questionam o *status quo* feminino e são armas potentes contra a dominação” (BONNICI, 2007, p. 199). Assim, por muito tempo, foram negadas às mulheres a escrita e a leitura, não apenas por desconsiderar sua inteligência, mas, principalmente, para impedir que elas tivessem acesso ao conhecimento e, com isso, questionassem a ordem estabelecida. O marido de Victoria, nascido e criado dentro do pensamento patriarcal, não aceitava que a esposa pudesse ter uma vida social e conversasse com os homens, demonstrando sua capacidade intelectual. Do mesmo modo pensava seu pai, que expunha a preocupação com a reputação de Victoria:

*[...] su hija mayor, voluntariosa y mal casada, que muchas veces daba escándalos en la calle, empeñada en conducir ella misma su automóvil, aunque tenía chofer, y que también daba escándalos en los diarios. Únicamente a Victoria podía ocurrírsele publicar, nada menos que en el suplemento literario más importante del país, un artículo sobre el Canto V de la **Divina Commedia**: Paolo y Francesca, ¡dos amantes condenados al Infierno por adulterio!* (LOJO, 2004, p. 41).

A protagonista pertencia a uma família de classe alta de seu país, que cultivava e impunha os valores e regras sociais de cunho patriarcal. Assim, as mulheres deveriam ficar confinadas no espaço privado da casa, envoltas em tarefas domésticas, enquanto os homens circulavam livremente pelos espaços públicos. O pai, Manuel Ocampo, mesmo tendo perdido os títulos de fidalguia galega com a instauração da República no século XIX, ainda se empenhava em ser o patriarca da família e querer comandar a vida da filha, evitando seu acesso à esfera pública. Como assinala Michelle Perrot (1998, p. 07-08), em *Mulheres Públicas*, entende-se a esfera pública em dois aspectos: “por oposição à esfera privada, designa o conjunto, jurídico ou consuetudinário, dos direitos e dos deveres que delineiam uma cidadania; mas também os laços que tecem e que fazem a opinião pública.”

Contudo, o poder do pai sobre a filha é tão resistente que ela, mesmo rompendo com algumas normas sociais, não consegue libertar-se totalmente do vínculo paternal: “*No porque me importara lo que pudieran decir de mí, sino porque cualquier*

cosa que dijese iba a destrozar a mis padres. Era intolerable que sufrieran. Me sacrificué a las apariencias para no avergonzarlos a ellos” (LOJO, 2004, p. 36). Na passagem transcrita, a protagonista se refere a seu casamento pautado nas convenções sociais, cujo relacionamento gostaria de terminar “oficialmente” para ser livre em suas vontades e atitudes. Como solução para esse impasse, Victoria tem um amante e mantém a relação em segredo, para não “manchar” a honra da família.

Já a personagem Carmen Brey é uma mulher que aproveita melhor as oportunidades e faz prevalecer sua vontade. Ela estudou em uma cidade diferente da sua, não quis o casamento que seu pai (e madrasta) aprovavam e optou por ficar solteira até encontrar um parceiro ideal. Ela viaja sozinha da Espanha para a Argentina para procurar seu irmão e ela mesma provê seu sustento, por meio de seu trabalho, e se orgulha de ser independente: *“Pero yo estoy soltera y seguiría afanándome aunque estuviera casada. No me gustaría que mi marido me mantuviese y luego me lo echase en cara solapadamente queriendo gobernarme.”* (LOJO, 2004, p. 82).

A discussão no romance sobre a independência feminina ocorre em um contexto em que a mulher se torna objeto de estudo de várias áreas do conhecimento. A crítica literária feminista é um dos desdobramentos do pensamento feminista, desenvolvido a partir dos anos de 1960, e tem como origem a publicação nos Estados Unidos da tese *Sexual Politics* (1970), de Kate Millet. Conforme sistematiza a professora Lúcia O. Zolin (2019, p. 211), “essa vertente da crítica literária tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal.”

A crítica literária feminista tem como uma de suas finalidades iniciais ler a literatura de modo a desconstruir a submissão dos papéis femininos retratados pela literatura canônica e a denunciar os estereótipos femininos difundidos representados na narrativa até então, conforme destaca Zolin (2019, p. 220): mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral; mulher como megera; mulher anjo-anjo e/ou indefesa e/ou incapaz e/ou impotente – sendo as duas primeiras com conotação negativa e a última, positiva. Ou seja, a sociedade difundia uma reputação e valores que deveriam ser seguidos (mulher-anjo) e aqueles que deveriam ser rechaçados por todos.

