



Revista Letras

Nº 107 - Jan./Jun. 2023

<http://revistas.ufpr.br/letras>

Editora: Maria Cristina Figueiredo Silva

Projeto Gráfico: Yuri Kulisky

Organizadores do número temático

Palavras em Fúria: imagens de resistência e rebeldia femininas na literatura dos séculos XX e XXI

Meritxell Hernando Marsal (UFSC), Denise Regina de Sales (UFRGS), Gabriela Soares da Silva (pós-doutoranda – USP) e Tiago Guilherme Pinheiro (UFSC)

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Dartmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-RIO), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-RIO), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

Lista dos pareceristas ad hoc

Alexandre Nodari, Ana Elisa Ribeiro, André Ferreira Gomes de Carvalho, Andrei Cunha, Caio Cesar Esteves de Souza, Cecília Rosas, Cristiane Checchia, Cristiano Rodrigues Batista, Eleonora Frenkel, Flamarion Maués, Flávio Vieira Lopes Penteado Corrêa, Gabriela Kvacek Betella, Gabriela Semensato, Giuliana Almeida, Gustavo Silveira Ribeiro, Liliam Ramos, Liliane Vargas, Mara González, Marcos Piason Natali, Maria Rita Viana, Mario René Rodríguez Torres, Masé Lemos, Maura Voltarelli Roque, Milena Magri, Piotr Kilanowski, Priscila Nascimento Marques, Rafael Zacca, Rita de Freitas Bittencourt, Rodrigo Lobo Damasceno

SUMÁRIO

004 APRESENTAÇÃO

FÚRIAS CONTRA O RACISMO

007 “NÃO DESISTE NEGRA, NÃO DESISTE! AINDA QUE TENTEM LHE
 CALAR...” – A VOZ DA MULHER NEGRA TRANSCENDE O MOVIMENTO
 POETRY SLAM
 Geane Valesca da Cunha Klein
 Patrícia Pereira da Silva

028 “BÁRBARA APRENDEU A VOAR”: DESCONSTRUÇÃO DO RACISMO
 ESTRUTURAL E RESISTÊNCIA ÉTNICA NA AUTORIA CONTISTA DE
 CRISTIANE SOBRAL
 Adriana Delmira Mendes-Polato
 Wilma dos Santos Coqueiro

O ÍMPETO DAS PALAVRAS DESDE A AMÉRICA LATINA

052 PIZARNIK, *CLOCHARDE ÈS LETTRES*
 Raúl Antelo

068 ALEJANDRA PIZARNIK E *CUADERNOS* OU O POEMA ENTRE O DINHEIRO
 E O TRABALHO
 Joaquín Correa

083 ADEUS À PALAVRA: CECILIA VICUÑA VISTA NOS ANDES
 Rodrigo Lobo Damasceno

096 CUERPOS POLÍTICOS, VOCES EN DISENSEN (SOBRE *JAMÁS EL FUEGO*
 NUNCA, DE DIAMELA ELTIT)
 Ana Cecilia Olmos

110 ATEMPORALIDADES DO EXÍLIO: NOTAS SOBRE *DOÑA JIMENA DÍAZ DE*
 VIVAR, DE MARÍA TERESA LEÓN
 Margareth dos Santos

CORPOS DISSIDENTES E REFLEXÕES SOBRE GÊNERO

- 131 UM CORPO RESISTENTE: UMA ANÁLISE DA CORPOREIDADE FEMININA
EM *BY THE BOG OF CATS...*, DE MARINA CARR
Alinne Balduino P. Fernandes
Sophia Catarina Rosa
- 149 VIRGINIA E FRANCESCA, ELA E EU: LUGARES COMUNS
Marcela Filizola
- 173 MULHERES SOB TORTURA: UMA ANÁLISE DAS PROTAGONISTAS
FEMININAS DA TRILOGIA DE HELONEIDA STUDART
Beatriz Mendes e Madruga
Andrey Pereira de Oliveira
- 192 AS MARCAS DO PATRIARCADO EM *MEMÓRIAS DE UMA MOÇA BEM-*
COMPORTADA, DE SIMONE DE BEAUVOIR
Algemira de Macêdo Mendes
Jéssica Maria Cruz Silva
- 212 DE ADRIENNE RICH A JUDITH BUTLER – OU DO FEMINISMO LÉSBICO
À TEORIA QUEER
Mariana Ruggieri

RESENHA DE OBRA

- 234 UMA FORMA DIDÁTICA PARA COMBATER O RACISMO
(RESENHA DE *PEQUENO MANUAL ANTIRRACISTA* DE DJAMILA RIBEIRO)
Arthur Marques de Oliveira

Palavras em Fúria: imagens de resistência e rebeldia femininas na literatura dos séculos XX e XXI

Apresentação

Na iconografia, dos últimos 120 anos, são frequentes as figuras femininas que encarnaram o anúncio de rebeliões, movimentos de resistência, lutas políticas e demandas por justiça. De Lilia Brik que, nas propagandas da Revolução Russa, reivindica o poder popular e a criação de mais livros; passando por Rosa Luxemburgo representando o levante espartaquista, Angela Davis à frente do movimento Black Power, e as Mães e Avós da Praça de Maio na Argentina; chegando às estudantes nas manifestações pela educação no Chile e no Brasil e à atuação da socióloga Marielle Franco nas periferias cariocas, cujo assassinato provoca indignação e clamor por respostas. Tais vozes ecoam a tantas outras espalhadas geográfica e historicamente que – muitas vezes de forma anônima – operam na micropolítica do cotidiano.

Na literatura, o gesto feminino também aparece como uma postura irruptiva no tecido do tempo e da norma. Procurando mapear as atuais pesquisas e debates em torno dessa potência singular, o presente dossiê - dividido entre os números 106 e 107 da Revista Letras - reúne uma série composta por artigos, traduções e resenhas na qual são exibidas as mais diversas encarnações dessa força revoltosa nas artes e na política.

A seção “Agência e potência femininas na tradução” acolhe o gesto de contestação do sistema literário patriarcal e apresenta uma genealogia de vozes como afirmação da agência e potência femininas, como a catalã Maria-Mercè Marçal, as russas Marina Tsvetáieva, Sofia Parnók e Elena Guro, as polonesas Anna Świrszczyńska e Irena Klepfisz, e a italiana Maria Grazia Calandrone. A essas vozes, na seção “O ímpeto das palavras desde a América Latina”, juntam-se as das escritoras que do nosso continente produziram uma obra de choque, como Alejandra Pizarnik, Cecilia Vicuña, Diamela Eltit, ou a espanhola María Teresa León no seu exílio argentino.

Encarnações femininas da rebeldia são rememoradas na seção “Bruxas, ninfas e outras heréticas” e atravessam os textos de Sara Uribe, Patrícia Galvão e Guimarães Rosa, dentre outras. Nesses artigos, mostra-se como nenhum projeto de vanguarda ou emancipação contemporânea pôde ser formalizado sem essas figuras, que remetem e renovam imagens ainda mais antigas, origens do próprio sentimento de rebelião, tais como a *Liberdade revolucionária*, *Antígona* ou as divindades iradas presentes no panteão indo-asiático.

Já no Brasil contemporâneo, essas forças de justiça feminina – familiares às divindades primordiais, ctônicas e estrangeiras conhecidas como Erínias na cultura clássica mediterrânea – adquirem formas específicas, mobilizando gestos e vozes na elaboração de novas estratégias contra a discriminação racial e a violência feminicida, tal como sugerem os artigos da seção “Fúrias contra o racismo”, em que são analisadas as batalhas das poetisas do Slam, as obras narrativas Cristiane Sobral e a resenha sobre Djamila Ribeiro.

Finalmente, o corpo feminino e também a dissidência sexual são colocados em cena na seção “Corpos dissidentes, reflexões sobre gênero”, que reúne ensaios sobre a obra de Marina Carr, Virginia Woolf, Heloneida Studart, Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Judith Butler e Nita Clímaco.

O dossiê conseguiu reunir 27 textos, que dialogam de uma forma extraordinariamente rica com essas imagens de resistência, em seus mais diversos aspectos, presentes na poesia, prosa e teatro dos séculos XX e XXI.

Organização

Meritxell Hernando Marsal (UFSC)

Denise Regina de Sales (UFRGS)

Gabriela Soares da Silva (pós-doutoranda – USP)

Tiago Guilherme Pinheiro (UFSC)

SEÇÃO 1

Fúrias contra o racismo

**“Não desiste negra, não desiste! Ainda que
tentem lhe calar...” –**

**A voz da mulher negra transcende o
movimento Poetry slam**

*“Don’t give up, black woman, don’t give
up! Even if they try to silence you...” -
The voice of the black woman transcends
the Poetry slam movement*

*Geane Valesca da Cunha Klein¹
Patrícia Pereira da Silva²*

RESUMO

Tomamos como objeto o Poetry slam, pensado enquanto uma prática de reexistência, especialmente das mulheres negras. Nosso objetivo foi estudar o movimento Poetry slam, realizando uma análise do poema Não Desiste!, de Mel Duarte. Optamos por adotar uma perspectiva teórica do feminismo ocidental, feminismo negro, literatura afro-brasileira e literatura marginal, evidenciando esse lugar de fala social que transcende as rodas de batalha de poesia. Acionamos teóricas que partem do feminismo e da literatura, notadamente bell hooks, Dalcastagnè, Evaristo, Berth, AnaLu, Kilomba. A análise do poema evidenciou que o entrelaçamento estético entre literaturas, línguas, linguagens, mídias e outros elementos fazem da poesia de Mel Duarte uma escrevivência de reexistências.

Palavras-chave: *Poetry slam; Mel Duarte; Reexistência.*

ABSTRACT

We take Poetry Slam as an object, thought of as a practice of reexistence, especially for black women. Our objective was to study the Poetry Slam movement, performing an analysis of the poem Não Desiste!, by Mel Duarte. We chose to adopt a theoretical perspective of Western feminism, black feminism, Afro-Brazilian literature and marginal literature, showing this place of social speech that transcends the poetry battle wheels. We use theories that start from feminism and

1 Professora Adjunto I da Universidade Federal de Rondônia.

2 Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Rondônia

literature, notably bell hooks, Dalcastagnè, Evaristo, Berth, AnaLu, Kilomba. The analysis of the poem showed that the aesthetic intertwining between literature, languages, languages, media and other elements make Mel Duarte's poetry a scribe of re-existences.

Keywords: *Slam poetry; Mel Duarte; Re-existences.*

KLEIN, G.V.

DA SILVA, P. P.

*“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam*

Introdução

9

Este artigo configura-se enquanto um entrelaçamento de estudos realizados no interior do Programa de Iniciação Científica – PIBIC, da Universidade Federal de Rondônia, relativo ao ciclo 2018-2019, com os ecos e reverberações produzidos pelo Trabalho de Conclusão de Curso defendido ao término de 2019. Destacamos nesse entrelaçamento o encontro das vozes de orientadora e orientanda: uma dissonância produtiva na empreitada pela contraposição dos estereótipos engendrados no imaginário social, promotores de exclusão e segregação.

A proposta temática adveio da constatação de que a manifestação contemporânea do Poetry Slam tem sido potencializada e ocupa cada vez mais espaços públicos em diversas capitais brasileiras, além de outras partes do mundo. Além dos espaços físicos (a rua), as batalhas ocupam espaços digitais (por meio da internet, em especial da rede social Facebook) e instituem espaços de reflexões tanto sobre os processos de criação artística, quanto sobre as temáticas de cunho social que são abordadas pelos slammers.

Tendo em vista compreender o fenômeno da difusão dessa modalidade de poesia que sai das ruas e encontra ressonância nas redes sociais, passamos a considerar os efeitos que a internet produz, bem como as potencialidades da escrita e da produção de sentidos nesses espaços digitais. Vale destacar que todo tipo de conhecimento permite empoderar e letrar os sujeitos, e isso não é diferente nos meios digitais – a cada dia que passa, novas possibilidades surgem na rede mundial de computadores e aqueles que não se encontram preparados para transitar nesses espaços digitais acabam ficando excluídos do mundo digital.

Outrossim, percebemos um número crescente de usuários na rede, os quais não configuram um bloco homogêneo e estável, haja vista encontrarmos na rede pessoas de diferentes idades, gêneros, classes sociais, contextos, países, religiões e muito mais. Desta feita, os poemas dos poetas marginais, os Slammers, nas batalhas compartilhadas no Facebook, ecoam a multiplicidade e a diversidade proporcionada pelos diferentes discursos inter cruzados por diversas visões de mundo e culturas. A pesquisa por nós realizada procurou explorar a temática das Batalhas de Poesia, as chamadas Poetry Slam, enquanto manifestação/experimentação literária contemporânea, considerando-as enquanto um espaço de resistência cultural.

Uma breve imersão na “poética da quebrada”

Na atualidade, o fenômeno da poesia falada (spoken word) utilizada nos Slams tem se espalhado pelo território brasileiro, configurando-se enquanto um fenômeno poético de resistência. A recitação, rēcita ou declamação (em inglês, spoken word) corresponde a uma forma de arte literária ou performance artística, cujas letras, poemas ou histórias são faladas ao invés de cantadas. Em uma breve incursão histórica, encontramos o ano de 1984 como marco fundador – momento em que o Poetry Slam surgiu em um evento poético realizado em Chicago (EUA) – o Up-town Poetry Slam (NEVES, 2017).

Sobre o sentido/significado da denominação Poetry Slam, vale dizer que inexistente uma tradução consagrada para o termo, porém algumas falas dos competidores revelam tentativas de assimilação do significado e transposição para a língua portuguesa – algumas expressões usadas para definir o Slam Poetry são: “da palavra estética, a periferia é poética”; “intervenção poética”; “batalha de poesia”; “batida de poesia”; “poesia de resistência”; “arte de guerrilha”; “poética política”; “poesia marginal”. De acordo com Neves, “a palavra slam é uma onomatopeia da língua inglesa utilizada para indicar o som de uma “batida” de porta ou janela, seja esse movimento leve ou abrupto. Algo próximo do nosso “pá!” em língua portuguesa” (NEVES, 2017, p. 93).

KLEIN, G.V.
DA SILVA, P. P.
“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam

Acerca de suas possíveis origens, Neves (2017) rememora que a poesia popular esteve presente em diferentes contextos ao longo da história, dentre os quais vale lembrar dos aedos e rapsodos na antiga Grécia, dos repentistas e cordelistas do Nordeste brasileiro, e do movimento de rap e hip-hop – representado no Brasil por nomes como Racionais MCs, Emicida, Marcelo D2, Sabotage e Criolo. A respeito da emergência do Poetry Slam no Brasil, destacamos o ano de 2008, com Roberta Estrela D’Alva – a atriz, MC e slammer afirma existirem atualmente no Brasil mais de 200 comunidades de slams, sendo a maioria em São Paulo, dentre eles, o da Guilhermina, o Slam do 13, Slam Resistência, o Slam das Minas, este só para mulheres. Segundo Dalva,

[...] poderíamos definir o poetry slam, ou simplesmente slam, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o poetry slam se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (DALVA, 2011, p. 120).

Apesar de versar sobre vários temas, o Slam Poetry representa o cotidiano da periferia brasileira e as opressões que permeiam esse contexto, servindo de palco para os gritos de reconhecimento e a oportunidade de ser visto e ouvido. As características estruturais e composicionais das poesias faladas passam pela desobediência civil, vandalismo lírico, funcionando como cirurgias para erradicar vários males sociais e políticos.

Não existe uma estrutura ou composição fixa e embora a forma poética seja livre, o competidor deve atender às regras básicas do Slam – tema livre, poema autoral e duração máxima de três minutos. Além disso, como o corpo desempenha importante papel, o participante não pode usar acessórios, figurino ou acompanhamento musical. O júri é formado por cinco pessoas escolhidas na hora, as quais devem atribuir notas em uma escala de 0 a 10.

No que tange às abordagens temáticas, observamos que as poesias preservam o lugar de fala, principalmente periférico, de um corpo negro e da mulher, sendo predominantes as temáticas que envolvem o feminismo, racismo e machismo. Além disso, o cotidiano do poeta aparece representado nos poemas – pelo mesmo motivo, em anos de eleições, as abordagens retratam, sobretudo, temas políticos.

Como se pode inferir, enquanto um fenômeno que chegou para revolucionar as práticas orais, ouvindo a voz de poetas da periferia, os Slams buscam a politização do público ouvinte e a reflexão. Em sua forma linguística,

o predomínio é do registro informal da linguagem, a qual retrata, sem meias palavras, o contexto social da periferia. A poesia carrega as vivências de um grupo marginalizado, de modo que as gírias, os palavrões e as expressões da linguagem “desprivilegiadas” transitam nos Slams corriqueiramente carregadas de uma poética que só as batalhas podem transmitir. Os efeitos desse grau de informalidade atravessam a nossa noção de “quebrada” ou periferia e nos transportam para o lugar do slammer, promovendo a empatia na recepção. O lugar de fala de meninas e mulheres externando as opressões, os preconceitos e abusos vividos, fundam um dos lugares de resistência e permitem a coragem necessária para falar, resistir e reexistir.

Embora, em geral, as poesias sejam declamadas em português, nada impede que os competidores façam uso de outras línguas, como o inglês – o que, em si, já implica a evocação de certos sentidos. Em suma, os slammers traduzem as diferentes vozes, sejam elas “das margens”, na perspectiva da identidade, sejam “do Sul”, numa perspectiva da linguística dos excluídos, sejam elas “do corpo” (NEVES, 2017), as que infringem os códigos sociais – são esses os discursos que podem atuar como poética de reexistência.

Em desabafos poéticos, mulheres pretas e pobres falam para ferir o silêncio

Considerando que o território feminino tem ganhado cada vez mais força como um movimento artístico de resistência, reexistência e expressão da cultura urbana periférica, merece destaque esse movimento iniciado por mulheres negras, cujo alcance tem sido ampliado para todos os estados brasileiros. O Poetry Slam tem servido para que vozes e rimas femininas divulguem pautas de mulheres pretas e pobres, em desabafos poéticos contra o sistema patriarcal. Em outras palavras, tem sido um instrumento de empoderamento, que permite “pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da história” (BERTH, 2018, p. 16).

Nesse percurso, destacamos que o primeiro Poetry Slam realizado para um público específico – as mulheres – nasceu em Brasília, com a poeta e slammer Tati Nascimento, consequência de um debate sobre a importância de reunir mulheres em um espaço de batalhas de rima – o que gerou um Slam das Minas experimental. Depois de Brasília, São Paulo foi a segunda capital a incorporar esse formato. Tati Nascimento argumenta sobre a disposição de grupos estigmatizados em ambientes que incorporem essas falas dizendo que “até a gente conseguir recuperar nosso lugar na história vamos precisar de um espaço só para negros, outro só para mulheres, outro para gays”. Como diz Roberta Estrela D’Alva, o Poetry Slam é um espaço “onde a palavra é comungada entre todos, sem hierarquias. Um círculo poético

KLEIN, G.V.
DA SILVA, P. P.
“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam

onde as demandas “do agora” de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com suas vivências e experiências” (D’ALVA, 2014, p. 112).

Saindo das ruas e adentrando nas redes sociais, o movimento ganhou visibilidade e outros adeptos. A fan page do Slam das Minas São Paulo corresponde a uma das maiores páginas no Facebook no segmento em análise e nela são compartilhados vídeos de poetas e das declamações, divulgando grandes nomes do Slam de Mulheres. Mel Duarte é uma das slammers que ganhou projeção nacional pela rede com poemas que retratam sua vivência enquanto mulher negra, bem como pela sua luta contra o racismo e o machismo. Uma poeta ambulante, suburbana, periférica que contribui com a sua poesia para a democratização do acesso a uma produção poética, na maioria das vezes hegemônica. A perspectiva adotada pela slammer coaduna com a perspectiva assumida pela ativista e teórica, admiradora e reprodutora das teorias paulofreirianas numa perspectiva da mulher negra, bell hooks³. Segundo ela,

[...] a cultura negra de resistência que surgiu no contexto do apartheid e da segregação foi um dos poucos lugares que abriu espaço para o tipo de descolonização que torna possível o amor pela negritude. A integração racial, em um contexto social em que os sistemas de supremacia branca estão intactos, solapa os aspectos marginais de resistência ao divulgar a premissa de que a igualdade social pode ser obtida sem mudanças de atitudes culturais em relação à negritude e às pessoas. (HOOKS, 2019, p. 47)

13

Segundo a autora, se considerarmos as mulheres como reprodutoras de vozes triplamente silenciadas, marcadas pelo racismo estrutural, pela violência epistêmica e pelo sexismo, então veremos que resistir nesse contexto equivale a resistir através da fala, da cor, da cultura e do amor pela negritude. Sabemos que “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vozes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes” (DALCASTAGNÈ, 2012, Kindle). Por meio do Poetry Slam muitas meninas e mulheres negras podem quebrar com o silêncio, de modo que o lugar de fala social que elas ocupam transfere-se para o lugar de fala literário. Deste modo,

3 Gloria Jean Watkins escolheu este nome em homenagem a sua avó Bell Blair Hook. Preferiu grafar as letras minúsculas para romper com as normas acadêmicas da escrita hegemônica de nomes de pessoas/personalidades. Para hooks (2019, p. 330), “usar o pseudônimo era um lembrete constante de que minhas ideias eram expressões de mim, mas não eram a imagem completa”. In: hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

[...] não há como negar o caráter inclusivo e libertário de um encontro de poetry slam. São zonas de diálogo, atrito e conflito são “batalhas de inteligência e argumentação, [...] propositadamente espetaculares, mostradas como oportunidades para a formação, educação, entretenimento, expressões intelectual e artística da comunidade. A dissidência, dissonância e a diferença não são punidas, mas estudadas, performatizadas e executadas e desafiadas de maneira discursivamente produtiva”. (DAMON, 1998 apud DALVA, 2011, p. 125).

Para hooks (2019, p. 62), importa “amarmos uns aos outros. Isso é curar o coração da justiça”. Esse amor passa pelo aspecto da negritude e é vivenciado por mulheres negras em comunidade, de maneira que o Slam das Minas configura-se como um espaço que acolhe e ama essas mulheres silenciadas – uma expressão do que entendemos por sororidade, mas sobretudo da dororidade vivenciada pelas mulheres negras – conforme conceito cunhado por Vilma Piedade que nos explica que trata-se de “[...] uma dor específica, que une todas as mulheres, mas que é agravada pelo racismo, que só a mulher preta, só a juventude preta vai sentir” (PIEADADE apud D’ERCOLE, 2018, online).

O Slam das Minas, criado para e feito por mulheres, propõe uma discussão política sobre a mulher, a que fala e a que ouve, e também o homem que ouve, fazendo com que essa relação dialógica seja mais dororida (ou empática), protagonizando o lugar de fala da mulher negra, mulher essa que ocupa uma categoria de subalternidade (SPIVAK, 2010).

Vale destacar que “a relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres; as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação” (SPIVAK, 2010, p. 66). Não faz muito que, enquanto mulheres brancas estavam conquistando direito ao voto, mulheres negras estavam trabalhando nas cozinhas e sendo babás, de modo que o silêncio entre mulheres é seletivo. Contrariamente, o Slam das Minas pretende quebrar com essa hegemonia e ser um lugar onde todes falam – a não marcação de gênero, ou o gênero neutro indicado pela letra ‘e’ no lugar do ‘a’ tem a intenção aqui de abranger todos os grupos de mulheres: étnico-racial, orientação sexual, identidade de gênero, perfil corporal, etc. Afinal, como bem explicita a legendária expressão de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se mulher” (1980, p. 8). Assim também magistralmente nos diz a autora que

[...] quando emprego as palavras “mulher” ou “feminino” não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: “no estado atual da educação e dos costumes”. Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o

*“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam*

Ademais, não se pode olvidar o quão difícil é se amar em um contexto no qual a carne mais barata do mercado é a carne negra – por isso amar a negritude é uma resistência política que transforma nossas formas de estar no mundo, cria condições para buscarmos o nosso lugar de fala na sociedade (HOOKS, 2019). Essa mesma problemática é evidenciada em Spivak, quando ela lança a pergunta: “pode o subalterno falar? Como inferimos, a questão da “mulher” parece ser mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (SPIVAK, 2010, p. 85). Essas três formas de silenciamento descolam a literatura de mulheres negras para outros contextos de análise que não são abrangidos pelo universal.

O lugar de fala da mulher negra periférica foi sempre subestimado seja na escrita, na fala, em um romance literário ou numa batalha de poesias: o sexismo, o machismo, a branquitude – correspondente à identidade racial branca – destinaram um lugar de subalternidade e marginalidade às mulheres negras. Deste modo, apropriar-se dessa condição estrutural e reescrever outros caminhos perpassa a busca pelo empoderamento. “O empoderamento consiste em quatro dimensões. São elas a dimensão cognitiva, psicológica, política e a econômica” (STROMQUIST apud BERTH, 2018, p. 35). São quatro dimensões que nos levam a entender que “a escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p. 6).