Um dos estudos que desponta na crítica literária feminista é o da estadunidense Elaine Showalter (1986), *“A Literature of Their Own: British women novelist from Brontë to Lessing”*, no qual detalha que há uma tradição da literatura escrita por

mulheres no romance inglês. Diversas críticas literárias posteriores a Showalter assinalam que este detalhamento é semelhante em qualquer subcultura literária de autoria feminina. Showalter propôs uma classificação para as fases históricas que investigou e as nomeou de *feminine* (feminina), *feminist* (feminista) e *female* (fase “fêmea” ou “da mulher”). Na primeira fase, as escritoras imitaram padrões estabelecidos que estavam incorporados na sociedade; na segunda, elas protestam contra os paradigmas estabelecidos e, por último, vão em busca de uma identidade própria.

Entre as estudiosas que adotam a classificação da crítica estadunidense está Gardarsdóttir (2005, p. 173) que, em *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX*, afirma que no “contexto de la literatura argentina finisecular escrita por mujeres debemos necesariamente partir de las nociones de protesta (feminista) y de descubrimiento (identidad)”. Isto é, a literatura escrita por mulheres na Argentina já superou a primeira fase – a feminina, de imitação de dos valores e padrões vigentes embasados na ideologia patriarcal – e a/o crítica/o literária/o deve partir já da noção de protesto ou mesmo da fase fêmea ou “da mulher” (*female*).

Ao analisar as narrativas de María Rosa Lojo, podemos identificar que as personagens femininas são mulheres questionadoras, que não se conformam com a situação de submissão feminina e empreendem uma busca por identidade própria. Assim também é Victoria Ocampo no romance *Las libres del Sur*, representada como sujeito feminino que transgride padrões vigentes da sociedade impostos às mulheres para fazer a sua vontade, bem como uma mulher que, de leitora de literatura estrangeira, passa a ser uma divulgadora da cultura e literatura de seu país, uma escritora ativa no meio cultural. A consciência de Victoria sobre a condição feminina na sociedade é imprescindível para sua transformação:

No me gusta el papel que nos atribuye a las mujeres en la Historia, por halagador que él [José Ortega y Gasset] lo crea. ¡Estaros quietas para encantar y atraer a los hombres con nuestro esplendor, como si fuésemos una lámpara de pie o una planta de interiores! Qué espantoso aburrimiento. (LOJO, 2004, p. 86).

Dessa maneira, mesmo não conseguindo exercer abertamente, em sua vida pessoal, a liberdade feminina plena pela qual lutava, a protagonista – ficcional e factual – Victoria Ocampo concretiza no campo intelectual um movimento de singular

relevância, não apenas por constituir-se uma escritora ativa, mas por criar a revista *Sur*, que, por sua vez, corresponde a um divisor de águas na vida literária argentina, ao promover a interligação dessa cultura com os Estados Unidos e a Europa, assim como divulgar a obra de escritores argentinos em outros países.

Enfim, por meio de uma trajetória problematizadora da reflexão sobre o papel social da mulher, a protagonista Victoria, de força e determinação admiradas por homens na narrativa, adentra e marca seu espaço no âmbito cultural e intelectual, de dominação masculina, deixando inegável contribuição à literatura de seu país, assim como um eco de incentivo à continuidade da luta pelo lugar de emissão da voz feminina.

Referências

BONNICI, Thomas. Patriarcalismo. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007. p. 197-199.

GARDARSDÓTTIR, Holmfrídur. *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

GUERREIRO, Leila. La reina de las pampas entre el místico y el ogro. *La Nación*. Buenos Aires. Retirado de <<http://www.conicet.gov.ar/diarios/2004/Marzo/nota80.php>> Acesso em 19 julho 2010.

LOJO, María Rosa. *Las libres del Sur*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

PATERMAN, Carole. *O contrato sexual*. Trad. Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SHOWALTER, Elaine. A literature of their own. In: EAGLETON, M. (Ed.). *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell. 1986. p. 11-15.

ZOLIN, Lúcia O. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 211-237.

Revista SUR. Disponível em: <http://www.fundacion-sur.org.ar/revista-sur/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SOBRE OS AUTORES

ADRIANA CARVALHO CONDE é professora de Língua Portuguesa na FATEC - Faculdade de Tecnologia de Assis. Possui Pós-doutorado em Estudos Literários na UFSM e Doutorado em Letras, realizado na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", com Doutorado Sanduíche na Binghamton University, nos Estados Unidos. Mestrado em Letras e graduação em Letras, realizados na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Possui experiência como Professora de Linguagens e Literatura no Ensino Básico e Superior, público e privado. No momento, desenvolve pesquisa na área de Letras, Língua e Literaturas Estrangeiras Modernas.

ANA PAULA BARBOSA DOS SANTOS DA SILVA é formada em Letras. Especializada em Literatura Brasileira no contexto Universal. Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), participante do projeto em Contos: Representação de gênero na contística de autoria feminina no período de 1950 a 1970.

ANA CLARA BORTOLETO NERY é docente da UNESP, Graduação e Pós-Graduação. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de São Carlos (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (1994); doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (1999); Pós-Doutorado pela Universidade de Lisboa (2005) e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é professor adjunto (livre-docente) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em História da Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: campo educacional, escola normal, formação de professores e imprensa periódica educacional.

CAMILA BIEL MENINO nasceu em Bauru -SP em 1991. cursou letras na Universidade do Sagrado Coração (USC) e em 2018 entrou para o programa de mestrado na Universidade Estadual Paulista (UNESP) sob a orientação da professora doutora Cleide Antonia Rapucci, onde teve a possibilidade de estudar os contos de fadas presentes no livro "The Bloody Chamber and other stories" de Angela Carter e defendeu sua dissertação em fevereiro de 2021.

CLEIDE ANTONIA RAPUCCI é doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis, instituição na qual é professora do Departamento de Letras Modernas e leciona desde 1990. Na Graduação em Letras, é responsável pelo conjunto de disciplinas de Literaturas de Língua Inglesa. Já no Programa de Pós-graduação em Letras, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista. Atualmente, desenvolve projeto acerca das configurações do espaço nos romances de Angela Carter.

CAROLINE BURATTI DAVID é graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) do campus de Assis. Foi bolsista FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - com a pesquisa intitulada "Uma leitura do motivo da noite em Gilka Machado sob perspectiva do panteísmo e do sublime", processo 2017/24951-5. Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação, na mesma universidade de graduação, em Literatura e Vida Social com o projeto intitulado "O panteísmo e a mística feminina em Gilka Machado" (2021 - atual) e bolsista CAPES processo nº88887.612084/2021-00.

CARLA ALEXANDRA FERREIRA atua como Professor Associado na UFSCar - Universidade Federal de São Carlos, na área de Língua Inglesa e suas Literaturas, no curso de Letras e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura - PPGLit - UFSCar. Nos anos de 2018 a 2019, realizou estágio pós-doutoral na University of South Carolina - EUA. Foi também Professor Visitante na University of Iowa, Iowa City, IA, EUA, em 2014, com bolsa Capes e Fulbright. Com graduação pela UNESP (1990) e Mestrado e Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela USP (1996, 2003), concentra seus estudos na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, principalmente com os temas: John Updike, crítica materialista, Fredric Jameson e leitura política e estudos da cultura, estudos de gênero (autoras inglesas oitocentistas). Atualmente desenvolve pesquisa em Literatura e cinema, com ênfase na investigação das adaptações feitas da obra de Jane Austen. Lidera o Grupo de Pesquisa, Diálogos Literários e integra o grupo de pesquisa de estudos oitocentistas na USP, concentrando-se na escrita de autoria feminina.

CARLA D. S. CALDEIRA é formada em Letras – Português/Inglês e mestre em Letras pela UNESP – Câmpus de Assis. Estudou diferentes textos da autora inglesa Angela Carter durante a graduação e o mestrado. Neste, seus estudos foram sobre o romance *The Passion of New Eve* com apoio financeiro da FAPESP. Esta financiou também seu trabalho como pesquisadora visitante na University of the West of England/Bristol onde teve a oportunidade de se aprofundar nos estudos sobre o romance e consultar os manuscritos da autora localizados na Biblioteca Britânica, em Londres. Atualmente, é professora de língua inglesa e estudante de Pedagogia na UNISANTOS.