Assim, o lugar de fala na literatura não define “quem deveria falar e de que perspectivas, mas como assegurar às mulheres nativas e de cor, acesso integral e idêntico às oportunidades de publicação” (PHILLIPS, 1995, p. 9 apud DALCASTAGNÊ, 2012, Kindle). Seguindo essa perspectiva e tomando a concepção de Conceição Evaristo, para quem escrever é “um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança” (EVARISTO, 2005, p. 2), asseveramos que falar é um ato de ferir o silêncio. Ao falar, a mulher negra encontra um lugar social de reexistência poética, de modo que sua fala reverbera uma voz milenar – ecos de resistência, força e persistência: os ancestrais foram silenciados ao chegar no Novo Mundo. Cabe, portanto, aos contemporâneos lutar pelo direito de falar e ser ouvido, ressoando com força o que esteve preso por tanto tempo.

A trajetória da mulher negra é marcada de rompimentos, quando alguma mulher se destaca profissionalmente ou em lugares pouco comuns de vê-las, ouvimos sempre o discurso de “é a primeira mulher negra”. A cada dia que passa fica mais clara a importância de as mulheres negras ocuparem todos os espaços existentes na sociedade, não restringindo-se à primeira, nem aceitando como suficiente. Na investidura por ganhar espaço, mulheres negras resistem, reexistem e escrevem com essa missão de tocar outras mulheres. Isso é bastante nítido na fala de Mel Duarte: “quando eu falo outras mulheres me escutam e também entendem a importância de suas falas, de contar suas trajetórias a partir de seus próprios pontos de vista” (DUARTE apud VIEIRA, 2018, online). Vemos que no interior dessa fala em particular, emerge a força de sua ancestralidade e o desejo de que as gerações vindouras não só galguem espaços, mas reconheçam também suas origens.

Conhecer e reconhecer a história das mulheres negras, do negro no Brasil, passa pela busca desse lugar de fala. Nessa empreitada, encontramos na poesia de Mel Duarte – uma escritora, poeta, slammer, produtora cultural nascida em 1988 na cidade de São Paulo – uma representação da mulher negra que vai muito além dos estereótipos. Vale destacar que Mel Duarte atua com literatura desde 2006 e integra o coletiva Slam das Minas – SP, batalha de poesias voltada ao gênero feminino e pessoas trans. Além disso, tornou-se a primeira poeta negra brasileira a lançar álbum de spoken word, intitulado MORMAÇO – entre outras formas de calor (2019). A presença marcante de Mel Duarte atrai os diferentes públicos, mas atinge principalmente aquele grupo que nas palavras dela se vê representado: o de mulheres negras que pretendem romper com os estereótipos aos quais estiveram confinadas ao longo da história. Essa identificação decorre da forma pela qual Mel Duarte se expressa poeticamente.

Em 2016, Mel foi destaque no sarau de abertura da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) e foi a primeira mulher a vencer o Rio Poetry Slam (campeonato internacional de poesia) que acontece dentro da FLUP (Festa Literária das Periferias) no Rio de Janeiro. Em 2017, foi convidada a representar a literatura brasileira no Festilab Taag, em Luanda, Angola. Por sete anos, também integrou o coletivo “Poetas Ambulantes”, que distribui e declama poesias pelo transporte público.

Mel Duarte já esteve em diversas capitais e cidades brasileiras, inclusive Porto Velho (RO), onde participou do Circuito de Oralidades do projeto Arte da Palavra. Vale observar que o projeto itinerante do SESC visa estimular a formação de novos leitores, bem como promover a divulgação do trabalho de diferentes autores e compõe-se de três circuitos: Autores, Oralidades e Criação Literária. Além da sua participação em batalhas de poesia, Mel Duarte

KLEIN, G.V.
DA SILVA, P. P.
*“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam*

já integrou o casting de campanhas publicitárias; esteve no TED x Talks em 2016 e 2017 e no âmbito literário mais formal, por assim dizer, publicou os livros “Fragmentos Dispersos” (2013), “Negra Nua Crua” (2016, editora Ijumaa), “Negra Desnuda Cruda” (2018, ediciones ambulantes, Madrid, ES) e “Querem nos calar: Poemas para serem lidos em voz alta” (2019, Editora Planeta).

Inspiração para quem sofre com os apagamentos

As contradições paulistanas têm desencadeado produções que permitem refletir sobre o modo de vida, as mazelas e a dureza/crueldade das grandes cidades. Nessa linha, em 2011, o músico Criolo impactou com o soul compenetrado “Não existe amor em São Paulo”. Por meio de um hibridismo de gêneros, o rapper denunciou: “Não existe amor em SP / Um labirinto místico / Onde os grafites gritam”. A melancolia da letra denunciava uma cidade que em muito perdeu sua essência e na qual as pessoas vivem sem viver e os grafites gritam expondo as várias faces da “cidade que não para”.

Essas contradições da vida paulistana também afetam Mel Duarte, que “[...] busca dar espaço para palavras que, de alguma forma, sirvam de inspiração para quem historicamente sofreu com os apagamentos provocados pela vigência da escravidão. Então, nada mais peculiar do que as contradições paulistanas de cada dia” (VIEIRA, 2018, online).

Mel Duarte chama à atenção sobre a importância de adolescentes e jovens entrarem em contato com produções de pessoas com as quais tenham identificação, nas quais se vejam representados. A escola tradicional insiste em exigir dos alunos a leitura exclusiva dos clássicos da literatura, universal e nacional, e isso muitas das vezes mais afasta do que aproxima os jovens leitores, dadas as complexidades e falta de correspondência com a realidade imediata vivida. A própria autora relata que quando começou a esboçar seus primeiros textos encontrava alguns receios e limitações:

Não tinha insumo, não sabia o que procurar. Lia o que a escola acabava pedindo. Quando eu parava para ler um Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, achava lindo, mas algumas coisas não faziam sentido, eu não entendia. Comecei a me questionar: será que existem pessoas que escrevem coisas que têm a ver com a minha realidade? Não conhecia mulheres que escreviam. Cecilia Meireles, Clarice Lispector, Florbela Espanca e parava por ali. Não tinha referência de mulheres escritoras, mulheres que estavam vivas, muito menos mulheres negras. Isso demorou muito para chegar na minha vida. (DUARTE apud MACHADO, 2017, online).

Por conta dessa experiência pessoal, Mel Duarte escreve não apenas para publicar e ganhar notoriedade, mas para circular nos espaços sociais nos quais ela acredita que possa fazer a diferença e impactar significativamente na vida de outras pessoas. “Se querem nos privar, ocuparemos espaços. Se querem nos apagar, escreveremos livros. Se querem nos calar, vamos falar mais alto” (DUARTE, 2019, online). Em entrevista concedida em 2017, Mel Duarte falava sobre a relação entre poesia e educação, para quebrar paradigmas. “Meu sonho é só trabalhar em escola fazendo poesia. [...]. Você vai abrindo mentes, literalmente. Quebrando paradigmas” (DUARTE apud MACHADO, 2017, online).

É na escola que a história pode ser recontada ou contada por várias perspectivas, esse espaço democrático e plural tende a ser mais receptivo e abrir caminhos para a valorização dos povos africanos e da mulher negra, mais especificamente. A poesia na escola, na rua, na universidade etc., sem as suas amarras tradicionais é uma ferramenta de transformação. Cabe lembrar que “a oralidade nada mais é do que um ensinamento dos nossos ancestrais e infelizmente com o passar do tempo algo que foi perdido, para além da escrita, falar se faz importante uma vez que nossos antepassados foram tão silenciados – ainda mais as mulheres” (DUARTE apud VIEIRA, 2018, online).

Nesse sentido, ressaltamos a importância da inclusão de textos literários produzidos por mulheres negras no rol de textos colocados à disposição dos alunos nas escolas. Isso deve ser feito para que se (re)criem narrativas com mulheres negras protagonistas de suas histórias, já que “fomos impedidas de contar a nossa história durante séculos, logo hoje, ter espaço de fala é essencial para uma mulher negra” (DUARTE apud VIEIRA, 2018, online).

A poesia como um lugar de produção de sentidos: intertextualidade, representação e memória em Não desiste!

Os poemas de Mel Duarte rompem com os estereótipos com os quais estamos acostumados a nos deparar quando ouvimos/lemos/vemos as representações da mulher, sobretudo a mulher negra. A autora faz uso de versos livres de aceitação da estética negra e empoderamento do povo da diáspora, traduzindo as dores do racismo e as vivências da mulher negra, apontando caminhos de reexistência na literatura e na sociedade.

Na análise do poema Não desiste!, extraído do livro *Negra Nua Crua* (2016), consideramos a indissolúvel relação da forma que materializa cada verso com um discurso de uma memória diaspórica que existe e resiste na poesia. Fica claro o tom de empoderamento que o eu-lírico propõe ao interlocutor, ao repetir como num mantra “não desiste, negra, não desiste”. A poeta recupera também a ancestralidade, falando por si, mas também realizando uma transcendência afro-brasileira, necessária para existir, resistir e reexistir (SOUZA, 2011).

KLEIN, G.V.
DA SILVA, P. P.
“*Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...*” – *A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam*

Mel Duarte nos diz como se dá a fala e a escuta das vozes de mulheres negras, de jovens negras, trazendo a reexistência na poesia. O texto de Mel Duarte dialoga com outros textos, de outras mulheres negras, as quais reivindicam a escuta, o espaço, a valorização. Podemos pensar no poema como um catalisador dessas múltiplas vozes que se unem e se fundem criando uma rede de significados na trama da escrevivência, como assim definiu Evaristo sobre os contos de seu livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, publicado em 2011: “[...] estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas [...] afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência” (EVARISTO, 2011, p. 9).

Mel Duarte parte de si para falar do sujeito negro feminino de maneira geral e é por isso que o diálogo entre a instância poeta e a instância pessoa torna-se constante. Vejamos o poema *Não desiste!*:

NÃO DESISTE!
Não desiste negra, não desiste!
Ainda que tentem lhe calar,
Por mais que queiram esconder
Corre em tuas veias força yoruba,
Axé para que possa prosseguir

Eles precisam saber que:

A mulher negra quer casa para morar
Água pra beber,
Terra pra se alimentar.

Que a mulher negra é:
Ancestralidade,
Djembês e atabaques
Que ressoam dos pés.

Que a mulher negra,
Tem suas convicções
Suas imperfeições
Como toda mulher.

Vejo que nós, negras meninas
Temos olhos de estrelas,
Que por vezes se permitem constelar

O problema é que desde sempre nos tiraram a nobreza
Duvidaram das nossas ciências,
E quem antes atendia pelo pronome alteza
Hoje, trava lutas diárias por sua sobrevivência.

É preciso lembrar da nossa raiz
Semente negra de força matriz que brota em riste!
Mãos calejadas, corpos marcados sim
Mas de quem ainda resiste.

E não desiste negra, não desiste!

Mantenha sua fé onde lhe couber
Seja Espírita, Budista, do Candomblé.
É teu desejo de mudança,
A magia que traz na tua dança,
Que vai lhe manter de pé.

É você, mulher negra! Cujo tratamento de majestade é digna
Livre, que arma seus crespos contra o sistema,
Livre para andar na rua sem sofrer violência
E que se preciso for levanta arma,
Mas antes,
Luta com poema.

E não desiste negra, não desiste!

Por mais que tentem te oprimir
E acredite, eles não vão parar tão cedo
Quanto mais se omitir,
Menos sobre sua história estará escrevendo!

Quando olhar para as suas irmãs, veja que todas somos o início
Mulheres Negras!
Desde os primórdios, desde os princípios
África, mãe de todos. Repare nos teus traços, indícios
É no teu colo onde tudo principia,
Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo!

E é por isso que eu digo:
Que não desisto.
Que não desisto.
Que não desisto.

KLEIN, G.V.
DA SILVA, P. P.
“*Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...*” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam

Em entrevista concedida ao Instituto Geledés, Mel Duarte disse: “tento dar acesso pra essa galera, da mesma forma que eu gostaria de ter tido quando era mais nova”. Mais do que sororidade é a dororidade que desponta no poema *Não desiste!*, através da voz de uma mulher negra que suplica a outra para não desistir. Essa súplica não corresponde a um entendimento de que a vida é fácil, mas justamente na marcação da dor e da luta que constitui as mulheres negras de dentro para fora: “todas somos o início / Mulheres Negras! / Desde os primórdios, desde os princípios”. Assim, o poema retrata a ideia de circularidade entre os que já existiram, existem ou que em algum momento serão inscritos nesse ciclo e expõe: “É preciso lembrar da nossa raiz”.

Ao evocar “Ancestralidade, / Djembês e atabaques / Que ressoam dos pés”, neste trecho do poema, o eu-lírico transfere a elas o testemunho de um território contestado, dos que estão à margem, mas que também falam de um lugar do qual foram negados, arrancados, roubados; pois o que ressoa dos pés é memória ancestral, resgatada na oralidade e transcrita para o papel. Como nos lembra Dalcastagnè (2012), os marginalizados falam por si próprios na produção literária, para deixar registrado quem são e para que outros não os nomeiem ou falem por eles.

A importância da oralidade e do falar de si é evidenciada por Mel Duarte quando ela reflete metapoeticamente sobre sua poesia, lembrando dos silenciamentos impostos aos antepassados e a necessidade desse exercício no presente. Segundo a poeta, “A oralidade nada mais é do que um ensinamento dos nossos ancestrais e infelizmente com o passar do tempo algo que foi perdido, para além da escrita, falar se faz importante uma vez que nossos antepassados foram tão silenciados- ainda mais as mulheres” (DUARTE apud VIEIRA, 2018, online).

Esse uso da oralidade como um exercício político aparece também ao longo do poema *Não desiste!*, abrindo espaços para pensar possíveis caminhos de reconstrução sociopolítica – o chamado ‘empoderamento’ (BERTH, 2018), sem desconsiderar a sua transcendência étnico-racial. A convocatória para ocupar um papel ativo na própria história está presente no poema e se faz mais saliente nos versos que lembram “Quanto mais se omitir, / Menos sobre sua história estará escrevendo!”. Em uma entrevista concedida à Liliane Prata, da revista *Cláudia*, Mel enfatizou: “Somos desestimuladas a nos expressar e, como eles, tendemos a achar que a voz masculina tem mais credibilidade, por causa do machismo. Mas isso está mudando” (DUARTE apud PRATA, 2017, online).

O poema funciona como espaço de expressão dessa voz que emerge da marginalidade e ecoa resistência, subvertendo padrões canônicos, permitindo rediscutir valores da história e cultura afro-brasileira. Como nos versos: “Vejo que nós, negras meninas / Temos olhos de estrelas, / Que por vezes se

permitem constelar”. Depois de muito tempo, a mulher votou a ser o exemplo para outras mulheres negras, meninas negras, que tem como referência e incentivo figuras femininas de pele preta que antes não tínhamos.

Grada Kilomba (2018) nos pergunta: “Quem pode falar?”. Em uma sociedade eurocêntrica e patriarcal, o sujeito que pode falar corresponde ao homem-hétero-branco-cis. A fala da mulher é desconsiderada, a da mulher negra é silenciada. Conforme Kilomba, “quando eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico. Universal/específico. Objetivo/subjetivo. Neutro/pessoal. Racional/emocional. Imparcial/parcial. Elas/eles têm fatos/nós temos opiniões. Elas/eles têm conhecimento/nós temos experiência” (KILOMBA, 2018, p. 52).

Essa problemática do silenciamento e dúvida sobre a mulher é apontado nos versos: “O problema é que desde sempre nos tiraram a nobreza / Duvidaram das nossas ciências, / E quem antes atendia pelo pronome alteza / Hoje, trava lutas diárias por sua sobrevivência”. Antes de conseguir falar, as mulheres negras tentam sobreviver há séculos. Ter espaço de fala é essencial para (re)contar a história a partir da perspectiva da mulher negra. “Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugar de falar, pois estamos falando de localização social” (RIBEIRO, 2017, p. 86). Buscar os ancestrais, reconhecer a ancestralidade, ouvir os mais velhos, entender o significado dos corpos nos espaços é agregar para a fala um lugar social. Ter espaço para falar é, simultaneamente, ter espaço para ser ouvido, e ser ouvido aqui não algo individual, mas coletivo – é a partilha da palavra de mulheres, muitas das quais têm cor e são pobres, então esse espaço é ressignificado. Nesse sentido,

[...] a “Literatura afro-feminina”, é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui de temas femininos/feministas negros comprometidos com estratégias políticas emancipatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feministas por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Por esse projeto literário, figuram discursos estéticos inovadores e diferenciadores em que vozes literárias negras e femininas, destituídas de submissão, assenhoram-se da escrita para forjar uma estética textual em que se (re)inventam a si e a outros e se cantam repertórios e eventos histórico-culturais negros. (SILVA, 2010, p. 24).

A mulher negra, assim como qualquer outro indivíduo, tem desejos e subjetividades, mas enfrenta uma tripla subalternização. No poema, entretanto, a fala de mulher negra se desagrega da voz do colonizador e

KLEIN, G.V.
DA SILVA, P. P.
*“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam*

oferece uma espécie de resposta ao instigante questionamento de Spivak: “Pode a mulher negra falar?” (2010). O eu-lírico traz a mulher negra para o centro da cultura afro-brasileira, qualificando-a como um sujeito único, pertencente a um grupo étnico-racial, falante de uma língua, com esquemas explicativos e cultura próprios.

Na literatura tradicional, impera a visão colonizadora que reifica as mulheres negras, objetificando seus corpos e caricaturizando suas subjetividades. O lugar de fala da mulher negra periférica foi historicamente subestimado seja na escrita, na fala, em um romance literário ou numa batalha de poesias: o sexismo, o machismo, a branquitude – correspondente à identidade racial branca – destinaram um lugar de subalternidade e marginalidade às mulheres negras. O poema de Mel Duarte oferece um contraponto a essa visão deturpada das identidades femininas negras. Ao evidenciar “Que a mulher negra, / Tem suas convicções / Suas imperfeições / Como toda mulher”, ainda que se trate de uma certa constatação do óbvio, ressalta-se a humanidade da mulher negra – importa lembrar que o povo africano foi zoomorfizado e até um momento não muito distante do presente, não era nem considerado como humano. Desta feita, a voz de mulher negra lembrando a outras que elas são como toda mulher, recoloca essas subjetividades em um lugar ao qual foram negadas de estar por muito tempo.

Pautando-se no inter cruzamento dos discursos erudito e popular, para sobreviver às lutas diárias, reconhecendo a nossa história, traçando pluricaminhos, trazendo as mulheres negras de volta a um protagonismo que foi escamoteado, o eu-lírico alerta: “É preciso lembrar da nossa raiz / Semente negra de força matriz que brota em riste! / Mãos calejadas, corpos marcados sim / Mas de quem ainda resiste”. Ao referenciar a importância de lembrar das raízes, o poema exalta as ações de resistência de um povo que apesar do calejado das mãos e das marcas nos corpos, insiste e resiste. O povo preto, assim como indígenas, vive do coletivo, do aquilombamento, mesmo com as diferenças de cada um, a união representada nas danças e outras artes, significa a importância de resistir diante de tantas atrocidades.

As artes são apresentadas como um elemento importante nessa luta pela resistência, por ser capaz de promover possibilidades de reexistir, mesmo quando o entorno parece ser desfavorável. A arte serve como um alimento para o corpo que precisa resistir: “É teu desejo de mudança, / A magia que traz na tua dança, / Que vai lhe manter de pé”. Mais adiante o poema reivindica a liberdade da mulher negra em ser/viver como quiser, uma liberdade que não é garantida a priori, mas obtida a partir da luta simbólica. “É você, mulher negra! Cujo tratamento de majestade é digna / Livre, que arma seus crespos contra o sistema.” – como vemos, o corpo pode funcionar como uma arma contra o sistema opressor/normalizador de comportamentos e corpos, que visa docilizar sujeitos para que se submetam aos modelos de exploração, objetificação e submissão. A liberdade de existir e transitar sem

sofrer violência, física, psicológica ou simbólica, transparece no poema e o poema emerge como o palco para explicitar ao mundo essa luta pelo direito de existir: “Livre para andar na rua sem sofrer violência / E que se preciso for levanta arma, / Mas antes, / Luta com poema”, pois a palavra é uma arma de revolução poética em todos os espaços, influenciando outras pessoas para utilizarem a poesia e empregarem a voz como forma de (re)existência.

Para existir, as mulheres negras aprenderam muito cedo a resistir. Nesse sentido, a poesia produzida por mulheres negras e configurada para acontecer nos espaços da Poetry Slam corresponde a uma poética de reexistência que retrata a complexidade social e história do cotidiano de uma mulher preta. Uma mulher negra não pode desistir. E não desiste negra, não desiste! “As singularidades estão nas microrresistências cotidianas ressignificadas na linguagem, na fala, nos gestos, nas roupas... não apenas no conteúdo, mas também nas formas de dizer” (SOUZA, 2011, p. 37).

A poeta e seu eu-lírico se entrelaçam: não existe distanciamento, as vivências são ressignificadas no poema. “Por mais que tentem te oprimir / E acredite, eles não vão parar tão cedo / Quanto mais se omitir, / Menos sobre sua história estará escrevendo!”. A mulher negra está no topo da pirâmide das opressões de gênero, raça e classe, o sistema supracista branco quer, o patriarcado quer que as mulheres negras se escondam, prefere que sejam retraídas, e isso incide sobre a história delas.

Nesses seis versos que sucedem, a poética de reexistência perpassa desde a história da África como berço da humanidade até a luta das mulheres negras num lugar de protagonismo. “Quando olhar para as suas irmãs, veja que todas somos o início / Mulheres Negras! / Desde os primórdios, desde os princípios / África, mãe de todos. Repare nos teus traços, indícios / É no teu colo onde tudo principia, / Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo!”. A literatura do discurso falado ou popular não diz respeito somente ao léxico, à sintaxe ou aos componentes estruturais da língua; diz respeito também a nossa tradição Mama África, as mulheres portadoras de axé, ao corpo sagrado dos Orixás e Yabás, ao corpo que dança (PIEIDADE, 2017). Geny Guimarães enfatiza que, “o corpo é seu ponto de partida, sendo assim o seu lugar, ou seja, o corpo negro feminino como um lugar” (GUIMARÃES, 2014, p. 48). Lugar esse que significa a mudança de um novo ciclo.

A escrivência das mulheres negras e suas vozes ecoam discursos manifestos em criações poéticas que refletem a condição humana, os dramas, a resiliência da mulher negra. Isso tudo faz dessa habilidade uma poética de reexistência. “E é por isso que eu digo: / Que não desisto”. Como vemos, por meio dos versos de Mel Duarte, “surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p. 6)

*“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam*

Algumas considerações finais

Os Slams têm se configurando enquanto um espaço consideravelmente ocupado pelos excluídos, evidenciamos uma literatura que sai das quebradas para a competição. Para além de um modelo estético de marginalidade literária, o Poetry Slam transpõe um modelo ético-social de estar à margem daqueles ditos cânones literários e por estar socialmente marginalizado.

Além disso, há que se considerar que a obra depende do artista e das condições sociais que determinam a sua posição, de modo que os Slams, sejam eles femininos ou não, abrem espaço para que mulheres, muitas delas negras, constituam-se enquanto trovadoras da contemporaneidade. Nesses espaços, mulheres negras transformam narrativas invisibilizadas em “arte sujeito”, construindo um quilombo urbano de oralidade poética – as novas griôs na escrevivência de suas/nossas reexistências. Destarte, o plural funciona aqui como parte de um todo, Mel Duarte é parte de um todo muito maior de jovens negras que ascenderam esteticamente na arte através das batalhas de poesia na quebradas da cidade de São Paulo. Essa troca estética entre literaturas, línguas, linguagens, mídias e outros elementos fazem dela objeto de estudo de outras jovens negras pesquisadoras.

No Poetry Slam, os discursos transitam como um manifesto de corpos políticos, com uma característica própria brasileira que, para além da palavra, traz uma manifestação física e coloca em cena outras construções e desconstruções do sujeito. É verdadeiro exercício de cidadania: poesia-educação e poesia-resistência. Essa resistência e (re)existência faz parte do ser da poesia e a apropriação desses discursos veiculados nas poéticas do movimento Poetry Slam permite-nos experienciar as práticas sociais comuns aos jovens, em geral periféricos. Usar da palavra para falar e denunciar as mazelas da sociedade é exercício de protagonismo, o qual depende de uma prática multiletral e de (re)existência: “Sabotagem, sem massagem, na mensagem” é dizer com propriedade. Os caminhos estão abertos – Exú na poesia. Entre relâmpagos e trovadas, o povo da diáspora ainda existe, resiste e reexiste com os majestosos ventos, Eparrê Oyá!⁴

4 Saudação aos majestosos ventos da deusa africana Iansã.

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão. Européia do Livro, 1980.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018. Coleção Feminismos Plurais.

BRASIL, Planeta de Livros. “Mel Duarte: “se querem nos calar, vamos falar mais alto””. 2019. (1m08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ruMYcvi6g3o>, acesso em 10 de novembro de 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea”. Revista Estudos de Literatura brasileira Contemporânea, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

D’ALVA, Roberta Estrela. “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena”. Revista Synergies Brésil: Sylvains les Moulins, 2011.

D’ERCOLE, Isabella. “Vilma Piedade: “Luto por um feminismo que absorva as diferenças””. 2018. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/vilma-piedade-luto-por-um-feminismo-que-absorva-as-diferencas/>, acesso em 02 de dezembro de 2019.