CÁTIA INÊS NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE é doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Possui graduação (1986), Mestrado (2001) e Doutorado (2007) em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente é professor assistente doutor da Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: Escritas de si, Memórias da Shoah, Escritas de Mulheres, Gêneros Híbridos da Modernidade, Literatura e Memória, Narrativa Italiana Contemporânea, Crítica Literária, Literatura Comparada e Ensino de Línguas e Literaturas Estrangeiras.

EDILEIDE BODENHAUSEN é professora do Centro Universitário Toledo – UNITOLEDO Wyden, Araçatuba, SP. Atualmente reside em Birigui, cidade do interior do Estado de São Paulo. Graduada em Letras – Português / Inglês. Especialista em Língua Inglesa e Linguística Aplicada, Mestre em Teoria da Literatura, Teoria da Literatura Comparada e Estudos Linguísticos, Doutora em Psicologia Clínica. Apaixonada pela lenda do Rei Arthur, a autora é Professora-Pesquisadora em Estudos Arthurianos e Célticos há 25 anos, possui artigos publicados no Brasil e no Exterior. É membro do IAS – International Arthurian Society. E dedica-se às suas pesquisas contribuindo para o meio acadêmico e literário.

ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA é doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista, Assis, instituição na qual é professora dos cursos de Letras (graduação e pós-graduação). Temas de pesquisa mais recorrentes: leitura, literatura infantil e juvenil, e formação de leitores. Membro dos Grupos de Pesquisa: Leitura e Literatura na Escola (UNESP - Assis - SP); Literatura Infantil e Juvenil: análise literária e formação do leitor (UTFPR - Curitiba - PR); RELER - Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Leitura (PUC - Rio); Ensino e Linguagem (UFRN); e EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ-Rio). É membro do Grupo de Trabalho "Leitura e Literatura Infantil e Juvenil", junto a ANPOLL, atuando como Vice-Coordenadora.

FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS possui graduação em Letras (Licenciatura e Bacharelado em Português e Latim), UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara (2002), mestrado em Estudos Literários, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara (2005) e doutorado em Estudos Literários, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara (2009). Atualmente é professor assistente-doutor da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Poesia Brasileira, Romantismo, Modernidade, Sublime, Grotesco, Crítica e Teoria Literária.

FERNANDA APARECIDA RIBEIRO é mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2004), doutora em Letras/Literatura - Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social (2010) pela UNESP/Assis, com pós-doutorado pela Universidade Vale do Rio Verde (2016). Desde 2010 é professora efetiva na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG) e atua como professora e pesquisadora do Mestrado Profissional em História Ibérica. Suas pesquisas concentram-se na área de literatura hispano-americana e latino-americana, atuando especialmente nos seguintes temas: literaturas de autoria feminina; Ficção e História na literatura latino-americana.

GABRIELLE TOCACELLI é graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Alfenas. Possui experiência na área de Educação, com o ensino

de Língua Portuguesa nos níveis Fundamental e Médio. Graduanda em Letras - Inglês e Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal de Alfenas. Integrante do Grupo de Pesquisa "Mulheres na Literatura - Maria Firmina dos Reis". Pesquisadora no campo de Literatura Pós-Colonial sob orientação.

GIOVANA DE OLIVEIRA DUARTE é graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa, pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP), onde atualmente é mestranda em Narrativas modernas e contemporâneas escritas por mulheres e Literatura Comparada.

GUILHERME AUGUSTO LOUZADA FERREIRA DE MORAIS é mestre e doutor em Letras pela UNESP de São José do Rio Preto. Atualmente, é professor substituto de língua inglesa no CEFET-MG (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais), Campus Araxá. Já realizou diversas pesquisas em literatura, tendo participado de eventos acadêmicos no Brasil e no exterior. Publicou artigos, ensaios, capítulos de livros e já co-organizou um livro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Literários, e trabalha, principalmente, com os seguintes temas: Jogos Vorazes, Heroína, Arquétipos Literários, Cultura Romana, Mitologia, Conto Maravilhoso, Crítica Feminista, Intertextualidade e Literatura Comparada.

GUILHERME MAGRI DA ROCHA é doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista/Assis e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo 18/11314-0). Atualmente, desenvolve projeto sobre a relação entre o Modernismo literário e a literatura infantil. Foi pesquisador visitante na Texas A&M University, aluno visitante na Universidade de Aveiro e, sob os auspícios do governo alemão, desenvolveu pesquisa na Internationale Jugendbibliothek. É membro da International Research Society for Children's Literature e dos Grupos de Pesquisa "Leitura e Literatura na Escola" e "Narrativas Estrangeiras Modernas".