DUARTE, Mel. *Negra nua crua*. 2 ed. São Paulo: Ijumaa, 2016.

EVARISTO, “Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: Editora Universitária, 2005.

EVARISTO, Conceição. “Shirley Paixão”. In: _____. *Insubmissas lágrimas de mulher*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

GUIMARÃES, Geny Ferreira. “Até onde Carolina nos leva com seu pensamento?”. In. JESUS, Carolina Maria de. *Onde estaes Felicidade?*. (Org.) Dinha e Raffaella Fernandez. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

- KLEIN, G.V.
DA SILVA, P. P.
“Não desiste negra,
não desiste! Ainda
que tentem lhe
calar...” – A voz
da mulher negra
transcende o
movimento Poetry
slam
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACHADO, Livia. “Com versos combativos, poeta de SP sonha em incorporar sua arte à educação nas escolas”. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/com-versos-combativos-poeta-de-sp-sonha-em-incorporar-sua-arte-a-educacao-nas-escolas.ghtml>>, acesso em 30 de novembro de 2019.
- NASCIMENTO, Beatriz. “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”. In. RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- NEVES, Cynthia Agra de Brito. “Slams - letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo”. *Revista Linha D'Água* (Online): São Paulo, 2017.
- PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- PRATA, Liliane. “Conheça o Slam, a batalha da poesia”. 2017. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/slam-batalha-de-poesia/>, acesso em 10 de junho de 2020.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. Coleção Feminismos Plurais.
- SILVA, Ana Rita Santiago. “Literatura de autoria feminina negra: (des)silenciamentos e ressignificações”. *Revista de Letras: Vitória da Conquista*, 2010.
- SOUZA, Ana Lucia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VIEIRA, Kauê. “Mel Duarte rompe o silenciamento secular das minas negras: ‘Mulher bonita é que vai à luta!’”. 2018. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/09/mel-duarte-rompe-o-silenciamento-secular-das-minas-negras-mulher-bonita-e-que-vai-a-luta/>, acesso em 30 de novembro de 2019.

“Bárbara aprendeu a voar”: Desconstrução do racismo estrutural e resistência ética na autoria contista de Cristiane Sobral

“Bárbara aprendeu a voar”: Deconstruction of structural racism and ethic resistance in the Cristiane Sobral Narrative

Adriana Delmira Mendes-Polato¹
Wilma dos Santos Coqueiro²

RESUMO

O artigo apresenta uma análise de como a autoria feminina negra de Cristiane Sobral se manifesta no conto “O tapete voador” (2016), a partir de um agir responsivo ético militante e de desconstrução ao racismo estrutural e a outros valores adjacentes, como o machismo, pela tematização da resistência étnica. Trata-se de pesquisa qualitativa e interpretativa que coaduna referenciais teóricos dos estudos culturais e do dialogismo do círculo de Bakhtin, a partir dos quais se enfatizam aspectos sócio-históricos, culturais e ideológicos inerentes à vida do discurso literário, a formar uma rede de valores manifestados por meio do tom emotivo-volitivo autoral manifestado no gênero conto, com ênfase às entonações conferidas às vozes das personagens. Outras configurações, como as cronotópicas, também são analisadas do ponto de vista valorativo da decisão autoral orientada ao acabamento estético do todo da obra, para sua atuação discursiva singularizada. Os resultados apontam à importância do papel social da autoria feminina negra na criação artístico-literária, para afirmação da resistência étnica, para a prospecção de rupturas e delineamento de novas propostas de relações sociais, assentadas em valores combativos às assimetrias verticais que colocam grupos em relação de desvantagem a outros na organização social da vida.

Palavras-chave: *Estudos culturais; Dialogismo; Autoria feminina negra; Cristiane Sobral.*

ABSTRACT

The article presents an analysis of how the black female authorship of Cristiane Sobral manifests itself in the short story “O tapete voador” (2016), from a militant

1 Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, Paraná, Brasil.

2 Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, Paraná, Brasil.

ethical responsive action and deconstruction of structural racism and other adjacent values, such as sexism, by addressing the ethnic resistance theme. This is qualitative and interpretative research that joins theoretical references of cultural studies and the Bakhtin circle dialogism, from which sociohistorical, cultural, and ideological aspects inherent to the life of literary discourse are emphasized, forming a network of values manifested through the emotional-volitive authorial tone manifested in the short story genre, with emphasis on the intonations given to the voices of the characters. Other configurations, such as the chronotopic ones, are also analyzed from the point of view of the authorial decision-oriented to the aesthetic finishing of the whole work, for its singular discursive performance. The results point out the importance of the social role of black female authorship in the artistic-literary creation, for the affirmation of ethnic resistance, for the exploration of ruptures, and the delineation of new proposals of social relations, based on combative values to the vertical asymmetries that place groups in disadvantage to others in the social organization of life.

Keywords: *Cultural studies; Dialogism; Black female authorship.*

A literatura de autoria e temática negras no Brasil tem se constituído a partir de relações dialógicas com outros movimentos político-culturais que encerram lutas por reconfigurações, em combate a valores e práticas que sustentam relações sociais verticalmente assimétricas, que alijam grupos, minorias, colocando-os em desvantagem, desconforto, situação de injustiça, em relação a outros pertencentes à organização social.

A intersecção aventada se manifesta, por exemplo, na literatura feminina de autoria e temáticas negras no Brasil, que se coaduna, em essência, como uma manifestação de militância e resistência, que pode ser vinculada ao histórico e culturalmente diversificado movimento feminista, a requerer direitos e protagonismo aos negros, e, em especial, às mulheres negras. Nesse caso, encerra-se, em via de mão dupla, o combate a valores perniciosos, como os oriundos da combinação entre o racismo e o machismo, por exemplo.

Exemplo do fenômeno descrito é o que abordamos neste trabalho, ao analisar como a autoria feminina negra de Cristiane Sobral se manifesta no conto “O tapete voador” (2016), em agir responsivo ético militante e de

desconstrução ao racismo estrutural e do adjacente machismo, pela tematização discursiva da resistência étnica que se realiza nos atos da protagonista feminina negra.

A fim de compreender o papel social dessa autoria como força cognitiva, ética e estética, que se constitui a partir de coerções sócio-históricas, culturais e ideológicas, o trabalho se divide em três seções. Na primeira delas, arrolamos considerações sobre a literatura negro-brasileira a partir dos referenciais dos estudos culturais. Na segunda, ancoramo-nos nas contribuições do dialogismo do círculo de Bakhtin, para compreender como a autoria se constitui social e discursivamente, a desempenhar um papel fundamental à manifestação de posicionamentos axiológicos sobre temáticas da vida social, de modo que relações sociais aparecem refletidas e refratadas no material verbal do enunciado, a partir de valorações mobilizadas por entonações e outras configurações estéticas que conferem vida ao discurso. Por fim, na terceira seção, coadunam-se as contribuições dos estudos culturais e o dialogismo, para análise de “O tapete voador”.

O trabalho, assim, se constrói sob a produtividade de uma análise de base sociológica, que concebe como os enunciados literários se constituem com um acontecimento singular, um ato histórico-social.

1. Considerações acerca da literatura negro-brasileira

O movimento feminista, definido como uma convicção da igualdade sexual e social entre homens e mulheres, de acordo com Bonnici (2007), “é um movimento internacional, histórico e culturalmente muito diversificado” (p. 87), o qual, segundo Johnson (2010), tem contribuído, entre as chamadas ciências sociais e humanidades, com a noção de que as categorias estéticas estão intrinsecamente ligadas às questões sociais. Touraine (2001), por sua vez, enfatiza o amplo alcance do movimento, uma vez que esse conduziu grandes lutas em massa, transformou leis e afirmou o reconhecimento de direitos iguais. Desse modo, além das vitórias morais e da construção da consciência feminina, na concepção de Touraine, o movimento feminista se pôs a serviço da construção de uma sociedade democrática. Por isso, na concepção do autor: “É, portanto, paradoxal (e finalmente inaceitável) dar uma explicação revolucionária a um movimento que antes e acima de tudo é democrático” (TOURAINE, 2001, p. 37).

Em terras brasileiras, o movimento feminista, que teve início no século XIX, assim como o europeu, foi dividido em ondas. A primeira onda feminista, cujo destaque foi a educadora e poeta Nísia Floresta, tinha nas suas pautas reivindicações em relação aos direitos civis como, entre outros, o direito feminino ao voto e a uma profissão, sem que fosse necessária a

autorização do cônjuge, o que incorre numa universalização da categoria mulher. Segundo Djamila Ribeiro (2018, p. 45-6), essa universalização “tendo em vista a representação política foi feita tendo como base a mulher branca de classe média — trabalhar fora sem a autorização do marido, por exemplo, jamais foi uma reivindicação das mulheres negras ou pobres”. A segunda onda, na década de 1970, além da luta pela valorização profissional feminina, reivindicava também o direito ao prazer sexual e o fim da violência doméstica.

Ainda na década de 70, com a segunda onda em curso, sobretudo por meio das militantes negras americanas, havia denúncias acerca da invisibilidade das mulheres negras nas pautas feministas. É também o momento que o feminismo negro e brasileiro – na esteira do estadunidense – começa a ganhar força, o que será acentuado nas duas décadas seguintes. Quando surge a terceira onda feminista, entre os anos 80 e 90, as mulheres negras lutam para serem reconhecidas como sujeitos políticos. Ribeiro explica que “as críticas de algumas dessas feministas vêm no sentido de mostrar que o discurso universal é excludente, porque as mulheres são oprimidas de modos diferentes, tornando necessário discutir gênero com recorte de classe e raça, levando em conta as especificidades de cada uma” (RIBEIRO, 2018, p. 45). A autora chama a atenção para o fato de que o movimento feminista deve ser interseccional, buscando dar voz às especificidades que compõem a categoria mulher. Com efeito, “se o objetivo é a luta por uma sociedade sem hierarquia de gênero, existindo mulheres que, para além da opressão de gênero, sofrem outras opressões, como racismo, lesbofobia, transmisoginia” (RIBEIRO, 2018, p. 47), torna-se prioridade pensar nessas intersecções.

32

Em relação à literatura de autoria e temática negras no Brasil, os debates recentes têm apontado para diferentes modos de conceituá-la. Embora os termos literatura afro-brasileira e literatura negra, geralmente, sejam usados como sinônimos – procedimento que adotaremos nesse trabalho – alguns estudiosos da área usam uma ou outra terminologia. O professor Eduardo Assis Duarte (2008) e as professoras Célia Regina Santos e Vera Helena Gomes Wielewiski (2009) optam pelo termo literatura afro-brasileira, por entenderem que essa é “uma literatura empenhada em resgatar a ancestralidade africana” (BERND apud SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 342). Já o professor Octávio Ianni (1998) – já falecido – e o escritor Cuti (2010) – pseudônimo de Luiz Silva – elegem o termo Literatura negra e Literatura negro-brasileira, respectivamente.

Cuti (2010) defende o uso desse termo ao argumentar que as instâncias de poder – como as universidades e os governos municipais, estaduais e federais – não reconhecem a palavra “negro” por ser ela símbolo de militância política e cultural bem como ligada a mobilizações e conquistas. Com efeito, o uso dessa palavra na seara literária estabelece um profícuo compromisso com a luta antirracista. Ademais, para o autor, a literatura escrita no Brasil

não descende o seu corpus da literatura africana, ou seja, “não há um cordão umbilical entre a literatura negro-brasileira e a literatura africana” (CUTI, 2010, p. 44). Cuti acrescenta ainda que a produção dessa vertente literária no Brasil está relacionada à literatura brasileira e não à africana. Para Cuti, “a literatura negro-brasileira nasce na e da população que se formou fora da África, e de sua expressão no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação (CUTI, 2010, p. 44).

Em relação ao desenvolvimento dessa vertente literária no Brasil, por muito tempo, perdurou o apagamento do negro na produção literária – tanto em relação à autoria quanto como representação literária. Nesse sentido, Santos e Wielewicki ressaltam que “é como se os negros, forçados a cruzar os mares como escravos, tivessem deixado na costa africana todos os seus sistemas, formas, elementos e práticas culturais e religiosas” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 343). Não obstante, em relação ao início do século XXI, Duarte (2008) acredita que essa vertente literária passa por um momento rico, não apenas em grandes produções, como também de debates e estudos nas academias, caracterizando-se pela multiplicidade e diversidade.

De certo modo, essas considerações de Santos e Wielewicki (2009) e Duarte (2008) vão ao encontro da explicação de Octávio Ianni (1998) de que a literatura negra é um imaginário que se forma e transforma ao longo do tempo. De fato, essa literatura nem surge nem é autônoma nos seus primórdios. Ela precisa de tempo para formar um sistema que seja composto por autores, obras, temas e criações literárias em seus diálogos constantes. Ou seja, na visão do autor, “é um movimento, um devir, no sentido de que forma e se transforma. Aos poucos, por dentro e por fora da literatura brasileira, surge a literatura negra, com todo um perfil próprio, um sistema significativo” (IANNI, 1998, p. 91). Ele acrescenta ainda que esse se configura como um sistema no sentido de ser composto por “obras ligadas por denominadores comuns”, com “notas dominantes”. Com efeito, a literatura negra, para o autor, expressa e organiza a consciência social negra que, ao lado de outras dimensões como a política e a religiosa, torna-se “uma forma singular, privilegiada, de expressão e de organização das condições e possibilidades da consciência do negro” (IANNI, 1998, p. 98).

Em relação aos elementos que caracterizam a literatura negro-brasileira, Santos e Wielewicki (2009) argumentam que existem alguns critérios de definição dessa vertente literária. São eles: “o critério étnico (ligação da obra à origem negra ou mestiça do autor); o critério temático (conteúdo literário relacionado aos temas referentes à cultura afro-brasileira), e o que chamaremos de critério de transgressão (o texto como forma de reivindicação e resistência)” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 342). Esses critérios se relacionam aos elencados por Duarte (2008), quais sejam: temática negra;

autoria negra; ponto de vista articulado à história e problemática negra; linguagem com uma “discursividade específica, marcada pela expressão de ritmos e significados novos e, mesmo um vocabulário pertencente às práticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil” e formação de um público leitor afrodescendente como um elemento inerente a essa literatura.

A atriz e escritora Cristiane Sobral – cujo conto analisamos neste trabalho – nasceu no Rio de Janeiro em 1974 e atualmente vive em Brasília. Sua estreia na literatura ocorreu – como é comum a muitos autores hoje reconhecidos no cenário literário nacional, como é o caso de Conceição Evaristo – nos *Cadernos Negros*³, em 2000, com a publicação de poemas. Ao longo desses vinte anos, Sobral tem publicado em coletâneas de poesias e contos, tanto individuais como organizadas com outras autoras negras. Em relação às coletâneas individuais, destacam-se *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011) e *O tapete voador* (2016), essa última publicada pela Editora Malê, cuja linha editorial é voltada para propiciar visibilidade a obras de autores africanos e afro-brasileiros. Para a autora, a literatura negra está associada diretamente à militância e ao ser questionada, em entrevista ao *AfroPress* (2013), se existe uma literatura negra, a escritora é enfática ao afirmar que sim, pois o sujeito negro, construído no coletivo, resgata valores da negritude, o que leva à conclusão de que “a literatura negra tem um tecido próprio, apresenta nossa subjetividade” (SOBRAL, 2013, n.p.). Em relação ao mercado editorial, assim como outros/as escritores/as negros/as – como Conceição Evaristo – Cristiane Sobral revela as dificuldades acerca da publicação em editoras de grande destaque no mercado editorial e também da distribuição das obras em livrarias. Após a publicação da coletânea de poemas *Não vou mais lavar os pratos*, em 2010, que teve mil livros vendidos em seis meses e se encontra na segunda edição, ela avalia que, embora ainda tímida, há uma distribuição mais consistente nas livrarias: “Entretanto, percebo o quanto as editoras de expressão ainda estão muito distantes do nosso produto, desconfiam da nossa capacidade de mercado, entre outras questões” (SOBRAL, 2013, n.p.).

Tendo em vista que a produção literária da autora a qual, como ela mesma enfatiza, apresenta uma marca existencial muito intensa e busca reafirmar a subjetividade negra, o corpus de análise desse artigo é o conto que intitula a coletânea *O tapete voador*, publicada em 2016. Ao colocar em cena uma protagonista negra bonita e inteligente, com formação intelectual e voltada à valorização dos traços étnicos que a constituem, em um ambiente

3 A partir da criação da coletânea *Cadernos Negros*, em 1978, com publicação de contos e poesias, cuja editoração e realizada pela editora Quilombhoje, houve uma dinamização da produção literária afro-brasileira, com a revelação de talentos literários hoje bastante conhecidos. Como um espaço de resistência literária, social e política, os *Cadernos* têm se configurado como uma oportunidade de divulgação da escrita de escritores/as ainda desconhecidos pelo público e sem oportunidades de ingresso no mercado editorial.

de trabalho misógino e racista, Sobral propicia discussões fecundas acerca do racismo estrutural que ainda permeia as relações sociais no Brasil.

2. Militância e resistência nas manifestações discursivas literárias: posicionamentos axiológicos demarcados como responsabilidade ética autoral

Os autores do círculo de Bakhtin, em especial, Medviédev (2019) em *O método formal nos estudos literários: uma introdução crítica a uma poética sociológica*, Volóchinov (2013) em *Palavra na vida palavra na poesia* e Bakhtin (1988, 2008) em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* e *Problemas da poética de Dostoiévski*, enfatizam a presença de aspectos sociais e, portanto, valorativos, como constitutivos dos discursos literários. Nessas obras, a criação artística é compreendida a partir da combinação de elementos vinculados à vida, à comunicação socioideológica (BRAIT; PISTORI, 2012).

Como afirma Medviédev (2019), a arte, a literatura, orienta-se ao centro de valores que compõem o horizonte ideológico de uma época. Os enunciados literários, assim, encerram compartilhamentos valorativos constituintes da interação viva entre autor, leitores/ouvintes/interlocutores e tema, em dado extraverbal enunciativo (VOLÓCHINOV, 2013). Nesses eventos enunciativos singulares, únicos e irrepetíveis, valores são dilacerados e renovados a partir das tensões que envolvem a discussão de uma temática da realidade social ali tratada, exaurida pelo autor a partir de um posicionamento axiológico, manifestado como atitude responsiva ética, um agir-devir, que reforça ou contesta discursos e práticas sociais, a prospectar rupturas subsidiárias de novas compreensões da vida e de suas formas de organização.

Trata-se de um processo axiologicamente tenso, a partir do qual ocorre a ampliação do horizonte valorativo dos participantes do diálogo, a partir do qual as subjetividades se constituem na e a partir das relações de alteridade. No confronto/encontro do eu autoral com o outro leitor, a obra se faz artística, à medida que altera acepções. Assim, o enunciado literário é um ato de resistência, de ruptura, de crítica, de solicitação de reconfigurações para as relações sociais. Como explica Medviédev (2019), a literatura, por si, ocupa um lugar importante no meio ideológico, pois os gêneros deste campo “enriquecem nosso discurso interior com novos procedimentos de tomar consciência e compreender a realidade” (MEDVIÉDEV, 2019, p. 198).

O enunciado literário, de certo modo, é uma representação pragmático-referencial da vida social, porque a língua, material vivo, em todos os seus níveis, já é criação coletiva que reflete e refrata os sistemas sociais, econômicos. Compreender seu funcionamento nos enunciados significa compreender as “relações entre homens (refletidas e fixadas

na realidade verbal da obra)” (VOLOCHINOV, 2013, p. 234, grifos do autor). Assim, a obra é um arcabouço de valorações compartilhadas que enredam essa discussão sobre temática, de modo que a expressão avaliativa que determina a localização nos permite sentir a elevação axiológica de um elemento material, por exemplo. Por isso, Volochinov (2013, p. 238) explica que “o corpo material, impregnado de expressão avaliativa, entrando no evento social da relação artística, se ideologiza, torna-se objeto estético”.

A situação extraverbal, tanto a sócio-histórica, cultural e ideológica mais ampla, mas, de modo especial, a mais imediata e o auditório, determinam as entonações expressivas compartilhadas na parte percebida do enunciado e estas são o “dúctil, mais sensível, das relações sociais existentes entre falantes de uma dada situação” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 174-175), porque servem ao compartilhamento de valores.

Por meio das entonações ocorre, ainda, a seleção das palavras, das expressões, a disposição delas no interior do enunciado e a constituição de sua significação (VOLÓCHINOV, 2013 [1926], 2018 [1929]). Por isso, a atividade autoral de selecionar e organizar signos, estruturas sintáticas e outros elementos, é uma atividade avaliativa, de modo que o estilo individual do escritor nasce e se desenvolve “na tensão da definição recíproca e da delimitação axiológica com todos os outros elementos da vida ideológica (VOLOCHINOV, 2013, p. 224). A entonação, ainda, desempenha um papel criativo nas mudanças das significações, de modo que credita ao discurso a força para transformação dos valores sociais que regem a organização da vida. Neste sentido, quando a literatura prospecta novas subjetividades e identidades, calcadas em valores que rompem com ordens sócio-historicamente instituídas, enceta novas relações sociais. Daí a importância da dinâmica do estilo individual de linguagem constituir-se como lugar de modificação histórica das avaliações, das formas.

Para Bakhtin (2011), o autor é criador. Ele lê o mundo, sofre coerções, concebe a vida de modo que ela caiba no plano da obra. Para manifestar seu posicionamento axiológico, o autor escolhe um gênero que funciona como “a unidade orgânica entre o tema e o que está além de seus limites” (MEDVIÉDEV, 2019 [1928], p.197). O gênero escolhido para mobilizar o discurso permite dominar certos aspectos da realidade, porque ele próprio possui certos princípios de seleção, meios próprios de visão para compreender essa realidade, “certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela” (MEDVIÉDEV, 2019, p. 196), de modo que sua escolha pelo autor já é axiológica (BAKHTIN, 1988).

Autor-criador constitui o todo da obra e confere o acabamento estético do corpo exterior e da alma do herói e das demais personagens. Escolhido o gênero que mobiliza o dizer, todos os movimentos da consciência criativa do autor-criador passam a se realizar no material verbal. O conteúdo se

liga à unidade temática e a forma à realização do enunciado. Em relação de interdependência, a avaliação social é o “denominador comum ao que se reduzem” (MEDVIÉDEV, 2019, p. 206). O estilo verbal empregado pelo autor passa a ser lugar de dissolução valorativa, porque nele há uma utilização composicional das ligações sintáticas, das escolhas de palavras, expressões, de modo que “o ritmo, agregado ao material, é levado para além de seus limites e começa a penetrar no conteúdo por si só como uma relação criativa com ele” (BAKHTIN, 1988a, p. 65-68), transferindo-o para o plano axiológico da existência. Assim, se inscreve na superfície linguística a entoação direta do autor, que já é respondente ao tom do gênero. No estilo, também, se organizam as vozes sociais do narrador e das personagens sob arranjos e reacentuação valorativa.

De todo modo, como já afirmamos, o autor é o responsável pelo acabamento estético que singulariza a obra. “O processo de realização do objeto estético, ou melhor, da tarefa artística na sua essência, é um processo compreendido linguística e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado” (BAKHTIN, 1988, P. 51). A singularização da obra é o elemento diferencial que confere a ela sua força social transformadora, daí a importância do estilo próprio de linguagem autoral. Só é autor quem tem estilo próprio de linguagem, entonação própria.

Sendo a dialogicidade entre os já ditos e a orientação nova do dizer aos interlocutores/ouvintes inerentes ao discurso, a avaliação consciente de ordem social permite ao autor tornar a palavra própria, reacentuá-la, revalorá-la no enunciado novo, do ponto de vista que ele deseja. Os signos ideológicos/palavras são ponte para o diálogo interior e exterior do homem. Assim, o estilo interior, a entoação interior, que já se forma a partir de uma base social, e, ao mesmo tempo, estilo e a entonação que se exteriorizam conformados ao gênero se manifestam na forma de estilo próprio autoral, por sua vez, o lugar das novas valorações atribuídas à língua, lugar das rupturas.

É desse modo que sujeitos e língua se constituem mútua e ininterruptamente nas interações discursivas, a partir de um plano sócio-histórico, cultural e ideológico, movimento que requer o agir autoral como força que corrobora transformações individuais e sociais assentadas em novas propostas de relações sociais compartilhadas no enunciado. Toda proposta de transformação individual e social se dá em embate, porque a tendência das ideologias formais é primar pela conservação do valor estável dos signos ideológicos/palavras, e logo, pela manutenção do status quo, que sustenta a vantagem de determinados grupos sobre outros nas relações sociais, a legitimar relações sociais verticais e assimétricas. São as valorações compartilhadas, as avaliações do que é bom, mau, feio, belo, justo e injusto, por exemplo, que sustentam aos valores fundamentais que uma sociedade adere para si, como reflexo e refração da ordem econômica.