INARA TELES XAVIER nasceu em 1983, na cidade de Assis-SP. Possui Licenciatura em Letras (UNESP/Assis), Especialização em Ensino de Línguas Estrangeiras (UEL/Londrina) e Mestrado em Educação (UNESP/Marília). Teve experiência no ensino de Língua Portuguesa, em escolas públicas, mas, ao longo de sua carreira, sua maior atuação foi como professora de Língua Francesa. Ministrou aulas como professora substituta de Francês (UNESP/ Assis), no Centro de Estudos de Línguas e em uma escola de idiomas da cidade de Assis. Atualmente, é Doutoranda em Letras e ministra aulas de francês em Estágio Supervisionado em Docência no curso de Letras (UNESP/Assis).

JOYCE KATHELEN DA PAIXÃO DE MORAES, 25 anos, garcense, mas londrinense de Coração, graduanda do curso de Pedagogia e membro do grupo de Pesquisa

GEPAEFE (Grupo de Estudos e Pesquisa em Administração da Educação e Formação de Educadores), da UNESP campus Marília. Desenvolvo pesquisa de iniciação científica sob a orientação da Prof Dr^a Ana Clara Bortoleto Nery, a respeito da presença feminina nos livros da biblioteca das escola normais. Sou Entusiasta pelos estudos de ciências humanas e pela história da educação, com destaque para a história das mulheres.

JULIANA PIMENTA ATTIE é docente de Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas na Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Esteve como pesquisadora visitante (1 mês) na Monash University - Melbourne sob orientação da professora Mridula Nath Chakraborty (2018). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/ Araraquara), com bolsa CAPES (2014). Fez um estágio de pesquisa no Departamento de Literatura e Língua Inglesa da Pace University em Nova Iorque, de setembro/2012 a julho/2013, sob a orientação do professor Mark Hussey, também com bolsa CAPES (PDSE). Obteve o título de Mestre em Estudos Literários, em fevereiro de 2010, também pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/ Araraquara), com bolsa CAPES. É graduada em Letras (Licenciatura e Bacharelado com habilitação em inglês) pela mesma universidade (2007). Realiza pesquisa na área de Literatura de autoria feminina, especialmente autoras do Caribe anglófono. Tem interesse por questões de memória e identidade.

KÁTIA RODRIGUES MELLO MIRANDA é doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – FCL-Assis, é Professora Assistente Doutora da mesma universidade, docente do Programa de Pós-Graduação em Letras “Literatura e Vida Social” (UNESP-Assis) e pesquisadora dos Grupos de Pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas e Estudos Hispânicos.

LAÍS APARECIDA RAMOS MARTINS é mestranda em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, na Faculdade de Ciências e Letras, em Assis, investiga o trauma da Shoá em duas modalidades das Escritas de Si na obra de Liana Millu (1914-2005); graduada em Licenciatura em Letras Português/Italiano pela mesma instituição. Ministrou aulas de língua italiana, como tutora bolsista Proex (Pró-reitora de Extensão), no Centro de Línguas e Desenvolvimento de Professores (CLDP) da FCL/Assis e desenvolveu a pesquisa “A Música Italiana como Suporte para a Aquisição da Interpretação e Produção Escritas”, na área de Educação.

MARIA ISADORA ROSOLEN CAMARGO é graduanda em Letras Português pela Universidade Estadual de Londrina desde 2018. Bolsista de Iniciação Científica, com bolsa Fundação Araucária, no ano de 2020 a 2021, com pesquisa sobre a escritora Elvira Foeppe. Atualmente é bolsista CNPQ com projeto sobre a escritora Lygia Fagundes Telles. Membro do projeto de pesquisa “Mulheres em contos: representações de gênero na contística de autoria feminina no período de 1950-1970”, coordenado pela professora doutora Suely Leite. Realiza pesquisas sobre estudos de gênero e autoria feminina.

MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS é Livre-Docente em Literatura Italiana, Doutora e Mestre em Letras pela UNESP. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto – SP desde 2002. Já realizou diversas pesquisas em Literatura Comparada, Literatura Italiana, Mitologia, sendo as duas últimas ligadas também ao CNPq. Faz traduções no eixo italiano-português que envolvam questões ligadas aos estudos literários. Publicou contos, artigos, capítulos de livros, traduções e já organizou ou co-organizou seis livros contendo estudos literários, sendo que o último deles foi Considerações sobre o maravilhoso e seus arredores, em 2021.