A luta pelo valor dos signos diz respeito à luta por espaços, representações, por vida e direito a viver, de modo que a palavra autoral reflete e refrata a história, as contradições, o movimento dialético e dialógico próprio a sua constituição. Revalorar a palavra é uma luta que não é do sujeito cognoscente, mas do sujeito social, por isso, autorias de resistência são socioconscientes. Elas contestam as ordens impostas e gritam: não é este o valor desta palavra. Como explica Bakhtin (2014), a tomada de consciência de si mesmo é a colocação de si, a tomada de posição diante de determinada norma social. É a manifestação de uma posição sobre essa norma, que se oprime e coloca grupos em desvantagem, precisa ser questionada. Nesse sentido, ser autor é socializar-se em ato responsável e ético. A tomada de consciência de si exige olhar-se pelos olhos de outra pessoa, reconhecer-se como pertencente a determinado grupo social, reconhecer-se como classe e requerer lugar legítimo e de conforto nas relações sociais. “A autoconsciência acaba sempre nos levando à consciência de classe” (BAKHTIN, 2014 [1927], p. 87). Sobre a força dos atos, e aqui incluímos os de linguagem praticados pelas autorias literárias conscientes, Bakhtin (2010) afirma:

somente o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – a realização de uma decisão; o ato é o resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável. (BAKHTIN, 2014 [1920-1924], p. 80).

Nesse sentido, compreendemos a literatura de autoria feminina de Sobral como manifestação de ato de militância, de resistência. Em “*O tapete voador*”, compreendemos esse “ato não como fato contemplado ou teoricamente pensado do exterior, mas assumido do interior, na sua responsabilidade” (BAKHTIN, 2010, p. 80).

Seguimos à análise do conto, para compreender o tom emotivo-volitivo, as entonações mobilizadas na materialidade, as configurações diversas como as cronotópicas, utilizadas para compartilhamentos valorativos, como momentos de uma decisão autoral orientada ao todo da obra em sua atuação discursiva singular, como concretização da tomada de um posicionamento axiológico de resistência, de luta, de desconstrução do racismo estrutural. Para isso, coadunamos os referenciais dos estudos culturais e do dialogismo já dispostos.

3. “Veja, Senhor Presidente, eu sou negra”: a desconstrução do racismo estrutural no conto “O tapete voador”, de Cristiane Sobral

Existem avaliações estáveis e profundas relativas às “grandes tarefas históricas de uma época inteira da vida de um dado grupo social” (MEDVIÉDEV, 2019, p. 185). E não há como compreender as avaliações que permeiam um enunciado, sem considerar que estas, em si, reúnem “a minuta da época e o assunto do dia com a tarefa da história” (Idem), a envolver historicidade dos objetos do discurso e as novidades a eles requeridas nas situações imediatas de interação.

Quanto à histórica mais ampla, no Brasil, o racismo está intrinsecamente relacionado à constituição de uma sociedade escravocrata que perdurou desde os primórdios da colonização até o final do século XIX, sendo o último país das Américas a abolir a escravidão, apenas em 1888. Contudo, é fato que a Lei Áurea não concedeu aos escravos libertos condições dignas de sobrevivência no país, pois esses nunca se tornaram “parte de um projeto estatal de desenvolvimento econômico” (SILVA, 2012, p. 98).

Com o surgimento, pouco tempo depois, da República, em 1889, seu projeto racial de nação branca, buscava “lavar a mancha negra” com o incentivo à imigração europeia, sobretudo italiana e alemã, para realizar uma espécie de “redução étnica” da população afrodescendente no Brasil. Esse projeto de “branqueamento” da nação tinha como estratégia a “miscigenação positiva”, que ocorreria ao longo das gerações seguintes e “cobraria seu preço mais tarde, ao longo do século XX, em relação à discriminação, exclusão social e ao sentimento de inferioridade por parte da população negra em geral” (SILVA, 2012, p.98).

Nesse sentido, o discurso de Afrânio Peixoto, na câmara dos deputados, em 1923, ilustra bem essa teoria de hierarquia racial e os debates políticos acerca da concepção que um Brasil Negro estaria fadado ao atraso: “É neste momento que a América pretende desembaraçar-se do seu núcleo de 15 milhões de negros no Brasil. Quantos séculos serão precisos para depurar-se todo esse mascavo humano? Teremos albumina bastante para refinar toda essa escória?” (apud SILVA, 2012, p. 101). As relações dialógicas que podemos estabelecer entre as vozes que compõem este enunciado político de avaliação negativa do negro como escória, a sustentar o argumento da depuração racial, e a resposta de embate que surge na mesma sociedade brasileira em “O tapete voador”, quase um século depois, bem expressam o que afirma Bakhtin (2011, p. 410): “não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas)”. O diálogo é ininterrupto e a renovação dos sentidos também, pois “em seu curso, tais sentidos serão

relembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto)” (Idem). Nesse caso, os enunciados produzidos por autorias conscientes e militantes do prejuízo que acarretam certos valores, como o racismo, que subsidia a subjugação do negro nas relações sociais, serve à luta de classes.

Voltando à análise da história, embora Silva (2012) aponte que, após a redemocratização do Brasil nos anos 80 e com a constituição de 1988, com a participação brasileira em tratados internacionais, verificam-se avanços inegáveis no Estado e na sociedade brasileira em termos políticos e jurídicos, no que se refere aos direitos humanos e ao combate do racismo, a vulnerabilidade da população afrodescendente ainda é majoritária entre a população brasileira. De acordo com Felipe e Teyura (2010), de fato, a cor ainda se constitui como um “poderoso mecanismo de estratificação social” (p. 55). Para os autores, as pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza é o dobro da população branca. Essa desigualdade manifesta-se também nas restrições de saúde, habitações precárias, maior mortalidade infantil e menor expectativa de vida. A partir de dados coletados do SAEB (2003) e INEP (2007), os autores afirmam que “75, 3% dos adultos negros não completaram o ensino fundamental, contra 57% dos brancos, 84% dos jovens negros de 18 a 23 anos não concluíram os cursos de nível médio, contra 63% dos brancos, e apenas 2% dos jovens negros têm acesso à universidade” (FELIPE; TEYURA, 2010, p. 56).

Dessa forma, manifesta-se o que é denominado de racismo estrutural da sociedade brasileira que se configura com a naturalização de ações, situações, falas e pensamentos que se manifestam no cotidiano da nação brasileira e atinge, de forma perversa e recorrente, os afrodescendentes. À revelia das leis que estabelecem direitos civis e uma pretensa igualdade entre brancos e negros, no cotidiano – onde a vida de fato acontece – as práticas racistas continuam sendo normalizadas, ao associar negros e indígenas a situações vexatórias, degradantes ou criminosas, como, entre tantas, suspeitar de alguém devido à cor da pele, como aconteceu recentemente e ganhou muita visibilidade nas redes sociais, o caso de uma juíza, da 1ª Vara Criminal de Curitiba, que condenou um homem negro por fazer parte de uma organização criminosa, citando várias vezes a cor da pele do acusado e justificando sua decisão com o enunciado aterrador: “Seguramente integrante do grupo criminoso em razão da sua raça⁴”. O enunciado proferido pela juíza é só mais um entre os tantos, que em relação dialógica de embate com outros, tematizam a questão do racismo, de modo que podemos sentir a pujança da luta que se estabelece na sociedade brasileira em torno da temática. O racismo é constantemente arrolado nas diferentes esferas da vida social e combatê-lo pela luta discursiva é uma forma de lutar que está à responsabilidade do autor travá-la.

4 A sentença foi proferida em junho, mas o caso veio a público depois que a advogada do acusado, publicou em suas redes sociais, com autorização do mesmo, um trecho da decisão. Mais informações em: G1 – Paraná RPC, disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2020/08/12/juiza-que-citou-raca-ao-condenar-negro-pede-sinceras-desculpas-e-diz-que-frase-foi-tirada-de-contexto.ghtml>, acesso 20 de agosto de 2020.

Conforme problematizam Martins e Silva (2020), em uma sociedade na qual o conceito de raça/etnia é tão nevrálgico – a ponto de determinar as condições de vida e morte das pessoas – “não é difícil entender que as suas bases estruturais estão impregnadas de racismo” (p. 05). Sílvia Almeida (2018), por sua vez, ressalta que o racismo estrutural se manifesta, entre outras esferas, na economia, com seus mecanismos de discriminação racial como, entre outros, a divisão social do trabalho, o desemprego que atinge de forma desigual os grupos raciais e as diferenças salariais entre trabalhadores brancos e negros. Ao definir que o racismo se configura como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios, a depender ao grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2018, p. 25), ele faz uma diferenciação entre a forma objetiva de manifestação do racismo, quando as políticas econômicas estabelecem privilégios aos grupos dominantes, e também a forma subjetiva ao impor padrões de aparência e comportamento, por exemplo.

Nesse sentido, o conto “O tapete voador”, que intitula a coletânea homônima de Sobral, problematiza um caso típico de racismo estrutural em um ambiente de trabalho racista e misógino. Para Volóchinov (2018, p. 217, grifos do autor), “a estrutura do enunciado bem como a vivência expressa, é uma estrutura social”.

Para mobilizar um discurso de embate ao racismo estrutural, a autoria de Sobral (2016) escolhe o conto, gênero que, pela curta extensão, expurga do estilo digressões não convergentes ao tratamento da temática. Para Cortázar (2006), o conto e seu estilo tensionado formam uma bolha que explode ao final, para gerar rupturas, novas acepções sobre o tema. Como arcabouço valorativo com meios próprios de apreender e ao mesmo tempo agir na realidade, o conto é propulsor de transformações. O conto, também, é um gênero versátil quanto aos tons emotivo-volitivos empregados pelas autorias que se valem dele. No caso de “O tapete voador”, a autoria de Sobral (2016) imprime um tom altivo, seguro, que constitui as vozes do narrador e das personagens. As personagens digladiam discursivamente, argumentos são postos à prova, mas vencem as configurações e as vozes de posicionamento de resistência da protagonista negra, como a análise aos poucos demonstra.

Ao dar início à fabulação, que caracteriza o gênero do ponto de vista da sua orientação temática na realidade⁵ (MEDVIEDEV, 2019), a protagonista negra é apresentada no cronotopo das vivências das relações empresariais de trabalho. Em uma multinacional presidida por um homem negro, a assessora de comunicação Bárbara – uma mulher bonita e feliz com “a sua imagem refletida no espelho” (p. 7) e que “experimentava ao máximo as possibilidades do seu cabelo afro” – entrevê a possibilidade de crescimento profissional

5 Para Medviédév (2019) o enredo caracteriza a mesma coisa que a fabulação, “porém, do ponto de vista da realidade objetiva do gênero em processo de sua realização social” (p. 204).

por meio de uma pós-graduação na área. A configuração da personagem já de início é envolta pelos valores de altivez, aceitação orgulhosa e de sua identidade negra, o que se representa a partir das entonações de autoestima e de liberdade com que o narrador a descreve. O cabelo afro, por exemplo, não é desvantagem para ela, mas elemento de experiência estética, de revalorização positiva de si.

A configuração do cronotopo inicial da vivência da personagem, aberto ao leitor do ponto de vista da situação extraverbal, constitui-se importante operação valorativa autoral para desconstrução do racismo estrutural, já a partir das bases econômicas. Aqui “pode-se falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular na obra” (BAKHTIN, 1988, p. 359). Ao interpretar o conceito de cronotopo discutido por Bakhtin (1988), Furlanetto (2019, p. 40) o define como “modo de visão interpretativa do histórico-social, como forma de enclave e ajuste entre o tempo crônico e o linguístico, produzindo figurações (em um plano metafórico) por suas marcas históricas (tempo) e sociais (lugares/ espaços, sujeitos) – e não apenas marcação de situação espacial e temporal de acontecimentos”. Por isso, Bárbara, uma mulher jovem, negra, de sucesso, é configurada num cronotopo oposto aos que costumeiramente se reservam aos negros nas relações sociais profissionais. A personagem é deslocada da ordem real social imposta e é configurada a ultrapassar as barreiras dessa condição: ao buscar a contribuição da empresa para essa realização profissional, de “filha de empregada doméstica, criada para trabalhar, e trabalhar pesado” (SOBRAL, 2016, p. 07), ela emerge como personagem protagonista de nome forte, em curso de ascensão profissional numa multinacional. “Tinha orgulho de ter conquistado, naquela renomada empresa, um ofício importante” (Idem). Assim, ela fica animada ao ser convocada pelo presidente da empresa, que ela ainda não conhecia porque ele “fazia questão de ser invisível, intocável” (SOBRAL, 2016, p. 9), para uma reunião em seu gabinete.

É desse modo que, logo no início do conto, vemos dois elementos da construção artística operando valorativamente à orientação da temática da desconstrução do racismo estrutural: o cronotopo e a protagonista (BAKHTIN, 1988; MEDVIÉDEV, 2019). O cronotopo prospecta novas figurações no tempo-espaço: uma mulher negra protagoniza no novo tempo-lugar, uma mulher negra ocupa cargo de importância nas relações sociais. Ela está no cronotopo de revalorizações positivas para a identidade negra.

Chegado o dia da audiência com o presidente da empresa, ao adentrar na sala e se deparar com a situação inabitual de encontrar “um homem negro na presidência daquela multinacional!”, Bárbara fica atônita. Ao iniciarem o diálogo, a princípio, o presidente a elogia por ela ter uma trajetória ímpar na empresa em relação a outras mulheres negras. Contudo, o encontro acaba por ocorrer de forma totalmente diversa do que ela esperava. Além de baixar

em demasiado a temperatura do ar condicionado buscando reproduzir no escritório um clima europeu, o presidente, a pretexto de aconselhá-la a ter sucesso na empresa, acaba por apontar o fato de não ser branca – e insistir em manter suas origens étnicas em evidência – como um defeito que precisava ser corrigido.

A partir de então, a autoria dá ampla vasão à voz da personagem masculina, o antagonista negro subjugado ao racismo estrutural, e que nega sua identidade a pretexto da ascensão e posição profissional e do conforto social de não enfrentar a discriminação. A descrição da personagem como “invisível e intocável” metaforiza sua posição de força e ao mesmo tempo de negação de sua própria identidade, que procura forjar branca para se esconder de si e do preconceito. O racismo é problematizado como um fenômeno social valorativo forte que afeta a personagem, de modo a constitui-la como alguém que adere ao embranquecimento. Ao mesmo tempo, o narrador avalia os sentimentos e as expressões que esta postura desperta em Bárbara. Por isso, é relevante compreender o engendramento valorativo das vozes do narrador e das personagens no conto, bem como as entonações representativas de compartilhamentos valorativos que dão vida ao discurso.

No encontro agendado, o presidente negro dirige à Bárbara um discurso repleto de entonações incisivas e de certeza, próprias do cargo e da hierarquia instituída nas relações empresariais. Ao mesmo tempo, lança interrogativas, com argumentos que visam desestabilizar as certezas da personagem feminina, como se nota no excerto: “Você precisa aprender a jogar conforme as regras. Para que insistir em ser negra em um país racista? Quanto menos você declarar sua negritude melhor” (SOBRAL, 2016, p. 10).

As relações de poder se instituem interpelativas, à medida que o presidente utiliza o discurso empresarial de substituição: “Você sabe que tem excelente emprego nesta instituição, muitos gostariam de ocupar seu lugar” (SOBRAL, 2016, p. 9). Assim, chama Bárbara à ciência de que ela ocupa “excelente” cargo, mas de que é substituível, porque há “muitos que gostariam de ocupar o seu lugar”. As declarativas apresentam uma entonação quase retórica, porque o presidente interpela Bárbara como interlocutora direta de seus argumentos, a partir do pronome “você”. Os períodos compostos sem conectivos, deixam vácuo para que a personagem feminina reflexione entre um argumento e outro e para que o leitor atribua valores na interação.

A autoria junta na voz da personagem masculina uma rede de valores subjacentes ao racismo, que justificam o discurso do embranquecimento, como porta de passagem à ascensão profissional e ao conforto social de não ser discriminado. Por isso, o presidente relembra à Bárbara o quanto o racismo incide com maior força mais destrutiva sobre as mulheres: “veja o caso das mulheres negras então!” Ele a oprime para oferecer uma salvação dada como certa posteriormente.

A personagem presidente é configurada como preconceituoso e o racismo estrutural se apresenta nas avaliações negativas que desprende às características de negritude. Ao contrário de Bárbara, que é livre de amarras e símbolo da própria desconstrução de valores negativos sobre a negritude, o presidente, sem nome, é a metáfora da não aceitação de si, como se revela em seu próprio discurso: “temos bons produtos para minimizar acidentes genéticos desagradáveis. Seu cabelo é péssimo. Mas não se aflija com isso, eu posso ajudar” (SOBRAL, 2016, p. 10). As características de negritude, como o cabelo, são, para ele, “acidentes genéticos desagradáveis”. A entonação compartilhada a partir de adjetivos e superlativos é assertiva, presunçosa, debochada e demonstra quanto o horizonte apreciativo da personagem é limitado à formação de uma consciência socioideológica monológica racista, ao que a autoria se opõe ao reafirmar os valores da identidade negra como positivos.

Em “a cor não precisa ser um fardo para os mais desenvolvidos” (SOBRAL, 2016, p. 10), a personagem masculina segue com as mesmas entonações. Às já descritas, ainda, se somam, as entonações de ordem, com imperativos, de contundência, com os advérbios de afirmação, intensidade e modo, como se nota em: “*prometa* que não vai deixar sua negritude assim *tão* evidente. É possível sim, sua pele não é tão escura, poderá ser facilmente disfarçada” (SOBRAL, 2016, p. 10, grifos nossos). A voz da personagem que mostra poder é irônica, como se observa em “tem um futuro brilhante, alvíssimo, sem dúvida” (SOBRAL, 2016, p. 10), e “estou tendo alguns ‘brancos’, cada vez mais frequentes... são instantes de paz” (Idem). Da mesma forma que o superlativo “alvíssimo” é associado à ideia futuro brilhante, positivo, os “brancos” são associados a momentos de paz.

Na mesma linha de interpelação e questionamento, o presidente desfecha a indagação decisiva: “Por que insistir em ser negra em um país racista?” Diante de uma mulher negra, a quem havia desferido avaliações negativas sobre a aparência física, ele valora o casamento com uma mulher branca como uma oportunidade de crescimento social, de busca por “bons genes” aos filhos. Ao mesmo tempo, eleva características biológicas e sociais das brancas, com base em valores racistas e machistas. Assim, na voz da personagem, a autoria relaciona toda ordem de associações destrutivas entre o racismo e o machismo estrutural: “A sociedade deu oportunidade de crescimento a eles e eles retribuíram, casando com mulheres distintas, brancas, recatadas, exímias donas de casa, puras, com bons genes” (SOBRAL, 2016, p. 10).

Toda linha de argumentação da personagem masculina, que se inicia com intimidação, questionamento, passa pela degradação e destruição da autoestima da mulher negra, conjuga racismo e machismo. Djamila Ribeiro (2019) elucida que a herança escravista faz com que o mundo do trabalho seja maioritariamente racista, sendo que, em muitos casos, as pessoas são coagidas a

abrir mão de sua identidade em prol de um pertencimento à cultura branca hegemônica. Para a autora, é preciso, sobretudo, questionar padrões estéticos que desumanizam a mulher negra.

Na sequência da fabulação, o presidente invade a vida pessoal de Bárbara, para questionar o fato de ser noiva de um homem negro. Como personagem que imagina ter deixado de ser um negro, associa o homem negro ao “atraso”, ao mundo dos alcóolatrás, dos vagabundos, dos criminosos. Assim, a autoria imprime na voz da personagem os estereótipos comuns atribuídos aos homens negros no meio social, ao passo que enseja uma ironia amarga na construção da personagem e em suas formas de se subjetivar, visto ele ser um homem negro.

O que se vê percebe no discurso da personagem é a defesa, a busca por embranquecimento em uma espécie de “trocar de pele”, proposta no projeto republicano, entranhada na subjetividade de pessoas negras:

Também já fui negro um dia. Numa fase dolorosa, que procuro esquecer (...) Tenho dinheiro suficiente para estar acima de qualquer suspeita. Sou a prova de que o racismo não existe para aqueles que sabem se misturar à paisagem, como os camaleões. Quem olha para mim, hoje, nunca vai dizer que sou negro, é digamos, apenas um detalhe biológico. Entendeu o meu ponto de vista? Não sou negro, somos todos iguais, vivemos em uma democracia racial, onde todos os que se esforçam podem vencer. Se não venceram, é porque ainda não se esforçaram o suficiente. (SOBRAL, 2016, p. 11).

Essa fala – tão comum nas redes sociais e nos discursos daqueles que mostram um total desconhecimento da história do Brasil e das condições a que foram sujeitos os escravos recém-libertados, substituídos nas grandes fazendas por imigrantes europeus e fadados a formarem os cortiços, e, posteriormente, as favelas, das grandes cidades em condições degradantes de sobrevivência – aponta, também, para o discurso de meritocracia. De acordo com esse conceito, qualquer indivíduo, que possua qualidades como inteligência e capacidade de trabalho, independente das origens sociais e econômicas, pode prosperar socialmente sem a ajuda da sociedade.

Como já analisamos, o espaço cedido pela autoria à voz da personagem masculina se metaforiza como um amplo espaço de opressão, que atinge as subjetividades negras. O discurso do patrão desmascara, de forma contudente, o ideal de uma democracia racial e demonstra o modo como o racismo é estrutural na sociedade brasileira, fazendo com que pessoas negras interiorizem esse sentimento de inferioridade em relação aos brancos. Em *Pequeno manual antirracista*, Djamilá Ribeiro (2019) adverte para essa prática perversa e aborda a importância de se rejeitar uma única referência

estética. Para a filósofa, é fundamental a ruptura com a visão de que só as pessoas brancas são bonitas, com a valorização das características típicas do povo negro. Nesse sentido, a fala do presidente demonstra que o racismo está tão entranhado na sociedade brasileira e assume diversas dimensões no ambiente do trabalho, uma vez que a aparência da protagonista – desvinculada de suas origens étnicas – seria a condição *sine qua non* para a sua ascensão profissional no mundo do trabalho, independente de sua formação intelectual ou empenho pessoal no desenvolvimento da função.

Mas Bárbara tem voz decisiva ao final do conto. A autoria arquiteta a introdução de sua voz, de modo a estabelecer elos avaliativos anteriores e posteriores pela voz do narrador. Esses elos estão crivados de metáforas de desconstrução dos valores subsidiários do racismo estrutural, anteriormente dispostos na voz da personagem masculina.

Antes de Bárbara ter voz, o narrador apresenta o estado da personagem diante da interpelação do chefe: “Deixou que as lágrimas trouxessem alguns escurecimentos à tona e limpassem as imagens de terror que embaçavam sua visão. Ela estava lívida após aquela sessão de afropessimismo e tentativa de lavagem cerebral” (SOBRAL, 2016, p. 11). Aqui vemos a autoria militar e resistir na e pela língua. No excerto, vemos que utiliza “escurecimentos” para a limpeza do que valora como “imagens de terror”. Assim, o narrador é configurado ao lado da personagem feminina.

Após a aflição e inação do impacto daquela “sessão de *afropessimismo*” inicial que a levou às lágrimas, a resposta de Bárbara é firme, decidida e mostra o orgulho ao seu pertencimento étnico. Diante de toda sorte de preconceitos que ela sabe que existem, com todas as consequências que pesam, a personagem não desmorona em suas convicções, “mas levanta decidida, firme em suas certezas” (Idem). Bárbara é toda resistência, ela é toda linguagem:

Veja, Senhor presidente, eu sou negra. Negra! Quando acordo, quando durmo, quando amo, quando trabalho. Eu sou apaixonada por um homem negro e sonho ter filhos negros um dia. Jamais poderei deixar de ser o que sou. Agradeço a oportunidade, mas jamais poderei corresponder à expectativa desta empresa. Eu me demito. (SOBRAL, 2016, p.11-12).

A resposta da personagem rebate ponto a ponto o discurso do presidente. Com o verbo no imperativo, ela inicia o diálogo interpelando-o: “Veja”. Depois, o chama respeitosamente de “Senhor presidente”. Ela é uma personagem refinada, segura e mantém o respeito. Depois afirma: “Sou negra”. A autoria mobiliza o sentido temporal em “quando acordo, quando durmo, quando amo, quando trabalho”, para conferir o efeito de que Bárbara se firma em sua identidade negra em qualquer tempo-lugar e de que

disso não abre mão em todos os setores de sua vida. Suas declarativas são mobilizadas por entonações assertivas, declarativas, contundentes, mas não presunçosas. Com as mesmas entonações possíveis, o narrador informa em elo posterior: “Saiu sem olhar para trás” (SOBRAL, 2016). O narrador ainda relata que “Os próximos dias não foram fáceis” (Idem), mas a personagem segue “conquistando oportunidades, desbravando trilhas de afirmação de sua identidade, sempre resistindo às tentações enganosas do embranquecimento. (SOBRAL, 2016, p. 12). No trecho disposto, as formas verbais no gerúndio suscitam seus atos e lutas contínuas. O embranquecimento é valorado pela autoria, na voz do narrador, como uma “tentação enganosa”. Já em “Quando o presidente puxou o seu tapete, Bárbara aprendeu a voar” (Idem), estabelece-se a metáfora contundente de reafirmação da luta, da resistência e da superação e da vitória. Nenhuma tentativa ou ação que visasse derrubar a personagem poderia abalar a sua postura, e impedir que alçasse seu voo.

Neste jogo dialógico em que orchestra as vozes do narrador e das personagens, a autoria se realiza axiologicamente posicionada na voz do narrador, na voz e no todo das personagens. Ao explicar a relação entre o autor e a personagem, Bakhtin (2011, p. 11) discute: “A consciência da personagem, em seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta – é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor e a respeito dele e do seu mundo”. Não se trata de uma simples relação direta, mas de uma criação estética, que toca o leitor e desnuda um mundo de valores.

Assim, o todo valorativo do conto funciona como uma revisão dos estereótipos literários e do silenciamento da mulher negra na literatura, ao colocar em cena uma personagem feminina negra empoderada, com autoestima e orgulhosa de suas raízes, que se recusa a aderir aos caminhos supostamente mais fáceis que seriam propiciados por um “embranquecimento” estratégico. Com base nos valores da resiliência e da coragem, a autoria constrói seu final feliz ao reinventar seu percurso e afirmar sua identidade negra.

Considerações finais

No Brasil, as autorias de literatura afro-brasileira e a representação negra na literatura passaram por um longo processo de apagamento cultural, tanto que, até pouco tempo, tínhamos uma imagem embranquecida do maior escritor brasileiro negro, Machado de Assis. Em relação à representação literária, as representações do homem negro e, sobretudo, da mulher negra eram marcadas por inúmeros preconceitos e estereótipos.

Nesse sentido, a partir das reflexões teóricas propiciadas pelos estudos culturais e pelo dialogismo do círculo de Bakhtin, nesse artigo procurou-se mostrar que a literatura afro-feminina de autoria Cristiane Sobral configura-

se como um espaço de luta e resistência aos valores da cultura europeia impregnados na sociedade brasileira, rompendo, assim, com o silêncio e a invisibilidade aos quais ficaram relegadas a autoria e a própria imagem da mulher negra na literatura e nas artes.

Com efeito, o conto analisado, por ser de autoria afro-feminina e propiciar um final feliz a uma mulher negra combatente e corajosa, aponta para uma nova configuração social, onde as mulheres negras ocupam espaços prestigiados, sem abdicar ao respeito à ancestralidade e autoaceitação como pilares fundamentais.

- BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ed. da UNESP, 1988.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 11-23.
- FELIPE, Delton Aparecido; TEYURA, Tereza Karuzo. Ações afirmativas na Educação Brasileira. In: COSTA, Luciano Gonsalves (org.). *História e cultura afro-brasileira: Subsídios para a prática da educação sobre relações étnico-raciais*. Maringá: Eduem, 2010.
- FURLANETO, Maria Marta. Cronotopia: um fenômeno de largo espectro. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, MG, v. 27, n. 1, p. 453-482, 2019.
- IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, nº. 28. São Paulo: USP, 1988.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tadeu Tomaz da (organização e tradução). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MARTINS, Tereza Cristina Santos; SILVA, Nelmiros Ferreira da (orgs.). *Racismo estrutural, institucional e serviço social*. São Cristóvão (SE): Editora UFS, 2020.

MEDVIÉDEV, Pavel. *O método formal nos estudos literários: uma introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Grillo. São Paulo: Contexto, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Célia Regina; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. “Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 189-199.

SILVA, Cesar Augusto. O estado brasileiro e o racismo contra os afrodescendentes: questões jurídicas. In: *Revista Videri*. Dourados, v. 04, n. 07, p. 96-114, jan./jun.2012.

SOBRAL, Cristiane. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

SOBRAL Cristiane. Nova expressão da literatura negra, para Cristiane Sobral, escrever é resistir. Entrevista ao *AfroPress*, 07/03/2013. Disponível em: <http://www.afropress.com/post.asp?id=14519>, acesso 19 ago. 2020.

TOURAINÉ, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Tradução Francisco Morás. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018 [1929].

VOLOCHINOV, Valentin. *A construção da enunciação e outros ensaios*. Tradução João Wanderlei Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

SEÇÃO 2

O ímpeto das palavras desde a América Latina

Pizarnik, *clocharde* ès lettres

Pizanik, literary tramp

Raúl Antelo¹

RESUMO

Quem é Alejandra Pizarnik? Uma poeta sofisticada. A tradutora de Antonin Artaud, Henri Michaux ou Yves Bonnefoy. Mas, como leitora, o que podemos encontrar em *Extração da pedra da loucura*, *O inferno musical* ou *A condessa sangrenta*? A ideia de que a própria obra literária, associada à pesquisa puramente histórica ou filológica, tem a capacidade de garantir aos leitores uma privilegiada perspectiva intersubjetiva na intencionalidade do Outro.

Palavras-chave: *Poesia argentina; leitor implícito; fenomenologia.*

ABSTRACT

Who is Alejandra Pizarnik? An exquisite poet. The translator of Antonin Artaud, Henri Michaux or Yves Bonnefoy. But, as a reader, what can we find in *Extracting the Stone of Madness*, *A Musical Hell*, or *The Bloody Countess*? The idea that the literary work itself, in conjunction with purely historical and philological inquiry, can grant readers an intersubjectively privileged insight into the intentionality of the Other.

Keywords: *Argentine poetry; Implied author; Phenomenology.*

¹ Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy afirmam, na conclusão de *O absoluto literário*, que o romantismo torna a colocar, no seio do idealismo, uma nova relação entre “literatura” e “filosofia”, de tal sorte que o fragmento, o relato ou a própria crítica restituem o gênero literário e literal: *Gattung*, a espécie, o engendramento específico da própria especificidade, o autoengendramento do mesmo a ele mesmo misturado. O mito da *generatio aequivoca* mostra assim que a espécie também é a mescla indistinta e carente de identidade. No interior do processo orgânico da dissolução, algo sempre escapa, contudo, na *Auflösung* ou dissolução de Schelling, à *Aufhebung* de Hegel². A esse respeito, em *A alma romântica e o sonho*, Albert Béguin desenvolve a ideia de que a morte, em vez de tirar-lhe valor à existência, concentra pelo contrário toda a atenção no momento presente. Há nele, portanto, múltiplas temporalidades. Exemplificando com a obra alegórica de Karl-Phillip Moritz, o mestre de Alexander von Humboldt, nos diz Béguin que, ao julgar que chegou o momento de lhe fazer sentir em toda sua intensidade a experiência da morte, a personagem Hartknopf obriga seu discípulo a imaginar,

2 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc – *El absoluto literario*. Teoría de la literatura del romanticismo alemán. Trad. C. González e Laura Carugati. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p.520.

com todo seu horror, a próxima decomposição de seu corpo, feito “um excremento da criação” e, ao fim e ao cabo, o aluno está tão desprendido de seu próprio corpo que ele é apenas um objeto indiferente para ele. O sentimento do eu deixa assim de sentir a angústia do isolamento ou o abandono exaltado, mesmo enlouquecido, isto é, a confusão em uma totalidade impensável. A doutrina do momento em que tudo se concentra, ou seja, da morte que limita o eu e que nos dá a verdadeira possessão, ora equivale a uma resposta de ordem especulativa dada à angústia primitiva. A certeza da regeneração é uma afirmação filosófica neste primeiro Hartknopf. Trata-se de uma poesia da noite, de contemplação da morte, meditação sobre os astros, instantes de esquecimento de si próprio, ou de perda da consciência separada, tentação “egoísta” na qual a vida não é nada além do que um sonho inatingível. Porém o tom geral da obra toma também uma coloração mais “mística”, no sentido dos ocultistas e dos discípulos de Boehme.

Entretanto, um ardente hino ao êxtase rompe bruscamente a precária harmonia na qual quis se esconder o herói. “Sair de si próprio, transportar-se a algo que ele não é”. Sintomaticamente, depois de ter celebrado o êxtase, Hartknopf conclui, com repentino desalento, que sua pequena vida lhe parece de novo apertada: quer obter de si próprio o sacrifício de sua liberdade. Porém, uma ideia mística lhe dá valor para a dolorosa ruptura: a ideia da separação. Esta ideia do “morre e renova-te”, que terá um papel tão importante no romantismo filosófico, liberta Hartknopf. Um sonho simbólico, posto em versos desajeitados, abre-lhe, no entanto, o caminho da imensidão. Nessa escritura, o autor esforça-se em ser o sujeito das ideias momentâneas, homem de razão e de renúncia; mas, precisamente por isso, suprime esse contato com suas angústias, esse desejo de lhes dar uma resposta, que é, na sua natureza, a única porta aberta à metafísica. Quando a fragmentação da existência, sentindo os limites intoleráveis do tempo e do espaço, busca um remédio, chega a essas embriagadas meditações sobre a morte e sobre o absoluto, que são os melhores momentos de seu pensamento; no entanto, quando se abandona unicamente a seu esforço de estudo objetivo, quando isola sua reflexão das turvas fontes de seu ser, não obtém senão considerações bastante frias ou indiferentes. Cada uma dessas atitudes é uma resposta ao problema de sua própria vida, o do eu que, algumas vezes, por meio da imaginação, trata de se afundar em uma realidade que lhe permita se dilatar, e que outras vezes sente todo dado exterior a ele como uma prisão sufocante.³

Na escuta do rádio e, munida de uma boa reserva de cigarros, Alejandra Pizarnik leu essa análise de *A alma romântica e o sonho* nos dias do golpe militar que derruba o peronismo e a confina em casa⁴. Nelas, encontra um

3 BÉGUIN, Albert – *L'âme romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Paris, José Corti, 1991, p. 42-61.

4 PIZARNIK, Alejandra – *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Luman, 2003, p. 228.

antídoto contra a escrita realista, para a qual “diario íntimo=prenda íntima”⁵. Sabe que a mimese do natural afasta-nos irreversivelmente do neutro. “La solitude de la poésie et du rêve nous enlève à notre désolante solitude”, tal a conclusão de Béguin⁶. Curiosamente, essa distância com relação aos altos objetivos do humanismo surgira, inopinadamente, aos olhos de Alejandra, um ano antes do golpe, no dia 28 de setembro de 1954.

Bajo fastidiada. Una humilde mujer ha tocado el timbre. Viene a ofrecerse como sirviente. La miro: morena, mal vestida, grosera, con una horrible voz agudizada por el hambre (quizás). Le hablo. Para mí, su imagen no es más que una experiencia, es un «modelo» de la clase que representa. Nuestra conversación merece de mi parte la consideración de un juego empírico. Y, ¿cómo será para ella? ¡Ah! Es algo muy serio. Acá se debate su trabajar o no; su vivir o no; su subsistir o no... Creo que no fue posible hallar un golpe más brusco para mi angustia trascendental⁷.

Mas a desoladora solidão encarnada por essa mulher abandonada retorna muitas outras vezes em sua escrita, por exemplo, em 1965, depois de algumas releituras de Georges Bataille, “el único escritor que me da la seguridad de pensar”⁸, e várias ruminaciones de Baudelaire, cujo interesse pela alegoria, diga-se de passagem, não é verbal, senão ótico (“As imagens, minha grande, minha primitiva paixão”), em outras palavras, quando Pizarnik começa a escrever *A condessa sangrenta*.

En verdad, la tendencia al mal es común a todos. En lo que respecta a mi imaginación, su única característica —no mía exclusivamente— es su desenfreno. Nunca nada la limitó. Falta de cuadros, de arquetipos, de ejemplaridad. De allí mi desinterés por la moral, por el qué dirán. Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. Mis padres apenas si participan de alguna clase. Creo que cuando iba a la escuela tenía límites. Pero no. Tampoco allí integraba ningún grupo sino todos y ninguno.

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy

5 IDEM – *Ibidem*, p. 243.
6 BÉGUIN, Albert - *L’âme romantique et le rêve. op.cit.*, p.547.
7 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 19-20.
8 IDEM – *Op. cit.*, p. 348. E acrescenta: “Cada vez me asombra más nuestro aire de familia”.

argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele.⁹

A única pátria é a do exílio, em virtude da longa herança de isolamento. Os modernos, admitindo a existência de uma tradição ocidental, reivindicaram, na metafísica do ser, algo de próprio, mesmo como derradeiro limite dilacerado ou entre-lugar que conservasse a memória da laceração originária, em outras palavras, buscaram a reapropriação da cultura cosmopolita como arma contra o pior dela mesma, a partir de uma inserção ambivalente, em que o Ocidente se contemplava a si mesmo, como Outro de si próprio. Já para Pizarnik, retirar-se da classe é abandonar completamente toda dialética do ser. E as imagens desempenham uma nova função, nem diacrônica nem sincrônica. São paradigmas, modelos, meras assinaturas do Real. Funcionam, aliás, como espelho da narradora, pelo simples motivo de que a máquina antropológica do humanismo tornou-se um dispositivo fundamentalmente irônico. Ela constata a ausência, para o sujeito contemporâneo, de uma autêntica natureza, mantendo-o, porém, suspenso entre uma ordem celeste e uma terrena, entre o animal e o humano – e seu ser, portanto, será sempre menos e mais do que ele próprio. Há a esse respeito uma carta de Pizarnik a seu analista, León Ostrov, logo da chegada em Paris, em junho de 1960, em que ela manifesta uma saída a essa inclusão excludente que encontra na França gaullista e que, a rigor, deveria aborrecê-la tanto quanto a imagem da pedinte de 1954.

[...] yo, que soy tan posesiva me veo aquí sin nada: sin una pieza, sin libros, sin amigos, sin dinero, etc. Mi felicidad más grande es mirar cuadros: lo he descubierto. Sólo con ellos pierdo conciencia del tiempo y del espacio y entro en un estado casi de éxtasis. Me enamoré de los pintores flamencos y alemanes (particularmente Memling por sus ángeles), de Paolo Uccello, de Leonardo (La virgen, el niño y Sta. Ana – ¡por supuesto! – que me arrastró a una larga y absurda interpretación sexual, aunque en verdad no hay qué interpretar pues todo está allí). Y naturalmente Klee, Kandinsky, Miró y Chagall (los preferidos, por ahora).¹⁰

Essa observação, que atende à premissa expressa por Benjamin nas *Passagens* [N,11,4], segundo a qual a história sempre se decompõe em imagens, nunca em histórias, abre-nos, em poucas palavras, a problemática

9 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 397-398.

10 PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León – *Cartas*. Ed. Andrea Ostrov. Villa María, Eduvim, 2012, p. 42-43.

do fim da história que atravessa a leitura hegeliana de Kojève, da qual Georges Bataille aliás tornou-se ouvinte, na École des Hautes Études nos anos prévios à guerra. Qual a imagem que o homem e a natureza assumiriam no mundo pós-histórico, quando chegasse ao fim o processo do trabalho e da negação, por meio do qual o animal *sapiens* se tornou, enfim, humano?

Ora, o desaparecimento do humanismo, no fim da história, não seria a rigor uma catástrofe cósmica: o mundo natural permaneceria o que sempre foi, tempo afora. Mas ele nem mesmo configuraria uma catástrofe biológica: o homem ainda vive como aquele animal que se encontra ajustado à natureza e ao ser a ele atribuído. Ele é ação negadora do dado. De fato, o fim do tempo humano ou da história, isto é, a desapareição definitiva do homem propriamente dito ou do indivíduo livre e histórico, significa simplesmente o abandono da ação, sua renúncia, no sentido forte da expressão. O fim da história comportaria, portanto, um “epílogo”, no qual a negatividade humana se conservaria tão somente como “resto”, na forma do erotismo, do riso, da alegria diante da morte. Na luz incerta desse epílogo, a razão, soberana e consciente de si, veria passar, diante de seus olhos, não mais cabeças de animais, mas a figura acéfala dos amantes ou aprendizes de feiticeiro. O fim messiânico da história, para Kojève-Bataille, ou o cumprimento da *oikonomía* divina da salvação, na visão de Agamben, definem então um princípio segundo o qual a diferença entre o animal e o humano, tão decisiva para nossa cultura, ameaça cair. Com efeito, a relação entre o homem e o animal delimita, assim, um âmbito essencial, em que a própria pesquisa histórica deve necessariamente confrontar-se com aquele fragmento de ultra-história no qual não se pode entrar sem envolver primeiro a filosofia. Finge-se que a determinação da fronteira entre o humano e o animal não fosse uma questão de que se ocupam filósofos, cientistas e políticos, mas uma simples operação metafísico-política, na qual apenas alguma coisa como um “homem” pode ser decidida e produzida. Se vida animal e vida humana fossem realmente equivalentes, nem o homem nem o animal seriam imagináveis. Por isso, o funcionamento da pós-história implica necessariamente a reatualização do limiar pré-histórico em que aquela fronteira foi definida¹¹. É, portanto, do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso, mas Pizarnik, renovando as crenças ancestrais do cristianismo e as mais recentes do existencialismo, intui justamente o contrário. Como *clocharde des lettres*, enfim, confessa:

Anoche hice fantasías sobre la inmortalidad. Me pensé destinada a no morir jamás. Me asusté mucho. No. Sólo la muerte da senti-

11 Ver AGAMBEN, Giorgio - *Homo sacer*: O poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002; IDEM - *Estado de exceção* (Homo sacer II, I). Trad. Iraci. D. Poleti. São Paulo, Boitempo, 2004; IDEM - *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

do a la vida. Esta verdad ha encarnado en mí. En suma, más que la angustia y la muerte, me preocupa mi carencia amorosa. Todo mi ser es un tenderse a..., temblorosa de amor, ávida de amar y amar. ¿Cómo no lo comprendí antes? ¿Cómo hube de pensar en mi futuro exilando el amor? Esta mano helada lacerando mi presente, esta espada pavorosa que anonada mis impulsos, esta sensación inocua de que todos mis actos son irrisorios como si se desarrollaran en un escenario de cenizas, todo esto, es mi carencia de amor. Ahora lo comprendo, ahora me han iluminado. Ahora sé que no basta desangrarme en la soledad de mi cuarto al amparo del «amor imposible». ¡Oh, y qué poca cosa es! Sí. He confundido literatura y vida. Me sedujo, por un instante, reencarnar a Mariana Alcoforado. Pero ella se desgarraba con razón, a posteriori. Ella vibró, estalló en el amor, en un amor real, concreto, correspondido. No como yo, que parto de la inmanencia, después de la cual sólo hay locura y muerte. Y nadie, nadie más que yo lo podría amar así. La única solución, si solución se la puede llamar, es la aceptación de la realidad. De la realidad toda. Entonces, muchas cosas cambiarán.¹²

58 A freira portuguesa comprendia *a posteriori*; a freira judia, porém, capta o *a priori* histórico. Ao ler Altazor e ver o moinho girando na memória, em que “soy yo y todas las que fui”¹³, Pizarnik constata que a relação que ela estabelece com os objetos é idêntica à de Huidobro: eles são objetos-gritantes¹⁴, o mesmo nome, aliás, dado por Clarice Lispector à antiliteratura do relatório da Coisa. A literatura é tempo. A pintura é espaço. E Alejandra odeia o tempo, chega mesmo a querer aboli-lo. “Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte”¹⁵. Não há nela essência, mas *différence*:

El aplazamiento: he aquí el título de mi situación actual. No concibo el tiempo móvil, fluyente, que me importe, que se relacione conmigo. No tomo conciencia de mi temporalidad. Siento, por el contrario, que tengo una reserva de tiempo sobrante, de tiempo gratuito, innecesario. Creo que ello se debe a que no *creo aún* en la muerte como algo que me pueda suceder.

La relectura, en mí, más que derivada del placer que me pudiera proporcionar el libro que releo, es una suerte de primera lectura.

12 PIZARNIK, Alejandra – *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Luman, 2003, p. 107-108.

13 IDEM – *Ibidem*, p. 132.

14 IDEM – *Op. cit.*, p. 62.

15 IDEM – *Op. cit.*, p. 145.

La verdad es que los libros desconocidos me atemorizan. Necesito penetrarlos sigilosamente. Y en la primera lectura, mi inhibición es tal que me impide cualquier comunicación profunda con el texto. Estas dificultades son mayores con los poemas. No creo exagerar si relaciono todo esto con mi casi imposibilidad de amar.¹⁶

Não há amor nem há relação sexual. “El encuentro sexual no compromete a nada”, anota em janeiro de 1958, julgamento desdobrado numa questão que toca centralmente à psicanálise: “¿Qué relación hay o puede haber entre ética y sexualidad?”¹⁷. Com efeito, particularmente a partir de “O aturdido” (1972), Lacan faz da homonímia, a anfibologia e o paradoxo a condição de possibilidade, não já da significação, mas do sentido. O hiato, o neutro, esse da *bucanera* (=bucca nera¹⁸) de Pernambuco¹⁹, texto, aliás, escrito de um jato²⁰, torna-se a condição geral de todo sentido e, em consequência, a condição da ambivalência de todo julgamento verdadeiro-falso. O *au-sentido*. Não há outra possibilidade para o *parlêtre*, para o falasser.

Sobre la exactitud, la objetividad. Mi impaciencia ante alguien que me habla de una manera vaga, rodeando de sombras el objeto. Como M. ayer que decía con su voz de niña: «la calle Teophile Gautier». Y yo a su lado: «¡Teophile!», sintiéndome al mismo tiempo conmovida y casi al borde del llanto pues sentía la fragilidad de toda cosa. Las erratas —escritas u orales— me son sinietras. Parecen el juego demoníaco de un maldito ignorante que desordena todo por un no puro saber. Y no obstante, yo miento, casi nunca digo exactamente lo que veo y siento pero lo hago por miedo a herir a los demás, si los hiero no me querrán. Se trata, en suma, de desviaciones piadosas.²¹

Esses desvios da piedade devolvem-nos uma Alejandra menos soberana e mais mendicante, como aquela que bateu à sua porta em 1954. Um ser de exceção que tropeça, em sua fala, sistematicamente, com todos os

16 IDEM – *Op. cit.*, p. 121.
17 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 99.
18 “Soy como los salvajes de África: ocho días sin comer y después se comen un hipopótamo”. IDEM – *Op. cit.*, p. 175.
19 Na viagem a Paris, em 1962, o navio passa oito horas no Rio de Janeiro. “Tengo presente esos colores de jardín encantado, ese arcoiris perpetuo e informe, ese gusto a fiesta cuando se mira al cielo. Pero debe ser muy nocivo para los ‘trabajadores intelectuales’”. PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León – *Cartas*. Ed. Andrea Ostrov. Villa María, Eduvim, 2012, p. 88.
20 “Martes, 22 de julio [1970]. Anoche escribí de un tirón ‘La bucanera’”. PIZARNIK, Alejandra – *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona, Luman, 2003, p. 496.
21 IDEM – *Ibidem*, p. 217.

obstáculos da norma culta: “como si estaría”²², “si no serían”²³, “apreta”²⁴. É migrante. Estrangeira. A preta de Pernambuco. Um ser de exceção que sonha com *o pecado original da América Latina* e, como na ficção de Murena, vê-se a si própria. Vê-se vendo²⁵, como disse acima, com “esta espada pavorosa que anonada mis impulsos”. Alimenta, assim, o sonho da queda final, apocalíptica, do falocentrismo.

Ella corre por un corredor interminable. Los cuchillos la persiguen. Risas viejas retumban en sus oídos.

Un escenario. Se abre el telón y baja un falo como la columna de una catedral. En lo alto se divisan los testículos. Ella aparece bailando, vestida como una plañidera medieval española, y se abraza al falo. Los testículos se abren como la boca de una grúa y dejan caer cabezas de indios, de rabinos, de mongoles, de pequeños dioses. Ella se abraza más fuerte, hasta que el falo se sacude y lanza una serpiente que la enrosca.²⁶

Alejandra se pensa a si mesma outra. Pensa-se, como Emil Nolde, pintora, porém, de “arte degenerada”.

Hoy vi las bailarinas (rojas, malvas, deformes como seres no nacidos aún) huyendo y danzando entre velas y cirios enloquecidos por un viento lila y azul y celeste y violeta. También vi algo de Munch, que asocio fuertemente con Kafka. Esos rostros vacíos a causa de un miedo paralizador, avanzando por una avenida transitada por seres-sombras, cuerpos sin caras. Esos rostros fijos, «con el miedo pegado a la piel como una máscara de cera». Lo más impresionante es la perfección fúnebre de su vestimenta.²⁷

Nos seus inícios como escritora, em 1955, Alejandra segue os conselhos paternos de Arturo Cuadrado²⁸, o poeta galego exilado, que um dia

22 “Como si estaría [sic] malgastando mi juventud”. IDEM – *Op. cit.*, p. 34.

23 “Yo aspiro a realizarme. Cuento para ello con mis dotes literarias. Pero... ¿y si no serían [sic] notables?”. IDEM – *Op. cit.*, p. 35.

24 “[...] súbitamente el silencio ha venido a mí, y aunque esté loca como sólo puede estarlo una equilibrista borracha en la cuerda, este instante es silencioso, y no pasa nada sino que algo me apreta [sic] la garganta y el sexo, mi Eros y mi Thánatos, mi única razón de ser, muerte y amor aliados en un sinfín de renacimientos”. IDEM – *Op. cit.*, p. 258.

25 “La única desgracia es haber nacido con este ‘defecto’: mirarse mirar, mirarse mirando. Aun de muy niña lo sabía. Aun cuando no sabía que los espejos existen y tienen una enorme importancia, sentía, aun entonces, que una personita miedosa me espiaba, aun cuando jugaba, cuando dormía”. IDEM – *Op. cit.*, p. 276.