MARIA DE FÁTIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI possui graduação em Letras (Português/Espanhol pela Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis (1992), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2008). Atualmente é professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, atuando na Graduação e no Programa de Pós-graduação - Mestrado em Letras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativa de autoria feminina, Literatura e memória, literatura e exílio, romance histórico, literatura latino-americana, literatura comparada.

PAMELA GIOVANA AUGUSTO é formada em Letras - Português e Alemão. Mestranda em Estudos de Literatura (em língua Inglesa). Durante a graduação, fez parte do programa Teletandem e do Programa de Educação Tutorial (PET). Atuou como professora de Literatura e Língua Alemã. Atualmente, é professora de inglês no Colégio ESCALA.

RAPHAELLA SILVA PEREIRA DE OLIVEIRA é mestra em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia, professora (agente infiltrada) de língua inglesa na Rede básica de educação do município de Salvador e professora no curso de língua inglesa e suas literaturas na Universidade do Estado da Bahia, Campus XXIII, Seabra. Pesquisadora vinculada ao grupo Desleituradas (UNEB), possui interesses nas áreas de Tradução e Literaturas, Formação docente em língua inglesa, Estudos que imbricam raça, gênero e sexualidades.

SANDRA APARECIDA FERREIRA possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1987), mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1998), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2004) e pós-doutorado em Letras (Teoria Literária) pela Universidade de Coimbra (2010). Atualmente é professora assistente de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Autora de Entre a biblioteca e o bordel: a sátira narrativa de Hilário Tácito (Editora UNESP, 2006)

e de Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa e Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: José Saramago, narrativa, poesia, estilística e literatura comparada.

SUELY LEITE é professora associada do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Londrina com docência na área de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UEL. Membro do GT da ANPOLL “A mulher na Literatura”, dos grupos de pesquisa “LAFEB- Literatura de autoria feminina brasileira”, “Legado intelectual e produção literária de autoria feminina na América Latina” e “Mulheres em contos: representações de gênero na contística de autoria feminina no período de 1950-1970.” Pós-doc pela Universidade Federal Fluminense, com projeto sobre a literatura de Elvira Vigna, supervisionado por Eurídice Figueiredo. Desenvolve e orienta pesquisas sobre estudos de gênero e autoria feminina.

TALITA ANNUNCIATO RODRIGUES é doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2015) e mestre em Letras pela mesma Universidade (2011). Foi bolsista CAPES durante o doutorado, cumprindo parte da pesquisa na Brock University (Canadá), com bolsa PDSE. É professora de língua inglesa nos cursos de Comércio Exterior, Gestão Empresarial, Gestão de serviços e Redes de computadores e Logística da Faculdade de Tecnologia de Indaiatuba (Fatec) e também atua nos seguintes temas: ensino de literatura, pesquisa sobre literatura de autoria feminina e representação da mulher na ficção.

TATIANA SANTOS OLIVEIRA, 26 anos, uma mulher forte e sonhadora que encontrou conforto para suas dores na literatura. E que acredita que através da arte de ler literatura é possível resistir, ressignificar e reconhecer questões sociais que são inseridas de maneira subordinada na sociedade. Buscar ler e perscrutar obras literárias é um ato político, porque o conhecimento é a arma que o ser humano possui para expandir suas perspectivas. Licenciada em Letras, Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia CAMPUS – XXIII (Concluído em 2021). Atualmente é integrante do grupo de pesquisa e extensão Desleituras da UNEB-CAMPUS-IV.

VIVIAN APARECIDA PEREIRA PINTO possui graduação em Relações Internacionais pelo Centro Universitário Internacional (2018), graduação em Análise e Desenvolvimento de Sistemas pela Universidade Norte do Paraná (2018), graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista (2006). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

VIVIAN LEME FURLAN é doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/ UNESP- FCLAr, mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Carlos e graduada em Letras (Português/Inglês) pela

mesma instituição. Também é pedagoga e possui cursos na área de Artes Plásticas e de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. É membra do GELPA/Cnpq - Grupo de Estudos Literários Portugueses e Africanos - e trabalha com ensino e pesquisa na área de Literaturas de Língua Portuguesa, com ênfase na autoria feminina, feminista e estudos de gênero.