26 PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 128.

27 IDEM – *Ibidem*, p. 169.

28 “Un día, A. Cuadrado me dijo que cada vez que muere un poeta, lee o relee toda su

lhe apresenta fortuitamente, na rua, um parente de Bioy Casares, psicótico²⁹, ou que é capaz de reconhecer a melancolia na própria Pizarnik³⁰ e, talvez por isso mesmo, acolher àquela que não dispõe de lugar cativo, a suicidada da sociedade³¹. Certa vez, estando no ateliê, esperando por Arturo, Pizarnik recebe um convite de Ramón Merino para auxiliá-lo em restaurações. Duvida, mas finalmente recusa³². Mas essa relação de fascínio e angústia, mediada pelas imagens do horror, estava, por esses mesmos dias, inquietando, ali mesmo, na Argentina, mais uma alta voz da poesia espanhola. Rafael Alberti escreve, com efeito, uma água-forte em um prólogo e um ato, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), que muito interessou a Brecht, a ponto de querer montá-la na Alemanha. Trata-se de teatro moderno de extração ancestral, como *O Templo do Pavilhão dourado* (1956), a peça de Mishima inspirada

obra. Espléndido homenaje. El día que muera Arturo prometo leer su Soledad imposible, tan infantil e inmadura. ¡Arturo! Así como lo veo, con su hermoso pelo revuelto y las viciosas arrugas enrojecidas, ¡que fue compañero de armas de André Malraux, amigo de Federico, de Unamuno, de Neruda y de mil seres maravillosos! ¡Arturo, con la pluma de colegio y el vaso de vino tosco a su lado, escribiendo cartas de amor con letras lentas y ordenadas! Arturo tocando mis ojos y diciendo: ¡Alejandra! ¡Te arrancaré un ojo y prenderé en el hueco un poema!” IDEM – *Op. cit.*, p. 38.

29 “Caminando con A. Cuadrado. Alguien lo detiene. Es un hombre muy feo. Con el rostro escamado y la sonrisa tonta. A. C. me presenta ‘una poeta que comienza y un poeta que finaliza’. Su nombre es J. Bioy (primo de Bioy Casares). Le sonrío mucho pues me da lástima. Se va. Arturo me dice que está loco. Que está internado en Vieytes y a veces sale para embriagarse y escribir. Me sube el llanto. Se me ocurre que es un verdadero poeta (los que sufren del dolor mundial). Contemplo a Arturo, tan seguro, tan mundano (‘está loco, Alejandra, por culpa de una mujer como tú’, dice, bromeando). Me asquea. Lo odio. Pienso en el poeta loco. Quisiera darle algo. Me estremezco. ¡El pobrecito es tan feo!” IDEM – *Op. cit.*, p. 50.

30 “Arturo me presentó a unos amigos suyos: ‘Ésta es Alejandra, la niña más dotada del mundo. Tiene todo lo que Dios puede conceder a un ser humano... y sin embargo, está siempre triste’.

Uno de ellos dijo que mi tristeza se manifiesta más en los labios que en los ojos. El mozo del café me preguntó: ‘¿Y? ¿Hoy también opina que la vida es mala?’. Y se rió bondadosamente. Yo lo miré y sólo se me ocurrió que usa dientes postizos. Me dio un acceso de risa.

Le dije a Arturo: ‘Usted me hace fama de melancólica’. Contestó: ‘Es porque te quiero mucho’. (?)” IDEM – *Op. cit.*, p. 58.

31 “Huida de mi casa en 1955. Mamá me buscó en lo de Arturo Cuadrado. La imaginé angustiada como en mis peores momentos, en mis estados horribles. No sé si durmió las noches de mi ausencia. ¿Pensó que tal vez me iba para siempre? ¿O conocía mi poca seriedad? Pero ¿por qué estoy tan segura de su angustia? ¿No se habrá sentido, más bien, culpable? No. Nunca se sintió culpable respecto de mí. Y todo lo que hice toda mi vida no fue más que una larga demostración —ante ella: la sorda, la ciega— de su enorme culpa. Pero tal vez no es a ella a quien quise convencer sino a mí. Tal vez necesito de culpables para no morir de absurdo, para no aceptar la realidad, la verdad desnuda: no hay culpables, no hay causas malignas ni monstruos preocupados en perseguirte y hacerte daño, lo único que hay es nada. Nada. Nada. ¿Es que acaso lo comprendes?

Casi lloré al pensar en su rostro lloroso a causa de mi huida. Y la segunda fue venirme a Francia. Esta vez no podía tomar el tren a las seis de la mañana y buscarme en lo de Arturo Cuadrado.” PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 168-169.

32 “Entra el pintor español Ramón Merino, gran artista (ex restaurador del Museo del Prado). Su estilo es puramente clásico. Hay en él más artesanía que ‘arte’. Observa mis formas y se dedica a adivinarlas al natural (mentalmente). Me ofrece un empleo como ayudante de restauraciones. La proposición me interesa por la calidad del trabajo. ¡Me encantaría saber pintar! Pero su pobre rostro me detiene. Es un hombre buenísimo, respetuoso y terriblemente tacaño. Se me ocurre que no debo aceptar.” IDEM – *Ibidem*, p. 47.

no teatro Nô, que tanto deslumbrou a Alejandra quando de sua leitura³³. Ou semelhante ao posterior ensaio filosófico de Godard em *Passion* (1982). São vozes e imagens que se acumulam e superpõem, numa noite de julho de 1936, para salvar as telas do Prado dos bombardeios franquistas sobre Madrid.

(Aparece el aguafuerte número 38, también de “Los desastres de la guerra”). ¡Bárbaros!, exclama el propio Goya al pie de este aguafuerte. (Desaparece.) Cosas más duras vio el pintor. Nadie se atrevió nunca, hasta que él lo hizo, a dejarlas grabadas en el acero. (Aparece la lámina 39 del mismo álbum.) Mirad. Se diría que la cabeza cortada de ese hombre va a romper a gritar reclamando justicia. (Desaparece.) Estudiantes, embozados galanteadores y espadachines nobles y plebeyos, entremezclados con los más crueles desastres de la guerra, fueron también a hundirse al fondo de los sótanos. Luego, las más negras visiones del gran aragonés comenzaron a desfilar ante mis ojos. Era el infierno del andrajo, de la doliente y desgarrada miseria española. Se escuchaba la voz de todo un pueblo hambriento y desposeído.

Numa espécie de cortejo fêérico, onde se agrupam figuras saídas não só de Goya e Velázquez, mas também do imaginário popular, como o Buco ou bode, e onde não surpreenderia encontrar a própria Pizarnik, a cristã-nova, “vestida como una plañidera medieval española”, o manco condena a esperpêntica natureza do reino, encarnado nos bonecos da rainha Maria Luisa e do Generalíssimo:

¡Pues ahí lo tenéis! Eso es cuanto nos queda de ellos: dos horribles monigotes de trapo; pero detrás, a sus espaldas, la más humilladora entrega de España al pillaje extranjero, la ruina de nuestras tierras, de nuestras cosechas y ganados, la esclavitud de nuestras mujeres e hijos, las cárceles y los fusilamientos. ¿Quién era ése que pretendía ceñirse la corona de nuestros reyes y se colgó a sí mismo los nobles rótulos de Generalísimo y Príncipe de la Paz? Un violador de esa misma paz, un ambicioso cómplice del más odiado destructor de pueblos, derramando de infinita sangre... ¿Y qué sucede ahora? Pues que otra vez tenemos a su hipócrita amigo, a su insaciable dueño, al verdadero sapo – ese buitre carnívoro – llamando con la muerte a los heroicos muros

33 “He leído unas piezas de teatro Noh moderno, de Yukio Mishima. Verdadera poesía. Así tiene que ser el teatro. Atmósfera semejante a los films de Bergman, en cuanto a su contenido conceptual. En ambos, la demostración de la futilidad, del absurdo de la existencia humana, encarna en imágenes oníricas y en conceptos breves, terribles, bíblicos. Siempre me ha sorprendido y maravillado que se pueda realizar obras bellas partiendo de la imposibilidad de la felicidad o del absurdo de la existencia.” IDEM – *Op. cit.*, p. 155-156.

de nuestra capital española. Ya va a rayar el alba. Démonos prisa. Colguemos cuanto antes de lo alto a esos podridos símbolos de la desvergüenza y de la tiranía. ¡No volverán jamás, no pisarán jamás este suelo si hacemos todos juntos que nuestra barricada sea inexpugnable!

Na conclusão, porém, o decapitado, um acéfalo, comemora:

¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena! Rompedlas de todas las Españas.
La tierra se estremece, el cielo atruena.
Tú sonríes con plomo en las entrañas.

Ora, Rafael Alberti escreveu essa peça em Buenos Aires, nos dias em que o chumbo atravessa as entranhas daqueles que, insubordinados à Revolução Libertadora de 1955, tentam restaurar o governo deposto. Fuzilados, como no arrabalde de Goya³⁴. A história é conhecida. Rodolfo Walsh fixou-a em *Operação Massacre* (1957). Mas poderia ser pensada para ilustrar a experiência paranoica da própria Pizarnik, a de que *Je est un Autre*³⁵. Em julho de 1964, já de volta em Buenos Aires, Alejandra começa a trabalhar em seu diário. Lê *La hora de todos* de Quevedo e, no domingo 26, anota em seu caderno:

La hora de todos. Se vuelve pesado después de los primeros sucesos en que lo mejor son las metamorfosis y las extrañas combinaciones de elementos heterogéneos que hacen pensar en los cuadros de Bosch. Pero luego pierde el don de estas visiones de pesadilla y al llegar la hora no sucede sino lo que tiene que suceder según el recto sentido común. Después de las siete u ocho primeras hojas es, simplemente, un movimiento de balanza. Un cambio. Una simple restauración justiciera³⁶.

O tratado intitula-se, de fato, *La hora de Todos, y la Fortuna con seso* (título equívoco porque numa escuta aturdida, conforme a pronúncia

34 Em 27 de abril de 1963, Pizarnik anota: “S. Weil. ‘geómetras de la virtud’. Imposible la virtud ni la justicia en quien irrealiza el mundo y descree automáticamente de lo que ve. Ando por la calle y pasa esto: una vieja de negro que me obliga a pensar en Goya”. PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p. 336.

35 “Imagino situaciones horribles para obligarme a actuar. Así la visión de los clochard para impulsarme a trabajar frenéticamente en la oficina (trabajar para no ser como ellos), sin pensar en absoluto en las pocas probabilidades que tengo de devenirlo pues en cualquier momento puedo volver a B[ueno]s A[ire]s, a mi hogar burgués. Lo mismo el viernes pasado, cuando vi la obra de Brecht y me asusté mucho como si mi caída en el hambre y en la pobreza fueran inminentes”. IDEM – *Op. cit.*, p. 194.

36 IDEM – *Op. cit.*, p.375.

peninsular, pode entender-se como a Fortuna com sexo). Inspirado num sermão, Quevedo achava com efeito que “todos me deberán una hora por lo menos, y la Fortuna sacarla de los orates, que lo más ha vivido entre locos”. De fato, já no prólogo, o autor traça uma cena de comunhão férica, em que se ensaia um pacto social completamente bizarro:

Júpiter, hecho de hieles, se desgañifaba poniendo los gritos en la tierra; porque ponerlos en el cielo, donde asiste, no era encarecimiento a propósito. Mandó que luego a consejo viniesen todos los dioses trompicando. Marte, don Quijote de las deidades, entró con sus armas y capacete, y la insignia de viñadero enristrada, echando chuzos, y a su lado, el panarra de los dioses, Baco, con su cabellera de pámpanos, remostada la vista, y en la boca lagar y vendimias de retorno derramadas, la palabra bebida, el paso trastornado, y todo el cerebro en poder de las uvas. Por otra parte asomó con pies descabalados Saturno, el dios marimanta, comeniños, engulléndose sus hijos a bocados. Con él llegó, hecho una sopa, Neptuno, el dios aguanoso, con su quijada de vieja por cetro (que eso es tres dientes en romance), lleno de cazcarrias y devanado en ovas, y oliendo a viernes y vigiliass, haciendo lodos con sus vertientes en el cisco de Plutón, que venía en su seguimiento; dios dado a los diablos, con una cara afeitada con hollín y pez, bien zahumado con alcrebite y pólvora, vestido de cultos tan oscuros que no le amanecía todo el buchorno del Sol, que venía en su seguimiento, con su cara de azófar y sus barbas de oropel; planeta bermejo y andante, devanador de vidas, dios dado a la barbería, muypreciado de guitarrilla y pasacalles, ocupado en ensartar un día tras otro, y en engazar años y siglos, mancomunado con las cenas y los pesares para fabricar calaveras. Entró Venus haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a medio afeitar la jeta, y el moño, que la encorazaba de pelambre la cholla, no bien encasquetado por la prisa. Venía tras ella la Luna, con su cara en rebanadas, estrella en mala moneda, luz en cuartos, doncella de ronda, y ahorro de lanternas y candelillas. Entró con gran zurrido el dios Pan resollando, con dos grandes piaras de númenes, faunos, pelicabras y patibueyes. Hervía todo el cielo de manes y lémures, lares y penates, y otros dioscecillos bahúnos. Todos se repantigaron en sillas y las diosas se rellanaron, y asestando las jetas a Júpiter con atención reverente, Marte se levantó, sonando a choque de cazos y sartenes.

Anos mais tarde, numa anotação datada de 20 de junho de 1968, lemos uma observação a respeito de um livro próprio, em processo:

La extracción de la piedra de la locura. Sobre tabla, 18 × 35 cm. Madrid, Museo del Prado. Presenta un círculo central e inscripción en bellísimos caracteres góticos arriba y abajo. Fechable entre 1475 y 1480. Se refiere, como otras obras suyas, a proverbios y dichos holandeses, a veces transformados en motivos poéticos. Una excelente bibliografía al respecto la recoge Robert L. Delevoy, *Bosch*, Ginebra 1960, que también menciona H. Meige, *L'opération des pierres dans la tête*, in «Aesculape», 1932, XXII, pp. 50-62.

Contemporânea à descoberta da própria América, a imagem apresenta-se como ekfrase de um lugar comum, um provérbio. Veja-se, porém, que ela não age no espaço do visível, mas no da pura visão; que a loucura e, em última análise, a ilusão de sua trepanação, vem ocupar seu lugar, como fantasma portador de força reveladora, de vaticínio³⁷. É o procedimento de pulsão escópica que, muito mais tarde, usaria Maria Gainza³⁸. Assim, a cintilação descontínua da imagem da própria escrita abre-se, no entanto, às figuras inquietantes daquilo que está para além do tempo. “Sair de si próprio, transportar-se a algo que ele não é”, dizia Moritz. Mas não para denunciar a loucura dos confinados no hospício, senão a de um corpo que sofre, em sua própria escuridão, a partir de certas formas sem fundo, indiferenciadas de outras formas informes, mas igualmente ignorantes de qualquer origem inequívoca que lhes possa ser atribuída. Por isso, Alejandra perseguia uma

37 “La representación de Hieronymus Bosch es quizás la más conocida, pero lo cierto es que existen variaciones sobre ese tema –Peter Huy, Jan Sanders van Hemessen, Francesco Cipper llamado el «Todeschini», Bartholomeus Maton y Pieter Bruegel el Viejo han, entre muchos otros, pintado escenas sobre este tipo de escisión–. Sin embargo, y contra toda expectativa, la tapa del libro no registra ninguna de esas imágenes, sino que confronta al lector, incluso antes de la lectura, con una imagen que es para él un enigma –pues se trata del Struwwelpeter, un famoso personaje de la literatura infantil alemana del siglo XIX, poco conocido en Argentina y el mundo hispánico pero cuya imagen figura, sin ninguna aclaración acerca de su origen, en el apéndice del Dictionnaire abrégé du surréalisme, que Pizarnik leyó. Es un libro para niños que pretende ser pedagógico, donde las ilustraciones juegan un rol muy importante: cada historia tiene la particularidad de estar acompañada por un dibujo y de tener una solución que suele ser algo drástica, marcada por la crueldad y por la violencia (...). A la complejidad que supone insertar como tapa una imagen que, siendo parte de una unidad mixta, ha sido desprovista de su componente textual, se agrega no sólo el hecho de que llega a Pizarnik a través del tamiz de Breton sino también el hecho de que el título del poemario evoca, a su vez, otra unidad mixta, puesto que el cuadro de Bosch –que, tal como los diarios y los manuscritos lo atestiguan es, al menos parcialmente, punto de partida de los textos– posee también un correlato verbal, y que la tela está literalmente enmarcada por una inscripción: «Maestro, saca de mí la piedra. Mi nombre es Lubbert Dass». De esta manera, tenemos la impresión de que las alusiones a las imágenes, cada vez más insondables, van formando círculos concéntricos y recubriendo los textos de una oscuridad siempre creciente”. DI CIÓ, Mariana- “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik”, *Cahiers de LI.RI.CO*. Paris, nº 4, 2008, p.219-220.

38 GAINZA, Maria – *O nervo ótico*. Lisboa, Dom Quixote, 2018; IDEM – *La luz negra*. Barcelona, Anagrama, 2018.

crítica claramente interior, com vínculo privilegiado entre o crítico e a obra literária, à maneira de Starobinski, crítica concebida como ferramenta de leitura dos escritores de sua própria língua, não só seus contemporâneos, mas também os clássicos, como de resto aponta em 16 de julho de 1968³⁹, isto é, uma escrita de realidadeficção⁴⁰ que se posicionasse, enfim, para além da autonomia do humanismo e nos mostrasse, como queria Béguin, *sua désolante solitude*.

39 “(Yo espero una creación crítica paralela a la obra criticada.)” PIZARNIK, Alejandra – *Op. cit.*, p 453.

40 A realidadeficção não é uma matéria feita dessas duas ordens, em tensão dialética. Não é uma mescla, uma mestiçagem, um híbrido nem uma combinação, mas uma fusão em que cada termo é, de modo imediato, seu complemento: a realidade, ficção e a ficção, realidade. Ver LUDMER, Josefina - *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção* (Homo sacer II, I). Trad. Iraci. D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Paris: José Corti, 1991.

GAINZA, Maria. *La luz negra*. Barcelona: Anagrama, 2018.

_____. *O nervo ótico*. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario*. Teoría de la literatura del romanticismo alemán. Trad. C. González e Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Ed. Ana Becciu. Barcelona: Luman, 2003.

_____; OSTROV, León. *Cartas*. Ed. Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012.

Alejandra Pizarnik e *Cuadernos* ou o poema entre o dinheiro e o trabalho

Alejandra Pizarnik and Cuadernos or the poem between money and work

Joaquin Correa¹

RESUMO

Focando-nos no período parisiense de Alejandra Pizarnik e, especificamente, no seu trabalho na revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, tentamos nos afastar da crítica hagiográfica canônica e propor, a partir da relação dos tempos do emprego e da poesia com o dinheiro e o prazer, outra leitura possível do corpus dos seus papéis pessoais, diários e correspondências.

Palavras-chave: *Alejandra Pizarnik; trabalho; dinheiro.*

ABSTRACT

Focusing on the Parisian period of Alejandra Pizarnik and specifically on her work in the journal *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, we tried to move away from canonical hagiographic criticism and to propose, based on the relation of the times of employment and poetry with money and pleasure, another possible reading of the Pizarnik's corpus of her journal and correspondence.

Keywords: *Alejandra Pizarnik; Work; Money.*

Hablo de Alejandra Pizarnik y de su misterio, que era el de su voz. ¿Hay algo más misterioso que la voz? Yo me extraviaba en su voz y ella aprovechaba esa desaparición para robarme la lapicera nueva o mi libretita. Y al mismo tiempo me mostraba ese cuadrito del Bosco donde hay un prestidigitador y un bobo que lo mira embobado, y una mano boba que se apoya en un monedero medieval, acaso falso, del que extrae unas monedas cuadradas, de oro.
(*Nacen los otros*, ARTURO CARRERA)

¹ Doutor em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina

Um perigo

69

“ Estivera fazendo literatura enquanto acreditava viver, e aquilo se pagava com uma eterna melancolia”, lemos no final de “O Santinho” de César Aira (2016, p. 79) e podemos lembrar, agora, ao ler e reler o recente *Peligrosa horizontalidad* de Lorena García. César Aira, aliás, foi talvez o único dos escritores contemporâneos argentinos preocupado com trazer de volta a Alejandra Pizarnik daquele lugar onde foi colocada por grande parte da crítica literária que reduziu todos e qualquer um dos seus poemas a um mero comentário ou ilustração de algum episódio traumático de sua vida, simples evidências, no final das contas, da sua biografia de poeta maldita. Alejandra Pizarnik se transformou, automaticamente e por uma espécie de efeito colateral, em uma coisa ilegível, previsível e até copiável. Esse é o caso de Lorena García e seu livro.

A poesia de Lorena García, com efeito, é uma pizarnikiana poesia dos limites. Ou, melhor dizendo, do limiar. Ali aparecem os estados intermediários do sonho, das sombras, das trevas, a contraposição constante morte – vida, a vontade do corpo e a impossibilidade de união com uma

terceira pessoa sempre alheia, uma subjetividade cindida e as figuras do outro eu, do vazio e do silêncio, da ameaça fantasmática dos outros e do exterior, a espera do último dia, etcétera:

me hundo en la tumba de los deseos
corono una boca
escapo (2014, p. 40)

morí de locura
de silencios
de sombra
morí de vida (2014, p. 56)

escarbo entre pieles ajenas
porque me da terror
mirarme al espejo
y encontrarme (2014, p. 86; em itálico no original)

O espaço do poema se estabelece naquela zona difusa e, ao mesmo tempo, perigosa, entre o aquém e o além, lâmina da faca onde o sujeito transita e não pode senão sangrar. O centro do poema é o corpo, motor e veículo da voz, caixa de ressonância e gênese do movimento. A escrita, nesse sentido, identifica-se com uma escrita do corpo, pois é o corpo no limiar quem escreve o poema. Nessa situação, a negação impera, os tempos passado, presente e futuro se confundem, e as interrogações se sucedem. Os poemas não têm títulos e estão agrupados em seções, porém tudo poderia ser lido como um extenso poema de versos curtos, irregulares e de respiração entrecortada, submerso o *continuum* na alternância entre as letras e os espaços em branco e ameaçado por um conjunto de inimigos sem forma.

A partir dos vestígios dessa crítica pizarnikiana que semeou de biografismos a leitura do poema, e diante da dificuldade preguiçosa de entrar no poema sem abrir mão disso, podemos colocar uma série de questões: por que devemos confiar, quando dispostos frente a uma poesia do limite, que essas experiências manifestadas ou inscritas no espaço do poema foram “reais”? Por que apelar à sinceridade dos sentimentos? Por que, ainda hoje, lemos o poema enquanto uma dívida do subjetivo? Como sair, no final das contas, de Alejandra Pizarnik *com* Alejandra Pizarnik?

Três são as alusões a Arturo Carrera no Diário de Alejandra Pizarnik². No dia 4 de setembro de 1969, Alejandra Pizarnik escreveu: “Vino Arturito y no hice casi nada. La obra me aburre cada vez más. Ahora es cuestión de paciencia y esfuerzo, no de invención. Debo reconocer, por otra parte, que la visita de A. no me disgustaba. Al lado de él me siento joven” (2014, p. 900). Uns dias depois, no sábado 11 de outubro do mesmo ano:

Esta noche no dormí. Aguardaba alguna felicidad en la mañana: leer, escribir... pero tuve que llamar a S. y con ello perdí mi estado un poco exaltado. Por otra parte, es absurdo no dormir: nada hay, en la poesía, que urja. Adelantar un libro es un hecho personal sin ninguna importancia. Por otra parte, poco importa cuántos poemas se escriben.

Pero ayer, al ver todo lo que trabajó Arturito, sentí celos. (2014, pp. 906-907)

E, por fim, na sexta-feira, 19 de dezembro daquele mesmo ano de 1969, pode ler-se: “Terminé de copiar el libro. Hacia el final me ayudó Arturito” (PIZARNIK, 2014, p. 919). As três alusões, como podemos observar, relacionam a presença de Arturo Carrera na sua casa com o trabalho da poesia e seu tempo. O tempo compartilhado, o tempo da amizade, é também

² Ao menos, no diário tal e como foi publicado até agora e na sua segunda edição e seleção, feita também - como a primeira - por Ana Becciu para a editora Lumen da Espanha. A diferença entre as duas edições se encontra no número de páginas, que foram de 504 para 1100, quer dizer: a diferença está dada pela generosidade da censura, explicitada nos prefácios das duas edições. Nesse sentido, podemos observar nos textos introdutórios como Ana Becciu se outorga a legitimidade para cortar e publicar. Na “Introducción” da primeira edição do Diário, relata o seu (último) encontro com Alejandra Pizarnik na tarde do 24 de setembro de 1972: “Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980. Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un «diario de escritora». Esa tarde, ni remotamente pasó por mi cabeza que treinta años después me tocaría a mí ocuparme de preparar el material para su publicación” (2003, p. 7). A linguagem é claramente a própria de um testemunho, virando a letra, declaração e o registro literário, judiciário, sendo que aquele foi o cenário, apenas umas poucas horas depois, do suicídio de Alejandra Pizarnik. Ana Becciu vira a responsável em cumprir uma das últimas vontades da poeta. Por isso, não terá problemas em afirmar nesse mesmo texto: “he tenido en cuenta el principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (2003, p. 9). Esse critério é mantido e reafirmado em “Acerca de esta edición”, texto que precede à segunda edição dos diários: “Sigue siendo forzosamente una selección pues, como he dicho antes, acepto y asumo el principio de respeto a la intimidad de la autora y de su familia, y de las personas aludidas que aún viven y podrían reconocerse. Por esta razón, el único documento del que no he seleccionado entradas es la libreta-agenda (muy desordenada en las anotaciones y las fechas) que correspondería a algunos meses de 1971 y 1972, todas ellas de carácter muy personal e íntimo: las personas allí aludidas, así como sus familiares, figuran con nombres y apellidos” (2014, pp. 12-13). Assim, a vida póstuma da Pizarnik chega até nós filtrada pelos férreos e sumamente interessados parâmetros do relato hagiográfico.

o tempo do trabalho e da poesia, do trabalho com a poesia (que parece ter, aliás, duas fases: aquela primeira da invenção e uma posterior de esforço – na correção e disposição dos poemas feitos). Em Alejandra Pizarnik, a equação tempo e trabalho / dinheiro e poesia, na maioria das vezes, esteve dramaticamente definida pelo cálculo, a eficácia e a produtividade. Quase que diametralmente oposta é a ideia que Arturo Carrera vem sustentando, sobretudo desde *Potlatch*, de 2004, a partir do dispêndio e do dom. Ambos, porém, colocaram no tempo da amizade ou do afeto grande parte da potência da poesia. A tentativa comum foi a de reduzir o tempo do trabalho (quando esse se refere ao emprego remunerado) para dar mais espaço ao tempo da poesia e da amizade. Se “o trabalho habita o tempo, e o constitui” (AIRA, 2014, p. 172), a vontade de Alejandra Pizarnik e de Arturo Carrera seria aquela de fazer do tempo da amizade e da poesia o tempo do trabalho, para que esse tempo deixe de estar regido pelos parâmetros do emprego que mede e escande o fluxo temporal pela produtividade. Será a partir dessas três datas que um caminho para sair de Alejandra Pizarnik com Alejandra Pizarnik possa, talvez, imaginar-se.

Cuadernos

Na sua carta do dia 21 de junho de 1961, Alejandra Pizarnik escreveu a León Ostrov o seguinte:

Sigo trabajando en Cuadernos. Angustiada un poco de trabajar en una revista “reaccionaria” políticamente y tener que justificarlo ante mis amigos marxistas y fidelistas que por supuesto no trabajan en ningún lado. Anduve tan temerosa de complicaciones políticas que en un momento dado pensé dejar todo y retornarme chez moi. Hasta que renació el humor y me reí de mí como corresponde. (2012, p. 76).

Nessa correspondência com Ostrov, Alejandra Pizarnik vai se mostrar preocupada pelo tempo e as suas equações: tempo e poesia, tempo e trabalho, tempo e dinheiro. A pergunta última, nela, seguirá sempre a mesma: como unir arte e vida. Mas, agora, na sua primeira independência e autonomia, lá, em Paris, será ainda mais fundamental e simples: como viver ou, talvez, como sobre-viver. O tempo do salário parece contrapor-se ao tempo do dispêndio da poesia, descobrindo entre eles uma rachadura, uma falha: o tempo da política e as suas opções. Podemos imaginar que, em Paris, tentando encontrar a poesia, a sua adorada poesia surrealista e em língua francesa, topa-se surpreendentemente com a necessidade e com a política, diante da sua “extradición”: “La extradición supone una relación forzada con un país

extranjero. (...) La figura de la extradición es la patria del escritor, del que construye los enigmas, del que intriga y trama un complot. Obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera” (PIGLIA, 1991, p. 61). Porque, conforme afirmava Raúl Antelo seguindo as percepções de Josefina Ludmer para o seu livro impossível, a poesia “quando trabalha no entre-lugar de duas culturas, politiza-as de um modo imediato e irreversível, porque funde o político com o cultural e porque não há relação, entre culturas heterogêneas, sem política, uma vez que entre essas duas vozes e culturas, só pode haver guerra ou aliança” (2010, pp. 8-9). Nessa personagem sempre em pose que ela construiu constantemente e com muito cuidado³– e que a crítica que virá depois só exaltará como pedra fundamental da sua hagiografia⁴–, então, a política não esteve ausente.

Jovem poeta judia e sul-americana⁵, Pizarnik tem que arrumar um emprego, mesmo sendo “reacionário” segundo seus amigos esquerdistas, para sobreviver em Paris⁶. Entre a culpa e a irreverência, a sua posição

3 O que foi denominado, aliás, por Sylvia Molloy como a “performance Pizarnik” e que deve ser pensado “no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (2014) e onde posar não “sería aparentar ser algo que no se es. Yo propongo, en cambio, que posar, para Pizarnik – como para Oscar Wilde, como para Norah Lange – es aparentar no lo que no se es sino lo que se es (o se construye como tal); posar es construir una figura que, lejos de esconder algo, lo revela, exageradamente, promiscuamente, a plena luz. Posar no es mentira, no es disfraz, es performance del yo” (2014). Em certo sentido, essa “performance del yo” é identificada por César Aira no fazer poético e no interior do poema mesmo a partir da figura do “maniquí de Yo”: “en el sistema personal de A.P., de una subjetividad exacerbada, se hace necesario poner en escena un maniquí de Yo que dé continuidad y contenga el caos” (1998, p. 17), ideia que não pode ser bem compreendida, certamente, sem levar em conta a ideia aireana do “mito biográfico”: “el escritor trasciende la subjetividad gracias a la constitución de un mito biográfico, y esta construcción, en su devenir que anula el antes y el después, es la obra” (2001, p. 26). As duas intervenções críticas são tentativas lúcidas para não apagar a potência da poesia de Pizarnik no hagiográfico, para não continuar cultivando o perigoso culto à personagem pagando o preço do esquecimento da sua poesia (AIRA, 1998, p. 45).

4 São muito relevantes no presente trabalho as bases propostas nas “Hagiografias” por Flora Süssekind: “Há a construção frequente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo. São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade. (...) Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também. Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiolátrico inicial” (2007, p. 30).

5 “El escritor argentino y la tradición”, ensaio fundamental de Borges, foi parte de sua escritura, como pode se ler em uma reportagem do jornal El Pueblo (Córdoba, 1967), no qual Pizarnik o cita extensamente, evidenciando a sua consciência da margem. Cf.: “Reportaje para El Pueblo, Córdoba, 17 de abril de 1967”, 2005, pp. 307-308.

6 A revista em questão era Cuadernos por el Congreso de la Libertad de la Cultura, revista parisiense editada em espanhol entre 1953 e 1965, dirigida primeiro por Julián Gorkin e, em um segundo momento, por Germán de Arciniegas, e feita pelo Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC), destinado a se contrapor à propaganda do Movimiento por la Paz e, ainda por cima, financiado pela CIA, segundo foi denunciado pelo The New York Times em 1966. No começo esteve integrada pelos intelectuais espanhóis que tinham se afastado do comunismo e, aos poucos, foi se formando a partir de liberais, europeístas e intelectuais progressistas não comunistas. No seu artigo “Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina”, Marta Ruiz Galvete explica: “Escrita en París por un equipo esencialmente español, se trata en principio de una revista europea destinada a América Latina. Pensada desde planteamientos antitotalitarios, su mensaje va

pode ser pensada desde o “entre-lugar” de Silviano Santiago. Contudo com um reparo: não será tanto “falar contra, escrever contra” senão “falar com, escrever com” ou “falar apesar de, escrever apesar de”. A sua escrita nasce desse porém, dessa consciência de estar trabalhando em um lugar errado segundo os ditados dos seus amigos e colegas – aliás: de estar se contaminando⁷–, mas sem ter a possibilidade imediata de deixar o emprego. A partir daqui o tempo do emprego e o tempo do trabalho poético se encontram e misturam, acrescentando a consciência deles e virando, com isso, tempos políticos os dois.

Se, conforme Bataille, a “irregularidade leva à destruição” (2014, p. 222), a estabilidade laboral pode significar, também, estabilidade econômica, afetiva, sexual, domiciliar, familiar. Isto é: a aceitação dos parâmetros da “normalidade” dentro dos dispositivos sociais de controle e fixação: “mi visión de la felicidad es siempre la misma: un poder trabajar en y con las cosas que uno quiere. Me pregunto si hay posibilidad de cura cuando alguien no lo puede. Si no puede trabajar es porque no quiere, no tiene cosas que quiere. ¿Y alguien que es así está enfermo?”, lê-se em outra das cartas enviadas a León Ostrov (PIZARNIK, 2012, p. 48). Estabilidade que, é claro, bate de frente com a vida de poeta, de artista maldita, que Pizarnik levava (e se esforçava por levar) adiante dia após dia, sendo, nesse sentido, a poesia definida enquanto “criação por meio de perda” (BATAILLE, 2013, p. 23). Ao que parece, os tempos da vida e os da poesia nunca estiveram tão longe no percurso de Alejandra Pizarnik como nesse período parisiense registrado na correspondência com Ostrov. A pergunta sobre como viver, vai descobrir em Paris, será também a pergunta sobre como fazer a poesia, sobre como continuar fazendo poesia apesar de tudo:

No dejé de pensar en esa voz durante todo el día, no sé por qué la asociaba con el abismo que existe entre la poesía y la vida, entre un gran poeta que en general vive como un oficinista y un ser que hace un poema de su vida pero que no puede escribir poemas. Pensé si no habrá que elegir: orden, método, trabajo fecundo, existencia mesurada, estudiosa: entonces se escriben grandes poemas y grandes novelas, o lo otro: un sumergirse en la vida, en

a tener que abrirse camino en un continente infestado de dictaduras anticomunistas. Y, leída en el área de injerencia norteamericana, las decisiones del Departamento de Estado la pondrán siempre en situaciones mucho más comprometidas que al resto de sus homólogas atlantistas” (2006). No meio da Revolução Cubana e, no contexto geral da Guerra Fria, a revista teve “lo que Coleman llamaba un deseo de «presentar a los lectores latinoamericanos una interpretación favorable de la política norteamericana» pero dicha interpretación fue siempre crítica y se fundó, más que en las disposiciones concretas de la administración Eisenhower, en los principios y valores que ésta tenía el deber de encarnar en tanto que gran potencia democrática” (RUIZ GALVETE, 2006).

7 Em uma carta daquela época a Ana María Barrenechea, escreve: “Yo ando mejor que nunca. Escribo, publico en las revistas de aquí y -lamentablemente- trabajo en sitios infames para ganarme el duro pan de cada noche” (2014b, p. 78).

el caos de que está hecha, en las aventuras “oh la vida de aventuras que cuentan los libros para niños ¿me la darás a cambio de todo lo que he sufrido?” (cito y deformato de memoria). En suma, ¿cómo vivir? (2012, p. 42).

A pergunta sobre como viver vai traduzir-se, no cotidiano, na disposição das horas dedicadas às distintas tarefas. Assim, o tempo e a sua utilização se mostram políticos, imediatamente. Conforme o ditado do dândi, segundo Roland Barthes, “le temps est le temps de ma vie” (2010, p. 128), guardar o próprio tempo, cuidá-lo e colocá-lo à mercê do dispêndio, será sua maneira de resistir. É possível, por isso, considerar a escrita, constante e compulsiva, de Pizarnik desse pranto de não ter tempo, no seu diário e na sua voluminosa correspondência, como uma das formas do dispêndio do tempo contra os parâmetros da utilidade, produção e rentabilidade. Ao se queixar da falta do tempo ou da venda do seu tempo para o emprego durante páginas e páginas, está utilizando a sua energia, seu tempo e seu trabalho, desperdiçando-o, entesourando-o como o seu primeiro luxo:

¿cómo es posible preocuparse por el dinero? Pero me gustaría no enajenar mi tiempo en un trabajo prolongado – lo que probablemente tendré que hacer. Pero quiero mi tiempo para mí, para perderlo, para hacer lo de siempre: nada. (PIZARNIK, 2012, p. 41).
Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. (PIZARNIK, 2014, p. 425).

75

De uma forma similar às anotações de Sarmiento nas suas viagens pela Europa⁸, os dias que passam se relacionam, de um modo obsessivo, com o dispêndio do dinheiro:

Hice tantas idioteces, he bebido tanto, he gastado todo mi dinero, y ahora no sé qué hacer, si bien no me angustia demasiado. El mes pasado me fui a vivir a un hotel y después tuve que volver chez mon oncle, a causa de carecer de medios. Pero qué puede significar el dinero si estoy luchando cuerpo a cuerpo con mi silencio, con mi desierto, con mi memoria pulverizada, con mi conciencia estragada. (PIZARNIK, 2012, p. 37).

8 E, em uma forma inesperada, com Roberto Arlt. Na carta a Ostrov do dia 10 de janeiro de 1962, AP escreve: “Pero tengo ganas de publicar mucho, de ser tan famosa que por ello me den una pieza con agua y calefacción, porque el invierno es cruel y mi piecita inenarrable y mi tarea en la revista más fatigosa que nunca” (2012, p. 81), o que se aproxima muito daquela “aguafuerte brasileira” em que Arlt comenta que, graças a seu romance *El juguete rabioso*, conseguiu cama e quarto no Rio de Janeiro: “También dije que la casa constaba de dos colchones y una cama. La cama me la concedió en honor a mi novela” (ARLT, 2013, p. 77).

Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo. (Carta a Ana María Barrenechea, PIZARNIK, 2014b, p. 78).

Esta é, também e de fato, a situação dos outros artistas argentinos radicados na França: “Me veo con algunos pintores argentinos: todos angustiados por el dinero” (PIZARNIK, 2012, p. 41). Assim, o tempo e o dinheiro se mostram indissoluvelmente ligados, e a produção artística, ao entrar nesse esquema, precisa se modificar fundamentalmente: o que é produzido é produzido para ganhar dinheiro e se manter. O prazer, por ficar do lado da arte, da poesia e do corpo, do dispêndio, vai se definir nessa relação como antiprodutivo, oposto ao mundo do emprego e por isso será nele, precisamente, que Alejandra Pizarnik encontrará as suas iluminações, negando-se a aceitar para a poesia e a arte um papel subsidiário, como se fossem apenas uma concessão ao tempo produtivo, um descanso, um placebo, negando-se a aceitar por fim que “a parte mais apreciável da vida”, como dizia o seu vizinho parisiense, Georges Bataille, seja “dada como a condição – às vezes mesmo como a condição lamentável – da atividade social produtiva” (2013, p. 20)⁹.

Paradoxalmente, o prazer cuida e resguarda o corpo da vida de autômato que o emprego em *Cuadernos* supõe para Pizarnik, porque se o corpo se define pelo prazer, ele vai se encontrar (ou esconder) na arte e na vida do corpo, em todo caso, na vida além do emprego: “Imposible ninguna orgía si me levanto a las 8 para ir a la oficina. Si es orgía tiene que abolir el tiempo y si el tiempo está abolido no tengo por qué levantarme temprano para ir a trabajar” (PIZARNIK, 2014, p. 1067). O tempo do trabalho não é, claramente, o tempo nefasto da orgia, mas o tempo neutro de anulação da emoção intensa. Conforme Bataille:

Podemos dizer apenas que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; que, enquanto impulsão imediata, ela poderia atraparlar o trabalho: uma comunidade laboriosa, no momento do trabalho, não pode permanecer a sua mercê. So-

9 As ideias sobre a soberania e o mundo do trabalho de Georges Bataille, fundamentais no nosso texto, estão diretamente vinculadas e são devedoras da sua leitura, via Kojève, de Hegel: “El Esclavo, para Hegel, no es solamente el esclavo de la sociedad antigua, objeto de una propiedad individual. Es en general el hombre que no es libre de hacer lo que le place: su acción, su trabajo, los productos de su trabajo les pertenecen a otros. No obstante, Hegel lo define en primer lugar con relación a la muerte. Lo que distingue al Amo es arriesgar la vida. El Amo prefirió la muerte a la servidumbre. El Esclavo prefirió no morir” (2001, p. 316). A imaginação do tempo, o interesse no instante e a condenação da preocupação pelo futuro surge, também, da dialética do Amo e do Escravo: “Voluntariamente, el hombre rehusó dedicarse al crecimiento; no quiso subordinar el presente al futuro como lo implica humanamente la preocupación de crecer; sólo el Esclavo debió subordinar su tiempo presente al futuro del Amo. En primer lugar fue entonces la servidumbre, o sea la ausencia de libertad, la que asumió la preocupación por el futuro: la libertad afirmó la vida soberana o divina en el instante” (2001, p. 334).

mos, portanto, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito, sem nada poder dizer dos casos a que se aplicava. Quando muito, podemos crer que, inicialmente, o tempo do trabalho determinou esse limite. (2014, p. 74)

Da orgia procede um aspecto arcaico do erotismo. O erotismo orgiaco é em sua essência excesso de perigos. Seu contágio explosivo ameaça indistintamente todas as possibilidades da vida. (...) A orgia não se orienta para a religião *fasta*, extraindo da violência fundamental um caráter *majestoso*, calmo e conciliável com a ordem profana: sua eficácia se averigua do lado *nefasto*, ela leva ao frenesi, à vertigem e à perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizamento cego rumo à perda, que é o momento decisivo da religiosidade. (2014, p. 137)

Se também coincidirmos com Bataille, segundo o qual “o trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva, é constante” (2014, p. 64) e que na exuberância sexual a soma da energia limitada de que todo sujeito dispõe é subtraída à sua utilização no trabalho (2014, p. 184), concluiremos que o tempo do trabalho usurpa a liberdade soberana do sujeito e apaga a intempestividade do tempo no tempo tanto porque “trabalhar é subordinar o instante-já, o momento presente, a um resultado futuro” (SCHEIBE, 2014, p. 17) quanto porque acaba erigindo-se como o contragolpe frente à morte, ao seu erotismo. Na incompatibilidade do tempo do trabalho com o tempo da intensidade e do êxtase da vida voluptuosa, Pizarnik achou o entrecruzamento do interdito e a transgressão: eis, nesse intervalo¹⁰, a rachadura do fazer a poesia, o entre-lugar do poeta, a manifestação do mundo *sagrado*¹¹. Ali reside, então, a violenta persistência na busca desses “instantes suspendidos. Los actos fuera del tiempo” (PIZARNIK, 2014, p. 706), os atos eróticos e excessivos da super-vivência. Nesses atos interditados pelo pavor e o terror, Alejandra Pizarnik encontrou a sua glória.

“Ganarse la vida” é a frase que, como um *ritornelo*, vai manifestar-se nessa correspondência e nas entradas dos diários do mesmo período e que resume a política do tempo de Pizarnik:

“Pero no puedes pasarte la vida encerrada leyendo y haciendo poemas como Calipso, la tortuga-electrónica-poeta”. ¿No puedo?

10 “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo”, diz Georges Bataille em O erotismo (2014, p. 64). O trabalho seria, assim, desde os primórdios do homem, um freio para a desordem. A revolta de Pizarnik, que bem poderia passar por infantil capricho de poeta maldita démodée, se descobre agora resposta firme à divisão histórica ancestral do tempo e do desejo.

11 Determinado ou delimitado, aliás, pelo trabalho e seu tempo: “O trabalho determinou a oposição entre o mundo sagrado e o mundo profano”. (BATAILLE, 2014, p. 138)

¿No se puede? ¿Por qué no se puede? ¿Por qué hay gente que trabaja diez y quince horas por día en lo que le gusta y no siente que “no se puede”? Pero “no se puede”. Está dicho. Hay que trabajar en cosas serias y ganarse la vida. (2012, pp. 46-47).

“Ganarse la vida” significa e é sinônimo – para os outros – de “trabalhar”, dispor eficazmente do próprio tempo, ter dinheiro para se manter, fazer coisas sérias e ser ou se comportar como um adulto, o que quer dizer, no fundo, para ela, deixar a poesia enquanto vínculo maldito de absoluta perda e gasto total: “Al mismo tiempo necesito trabajar, me resulta muy difícil encontrar dónde. Ya ves que la vida “a lo Rimbaud” se transforma”, escreveu numa carta a Rubén Vela (2014b, p. 42). Por isso mesmo, “ganarse la vida” é trair a poesia. Os termos em que foi marcada a contraposição parecem ser excludentes e perigosos: não há saída possível, as intensidades dos polos são bem distintas, não há pacto a fazer entre a poesia e o emprego: “Comienzo a darme cuenta. La economía existe. La política existe. Todo eso existe a causa de que yo no puedo pasarme el día leyendo y haciendo poemas” (PIZARNIK, 2014, pp. 387-388). A vida, em Paris, foi separada da arte. E o emprego ficou do lado da vida. Alejandra Pizarnik, que foi até Paris para ampliar e concluir a sua formação surrealista, se enfrentou a outro dilema: ou trabalhar e continuar vivendo com o altíssimo preço de abandonar a poesia ou se deter na poesia com o custo de não poder se manter, quer dizer: voltar para a Argentina e adotar o papel da “hija pródiga” e “prometer ser buena y pedir perdón por haber nacido” (PIZARNIK, 2012, p. 57). Daí a extrema conclusão: “Estoy absolutamente convencida de que la vida es invivable” (PIZARNIK, 2012, p. 53).

Essa vida nos limites e a eleição sempre postergada entre um dos dois polos significam, em primeiro e último lugar, um ensaio sobre a própria vida: “En verdad, París es el pretexto, el lugar de ensayo, sólo por ver si puedo vivir, aprender a vivir” (PIZARNIK, 2012, p. 73). Um ensaio sobre a possibilidade de um modo-de-vida pessoal: “Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma a vida*” (DELEUZE, 2005, pp. 17-18; sublinhado no original). Nessa direção e, mesmo que os preceitos malditos sejam também um modo-de-vida, de agora em diante Pizarnik vai tentar levá-los até uma nova definição, no sentido da realidade do emprego e do dinheiro. Por essa razão, na sua volta a Buenos Aires, vai trazer como aprendizado parisiense uma coisa fundamental: como se tornar uma escritora profissional. E isso implica colocar um custo ao seu trabalho poético, aceitar artigos não transcendentais e uma escrita diária controlada no ritmo, na frequência e na intensidade:

Es más: muchas veces quise ser periodista, pero sé bien que lo quise por juego de niñas. En el fondo me horroriza escribir sobre no importa qué para ganar dinero. (2012, p. 65)

(...) sólo decirte que hace un mes salí del hospital en el que estuve 5 meses... necesito publicar más a menudo en Venezuela, mi pobre madre malversó el dinero que dejó papá y yo ahora, recién salida del hospital, no veo más que deuda y estrecheces, cosa nueva para mí en buenos aires. (...) Como ves, en bs. as. hay muchos que me admiran pero que no aceptan que una poeta “TAN PURA” tenga necesidades. Oh que se vayan a la mierda. (Carta a Juan Liscano, 2014b, p. 172).

Se tentarmos seguir, neste momento, os rastros da política na sua escrita, podemos ver como, devagar, e por meio precisamente do uso do tempo, a política vai entrando no seu discurso até se confundir com os outros elementos com que trabalhou e, inclusive, modificando o seu olhar no que tem a ver com a concepção do tempo e da realidade, a sua ideologia do cotidiano. Por isso, a concepção maldita da poesia vai se transformar, já no final dos seus dias, em uma forma de vida radical que encarna a própria biopolítica extrema e absoluta: “Solamente vos comprendiste (*atendiste a*) mi última frase (“la libertad absoluta... es terrible”) que tanto escandalizó a los izquierdistas de salón que, para fortuna de ellos, nada saben de la falta *absoluta* de límites, sinónimo de locura, de muerte (y de la poesía, de la mística...)” (2014b, p. 423; sublinhado no original), escreverá a María Eugenia Valentié no dia 4 de setembro de 1971. A própria vida foi o primeiro e o último lugar da política, e os tempos, outrora separados, no final, foram todos parte da mesma estética, política e economia.

O último efeito dessa biopolítica do cotidiano é o que Sylvia Molloy denominou recentemente “a performance Pizarnik” a partir de trechos do seu diário como este: “La única desgracia es haber nacido con este «defecto»: mirarse mirar, mirarse mirando” (PIZARNIK, 2014, p. 500). A sua performance tem a ver com a dissonância, a não harmonia, o fora da norma e do esperável: “La autofiguración de Pizarnik es gozosamente disonante, excepcional: no rima -es decir, elige no rimar- con lo que la rodea. Desconcierta y se distingue” (MOLLOY, 2014). A nossa leitura foi uma tentativa de reunir, a partir das alusões concretas ao seu emprego em *Cuadernos por el Congreso de la Libertad de la Cultura*, as suas manifestações sobre o trabalho, o dinheiro e a política, para desenhar uma autofiguração que, se no começo se manifestou como contraditória e incoerente com as outras que a própria Pizarnik e a sua crítica hagiográfica têm divulgado, por esse mesmo motivo, é profundamente possível: “No hay autofiguración privilegiada de Pizarnik sino muchas, dispersas, móviles, disparadoras de escritura, como he dicho, que desafían

todo intento de coherencia. No riman sino desentonan, como desentonaba, calculadamente, el cuerpo vestido de Pizarnik” (MOLLOY, 2014).

Com seu emprego em *Cuadernos*, Alejandra Pizarnik descobre as modulações do tempo até esse momento por ela ignoradas: o tempo da economia e o tempo da política. Foi entre o tempo do emprego e o seu resultado, o dinheiro, onde tentou construir ou solidificar a sua própria política de vida: a política do prazer. A redução do tempo do emprego visava atingir a “possibilidade de dispor inteiramente de si mesmo” (BATAILLE, 2013, p. 130). A resposta dela foi a exploração rigorosa e angustiante dessa rachadura, dessa falha que foi encontrando entre os tempos do emprego, da política e da arte: a vida do corpo, a via do prazer, possíveis entradas ao mundo *sagrado*. Com isso, o tempo da poesia virou o tempo do afeto e do dispêndio e criou as condições de possibilidade para se sair do tempo enquanto *continuum* rentável-produtivo e imaginar um espaço-tempo além ou aquém do tempo do emprego. O tempo do afeto contraria a concepção do “trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum” (RANCIÈRE, 2014, p. 64).

A partir daquelas referências de Alejandra Pizarnik no seu diário ao trabalho conjunto com Arturo Carrera do começo do nosso texto, podemos imaginar agora que, se a poesia roubasse para si o tempo do trabalho-emprego e o redefinisse enquanto tempo do afeto, outro seria o nosso modo-de-vida na cotidianidade definida a partir de “un modo poético de tratar y de sentir al mundo” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 17). A ocupação do tempo nos trabalhos do afeto e da poesia faz surgir esse saber ou conhecimento.

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

AIRA, César. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

AIRA, César. Kafka, Duchamp. *Revista Landa*. Trad. Jorge H. Wolff, v. 2, n. 2, Florianópolis, pp. 167-173, 2014.

AIRA, César. O Santinho. In: _____. *Três histórias pringlenses*. Trad. Byron Vélez Escallón, Fernando Scheibe, Joaquín Correa e Jorge Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016, pp. 55-79.

ANTELO, Raúl. *Algaravia*. Discursos de nação. Florianópolis: EDUFSC, 2010.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes cariocas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Tours: Editions du Seuil, 2010.

BATAILLE, Georges. Hegel, el hombre y la historia. In: _____. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001h, pp. 310-337.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Precedida de “A noção de dispêndio”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BECCIÚ, Ana. “Introducción”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Edição ao cargo de Anna Becció. Barcelona: Lumen, 2003, pp. 7-11.

BECCIÚ, Ana. “Acerca de esta edición”. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Nova edição de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2014, pp. 9-13.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2005.

FERNÁNDEZ, Nancy. *Experiencia y escritura*. Sobre la poesía de Arturo Carrera. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2008.

GARCÍA, Lorena. *Peligrosa horizontalidad*. Buenos Aires: Viajera editorial, 2014.

MOLLOY, Sylvia. Figuración de Alejandra. *Revista Ñ*. Buenos Aires, 30 de dezembro de 2014. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Figuracion-Alejandra_Pizarnik_0_1274272578.html. Acesso em: 17 dez. 2015.

PIGLIA, Ricardo. Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria. *Página 30*. Buenos Aires, pp. 60-63, janeiro de 1991.

PIZARNIK, Alejandra. Reportaje para El Pueblo, Córdoba, 17 de abril de 1967. In: _____. *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2005, pp. 307-308.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Nova edição de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2014.

PIZARNIK, Alejandra; *Nueva correspondencia Pizarnik*. Edição de Ivonne Bordelois e Cristina Piña. Buenos Aires: Alfaguara, 2014b.

PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León. *Cartas*. Edição de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. e Editora 34, 2014.

RUIZ GALVETE, Marta. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina. *El Argonauta español*. n.3, 2006. Disponível em: <http://argonauta.revues.org/1095>. Acesso em: 14 dez. 2015.

SCHEIBE, Fernando. Apresentação do tradutor. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, pp. 9-18.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Inimigo Rumor*. São Paulo / Rio de Janeiro, n. 20, 2008, pp. 29-65.

Adeus à palavra: Cecilia Vicuña vista nos Andes

Farewell to the word: Cecilia Vicuña seen in the Andes

Rodrigo Lobo Damasceno¹

RESUMO

O ensaio propõe uma leitura da obra da poeta e artista chilena Cecilia Vicuña a partir da sua utilização da tradição do quipu andino, tomando-o como um método da artista de questionar a hegemonia da palavra escrita na narrativa da América Latina e de propor formas visuais e têxteis de refazê-la.

Palavras-chave: *arte têxtil; poesia; política; visualidade; América Latina.*

ABSTRACT

This essay proposes a discussion about the tradition of the Andean quipu in Cecilia Vicuña's work and how it can provide new forms of reading the narrative of Latin American history, questioning the hegemony of the word by using visual and textiles forms.

Keywords: *Textile Art; Poetry; Politics; Visual Arts; Latin America.*

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo

Não é raro encontrar, entre as diversas pesquisas e reflexões acerca das culturas ameríndias que conheciam e praticavam a tecelagem, a ideia de que, nestas comunidades, o tecido era um método e um suporte para a comunicação – para um tipo de escrita, enfim. Cornejo Polar (2000, p. 255), por exemplo, ao analisar o processo de cópia e renovação dos textos teatrais que reencenam o diálogo de Cajamarca, registra a seguinte suspeita:

De vez em quando, sinto-me tentado a propor a ideia de que essa escrita, que só respeita o núcleo dos significados, em grande parte isolados como num arquipélago de ruídos, tem alguma misteriosa relação com a “escrita” indígena pré-hispânica: cores e nós cujo sentido está ligado à separação, ao vazio entre uns e outros

O crítico refere-se, aqui, aos quipus. Segundo a definição de Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p. 229), “*Los kipus fueron un sistema mnemotécnico y de registro usado por la gente antigua de los Andes, vinculado al arte textil y a los significados abstractos de nudos y colores*”. A socióloga boliviana acrescenta ainda:

La mayor colección de kipus prehispánicos se conserva en el Museo Etnológico de Berlín, pero poco se ha avanzado en el desciframiento de su lenguaje, a pesar de que seguían usándose en varios lugares de los Andes hasta hace poco. Los rastros de su uso revelan que no sólo eran registros numéricos sino también inscripciones propiciatorias de naturaleza ritual, que permitían ordenar el cosmos al enumerar las ofrendas a las wak'as o lugares sagrados de culto a los antepasados. La lectura académica sobre los kipus arqueológicos, obsesionada por establecer sus regularidades numéricas, ha terminado por convertirlos en “códigos sin mensaje” (simetría impensada con la fotografía, según la define Roland Barthes) (*Idem, ibidem*).

É importante atentar às aspas que Cornejo Polar utiliza quando escreve “escrita” – e ao fato de que o crítico lança a sua ideia de um modo curioso, um tanto tímido, apenas insinuando a sua “tentação” em comparar o texto das peças (em seu registro escrito e em sua manifestação oral) com o suposto texto dos nós e das cores do têxtil que forma o *quipu*. A proposta de Cusicanqui, por outro lado, é radical: os *quipus* não só registram números (como ainda hoje se pode ler em diversas descrições destes objetos), importando apenas para os registros econômicos das sociedades, como também atuam num âmbito que se julgaria, a princípio, reservado à sabedoria oral ou propriamente textual de uma comunidade: o âmbito do sagrado.

Ao partir do diálogo de Cajamarca² como episódio fundador da entrada da escrita da América e do desenvolvimento posterior da produção literária no continente (bem como das suas políticas, sobretudo educacionais), é natural que Cornejo Polar construa a sua narrativa desde a dualidade entre a oralidade e a escrita. O surgimento de um terceiro elemento perturbador, portanto, pode dar-se apenas desse modo: entre aspas, como uma tentação.

Cusicanqui, por sua vez, constrói seu pensamento a partir do que ela chama de sociologia da imagem, uma análise cujo princípio fundador é a

2 Vale recordar essa cena na descrição do próprio crítico: “Gostaria de partir de uma data precisa: a tarde de 16 de novembro de 1532, em Cajamarca, quando frei Vicente Valverde oferece salvação cristã e amizade imperial a Atahualpa e lhe requer que, sem demora, renegue seus deuses e aceite ser vassalo do imperador dom Carlos – tudo isso através de um língua de espanhol precaríssimo e (ainda pior) falante do chinchaysuyo e não do quéchua cusquenho. Com matizes a mais ou a menos, os cronistas que estiveram em Cajamarca contam que o Inca pediu provas do que ouvia e Valverde respondeu que a verdade estava escrita. Narram resumidamente que o padre lhe entregou a Bíblia, que Atahualpa teve dificuldade em abri-la, que a olhou detidamente, procurou ouvi-la e – ante seu silêncio – atirou-a ao chão. Este foi o sinal que desencadeou o massacre de Cajamarca. Pouco depois o Inca é executado” (POLAR, 2000, pp. 287-288).

ideia de que, num processo colonial (ainda hoje em marcha na América do Sul, sendo agora inclusive de natureza interna), existe

(...) una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla (CUSICANQUI, 2015, p. 175).

No caso desta sua formulação, portanto, oralidade e escrita partilham de uma mesma condição, obviamente suspeita: *“Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir”* (Idem, ibidem). Daí, então, a possibilidade de uma produção que, a rigor, não se encaixa no que se toma por registro escrito ou oral, ocupar um lugar central numa narrativa cultural do continente. Não menos importante, no entanto, é o fato de o pensamento de Cusicanqui propor uma reinterpretação do lugar e do papel femininos nesta narrativa.

De acordo com Janet Catherine Berlo (1991, p. 440), *“In a number of Amerindian societies, men’s arts are oral while women’s are, literally, material: men speak, women make cloth”*. É plausível pensar, portanto, que o fato de a arte têxtil ser um domínio feminino tenha impedido a sua entrada, sem aspas e menos tímida, não apenas uma tentação (de repente esta palavra importa ainda mais), na lista dos componentes no processo de escrita do continente e, posteriormente ao período colonial clássico, na sua reescrita. Cusicanqui (2015, p. 256) resume a situação da seguinte forma: *“(...) la elevación del textil femenino a un arte de alta cultura contrasta con el culto androcéntrico a la escritura en el relato europeo dominante”*. Um outro relato, sem palavras, sem poemas, sem literatura (essa conversa ou troca de cartas que, por séculos, se deu sobretudo entre homens), que pudesse se dar através de linhas que não são apenas suporte para letras, mas que fosse igualmente potente (ou ainda mais, devido à sua história de resistência à indiferença ou mesmo à perseguição): é este relato que se pode montar com o tecido³.

3 Jose Sanchez Parga (1995, p. 12) chega a propor que “De hecho, las culturas andinas, aunque orales no han hecho de la verbalidad, de la comunicación hablada, un espacio e instrumento privilegiado de sus producciones socio-políticas y religiosas, no han atribuido a la palabra los niveles de competencia y performance, que alcanzó en las culturas occidentales. Y es en tal sentido, que lo gráfico en sus diversas formas (la pictografía textil, por ejemplo) pueden haber adquirido una importante performance de significación, capacidad para efectuar o hacer real lo que significan”.

As análises que fundamentam a sociologia da imagem de Cusicanqui como método de releitura do continente são feitas, sobretudo, a partir da obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, que a anaquista boliviana grafa Waman Puma. Sua *Nueva coronica y buen gobierno* é, como se sabe, “(...) una carta de mil páginas, escrita hacia 1612-1615 y dirigida al Rey de España, con más de trescientos dibujos a tinta” (CUSICANQUI, 2015, p. 176) – e, diz Cusicanqui (Idem, p. 177), é justamente nestes 300 e tantos desenhos, e não naquelas mil e poucas páginas escritas, que se concentra e encontra o poder da obra:

Más que en el texto, es en los dibujos donde el cronista despliega ideas propias sobre la sociedad indígena prehispánica, sobre sus valores y conceptos del tiempo-espacio, y sobre los significados de esa hecatombe que fue la colonización y subordinación masiva de la población y el territorio de los Andes a la corona española.

Essa alteração de foco proposta pela socióloga se pauta na ideia de que a visualidade do desenho se aproximaria mais do sistema de registro tradicional andino que, segundo uma concepção europeia, não teria a ver com uma ideia ou ideal de escrita, mas que, no âmbito das comunidades pré-hispânicas, entendia-se como um método tradicional de registro e narrativa. Desse modo, a violência que foi a introdução do alfabeto neste sistema impediria ou ao menos enfraqueceria o registro escrito por Puma: é através dos seus desenhos que ele “(...) crea una teoría visual del sistema colonial” (CUSICANQUI, 2010, p. 14) que nos permite “(...) leer sus dibujos como una teoría del colonialismo, que apunta a conceptos básicos del orden social, vital y cósmico, y que dice lo que las palabras no pueden expresar en una sociedad de silencios coloniales” (Idem, p. 213).

87

A violência da escritura alfabética, o modo colonial e autoritário como ela entrou no continente e estabeleceu sua hegemonia no campo dos saberes e das experiências estéticas se mostra no texto de Puma (1993, p. 638) em trechos como o seguinte, no qual reflete justamente sobre a escrita: “Que los dichos caciques principales e indios, indias, niños y niñas en este reino, todos sepan la lengua de Castilla, leer y escribir como españoles, españolas, y al quien no la supiere le tengan por bárbaro animal, caballo, no pueda ser cristiano ni cristiana”. Não por acaso, é este o trecho citado por Cornejo Polar (2000, p. 263), quando considera a obra de Puma no processo que ele identifica desde o diálogo de Cajamarca, não fazendo qualquer menção à visualidade da carta: “(...) Para complicar mais as coisas: o sarcasmo ante a ignorância dos índios não tem de porvir necessariamente de um ponto de vista hispânico. De fato, os ‘ladinos’ foram muito agressivos com os índios não letrados (...)”.

Esse enfoque tanto privilegia a sua tese da dualidade entre o oral e o escrito quanto inviabiliza uma leitura que, tal como propõe Cusicanqui, desenvolva uma mirada alternativa por meio de uma teoria visual, mantendo assim uma supremacia da letra, já reproduzida pelo próprio autor e artista indígena.

Nos desenhos de Puma, os quipus aparecem quase sempre na mão de homens que exercem funções administrativas: contadores, secretários, etc. O personagem, digamos, menos burocrático que aparece carregando um quipu é o “indio – astrólogo, poeta, que sabe del ruedo del sol y de la luna y eclipse, y de estrellas y cometas, hora, domingo y mes y año, y de los cuatro vientos del mundo para sembrar la comida, desde antiguo – astrólogo” (POMA, 1993, p. 726) que caminha segurando um cajado com a mão direita e um grande quipu com a esquerda, sendo a sua figura como que emoldurada pela cordilheira ao fundo e pelo sol e pela lua acima.

Seria, portanto, no *quipu* que se registrariam estes saberes astrológicos, astronômicos, climáticos, temporais, territoriais e rituais – além de econômicos. No desenho, não há qualquer indício de que este poeta afinal escreva: ele caminha, observa e conhece – e o que conhece, anota na matéria têxtil do *quipu*.

Cecilia Vicuña, poeta e artista chilena cuja trajetória é marcada pelo trato com o tecido e por uma espécie de pesquisa profunda e dedicada dos saberes e afazeres pré-hispânicos, sobretudo da região andina, define o *quipu* como um poema no espaço, e também diz: que ele é uma forma de recordar, envolvendo o corpo e o cosmos de uma só vez. Sua definição, assim como a de Cusicanqui, aponta para o *quipu* como um objeto artístico tanto quanto ritualístico – e é assim que eles aparecem ao longo da sua obra desde o seu primeiro “*quipu que no recuerda nada*”, produzido quando ela era ainda uma adolescente. Segundo a artista, este foi o seu primeiro *objeto precário*, que é como ela define uma série de composições visuais com objetos que estão no centro mesmo da sua produção. A ideia de precário se encara aqui por duas vias: o da precariedade enquanto escassez (muitos dos objetos utilizados são restos, coisas descartadas e encontradas pela artista nas ruas – lixo, enfim) e o da precariedade enquanto característica daquilo que se obtém ou se pede através da prece. Na maioria dos *quipus* que desenvolve posteriormente a este primeiro, que não recorda nada, o precário que se mantém e se afirma é justamente o da segunda definição: o da prece, o do traço ritualístico e religioso que dispara, na obra de Vicuña, a performance.

Assim como o poeta desenhado por Puma, Cecilia caminha ocupada com coisas que vão muito além do texto, no rumo do ambiente que a cerca: uma visada ecológica, por exemplo, é determinante em sua criação, sobretudo no que diz respeito às águas. São inúmeras as suas performances e os seus rituais que partem deste ou chegam a este elemento: cantos à beira do rio Mapocho, vivências nas dunas de Concón, próximas ao Aconcágua – ações como estas são recorrentes em sua obra. No *Quipu Mapocho*, por exemplo, Vicuña vai ao que define como *nudo más austral del quipu/ceque inka* e, lá, no altar do *Niño del Plomo*⁴, onde nasce o rio Mapocho, celebra as águas daquele vale espalhando, sobre suas pedras, suas lagunas e suas correntes geladas, grossos fios de lã vermelha (que é a cor de quase todos os seus *quipus*). Vicuña promove isto que chama de “oferenda” num protesto contra a privatização da água no Chile, bem como o descarte de resíduos químicos na foz do rio, no oceano Pacífico. Ao situar o nó mais ao sul do quipu inca no que seria um altar sacrificial, Vicuña reitera o caráter não apenas numérico do sistema de notação pré-hispânico, afirmando a sua inserção nos aspectos espirituais e criadores das comunidades que o inventaram. Assim como o poeta desenhado por Puma.

E assim como o próprio Puma, Vicuña se engajou na escrita de uma carta, no seu caso endereçada a Michelle Bachelet, por ocasião da sua eleição para presidenta do Chile – carta que também era composta por um trabalho de ordem visual, no seu caso performático, chamado *Quipu menstrual*. Na carta, Vicuña (online, 2018) diz estar “*Soñando que tu nuevo gobierno y tu comisión del medio ambiente defenderían el agua y el bienestar de la gente y no a las compañías mineras. ¿Quién puede creer que una compañía minera extranjera cuidará nuestra agua?*”. Vicuña espalhou longas tiras de lã vermelha na cordilheira e em frente ao *La Moneda*, sede da presidência da república chilena, como que propondo uma conexão entre as águas dos rios e glaciares e o sangue da menstruação: “*Tú tienes la posibilidad de volver a conectar la sangre y el agua. Una oportunidad única en la historia de Chile: liberarnos para siempre de la verguenza colonial!*” Ao modo de Puma, a sua carta tenta intervir junto ao poder (agora representado por outro tipo de colonialismo, interno) com a intenção de convencê-lo a ver, aceitar e compreender que há, no continente, uma história, uma tradição pregressa e ancestral, sobretudo no que diz respeito ao modo como se trata o ambiente que o forma.

4 O *Niño del Plomo* é como ficou conhecido o cadáver de uma criança inca encontrado, em excelente estado de conservação, na montanha El Plomo. A criança teria sido oferecida em sacrifício num ritual. Na interpretação de Vicuña, o menino foi sacrificado para que as águas do Mapocho seguissem nascendo e correndo. A poeta diz ter visto o *Niño del Plomo* quando tinha oito anos, no museu, e que aquela visão foi a sua porta de entrada para a imaginação inca.

O *Quipu Mapocho*, comentado mais acima, está registrado num filme de pouco mais de 10 minutos. Nele não há qualquer tipo de fala, apenas os sons de vento, água corrente e um canto que não articula nenhuma palavra – o que não significa que ele seja inarticulado: para aquilo a que se propõe, uma espécie de transe em conjunto com sons da natureza do vale, ele se articula perfeitamente. Há aqui, por parte de uma poeta, não uma tentativa de transformar em texto um ritual (que ela promove como sendo a finalização daquele iniciado pelo *Niño del Plomo*), mas de se manter aquém da literatura, aquém da poesia, aquém da letra mesma, para aproveitar um termo proposto por Marcos Natali (2003, p. 123) ao refletir sobre o ritual na obra final de Arguedas: “Assim, em vez de transformar a religião em literatura e ficção, como se viu em tantas obras do período, neste caso é a literatura que é traduzida a outro contexto epistemológico e é, efetivamente, transformada em ritual”.

Claro: o que Vicuña chama de *quipu* já guarda pouca semelhança com o objeto pré-hispânico, sobretudo no que diz respeito às suas dimensões, já que a artista chilena costuma dispor de centenas de metros de tecidos que espalha por montanhas, vales, etc. Embora a maioria dos *quipus* tenha sido destruída pelos colonizadores, aqueles que resistiram não chegam nem perto das dimensões daquilo que Vicuña denomina seus *quipus*, por mais impressionantes que eles sejam. O que sobra de comum entre o *quipu* que o poeta desenhado por Puma carrega e os *quipus* que a poeta Vicuña carrega consigo é, a meu ver, a sua matéria mesma: o tecido, a textualidade do têxtil.

Na página “*El triunfo de Latinoamérica*”, do livro *Saboramí*, Vicuña (1973, sem página), escreve que “*Latinoamérica no debe llegar a ser jamás como europa o U.S.*”, afirmando que, se realizado no Chile, o Socialismo “(...) *tendría conciencia cósmica y sería la suma de la sabiduría de la india americana e las demás sabidurías del mundo*”. Esta *sabedoria da índia* pode, afinal, ser definida como uma sabedoria têxtil.

O antropólogo equatoriano José Sanchez Parga é um dos autores mais ocupados na decodificação do que seria um pensamento *têxtil*, traço que ele julga definidor da mediação entre a sociedade andina e a natureza. Na produção têxtil tal como ela se desenvolveu nos Andes estaria, segundo ele, o modo como as sociedades locais compreendem e desenvolvem as suas posturas frente ao espaço que habitam por meio, por exemplo, da agricultura e da ocupação dos territórios. Se este pensamento está expresso na arte têxtil,

portanto, caberia às mulheres andinas esse método de criação e de registro intelectual e artístico (ético e estético) específico à sua tradição e sua cultura. Talvez seja esta *sabedoria da índia* à qual Vicuña se refere – uma sabedoria cujo principal método de registro é, portanto, material e visual e cuja ocupação diz respeito sobretudo à compreensão das relações entre as sociedades humanas e a natureza, um saber socioambiental.

Assim como os *quipus* de Vicuña guardam pouco dos *quipus* incas (inclusive eles não recordam nada), os seus têxteis não se inserem na tradição do tecido andino, pura e simplesmente: não há de fato uma produção têxtil, já que, por exemplo, ela não se propõe a tecer roupas ou mantas utilizando-se dos padrões locais tradicionais. Vicuña não finge ser uma tecedora inca. O que Vicuña parece fazer, ao meu ver, é posicionar-se naquele espaço ambíguo entre uma cultura pré-hispânica e outra colonialista – e não tenho qualquer dúvida a respeito de qual delas é alvo de uma crítica que, no limite, flerta com o seu abandono ou a sua superação: “*Mi arte comenzó al desaparecer*” (VICUÑA, online, 2018), escreve num catálogo de uma exposição de *quipus* (alguns tradicionais e outros seus, intitulada *Disappeared Quipu*) preparada por ela no *Brooklyn Museum*, disponibilizado no site da instituição. Neste começo que é um desaparecimento eu leio (eu vejo): a noção crítica da relação entre o apagamento colonial dos *quipus* e o começo da arte (nos termos europeus) junto com a proposta do desaparecimento seguinte ou futuro dessa própria arte, diluída numa experiência distinta daquela que o padrão colonial perpetua – uma experiência essencialmente visual e performática (e que, na visão de Vicuña, é também uma experiência comunista).

Nunca vir a ser como a Europa ou os Estados Unidos: refundar um sentido de comum, tudo isso através da *sabedoria da índia*. Formulações deste tipo dizem respeito a uma tradição particular do pensamento socialista, comunista e anarquista latino-americano, que justamente busca um caminho de formulação teórica e de realização prática em contato com os escombros dessa tradição devastada pelo capital colonial. No âmbito do pensamento e da prática anarquistas, por exemplo, afina-se com a distância que a própria Cusicanqui (online) diz preferir manter das “(...) *posiciones anarquistas de escritorio*”, preferindo “(...) *reivindicar una forma ch’ixi y barroca de comunitarismo anarco, capaz de tender puentes entre doctrinas y experiencias, entre posturas ideológicas y vida cotidiana*”⁵ baseada no seu contato com

5 Em sua teoria sociológica, preocupada em identificar um lugar novo para a questão da miscigenação nos Andes num contexto de neocolonialismo interno, Cusicanqui (2015, p. 207) utiliza um termo aymara (ch’ixi) para nomear este lugar, onde se dá “*una suerte de conciencia del borde o conciencia fronteriza, un enfoque que he bautizado como la epistemología ch’ixi del mundo-del-medio, el taypi o zona de contacto que nos permite vivir al*

as organizações anarquistas de trabalhadores indígenas e mestiços. Neste sentido, acho curioso que Rama (2015, p. 131) diga que “Nenhum movimento posterior foi tão fértil e novo como a introdução do pensamento anarquista” na América Latina a partir do fim do século XIX, listando, entre os avanços promovidos por esse pensamento, questões relativas justamente aos direitos da mulher e à alfabetização – curioso, porque me pergunto se a fertilidade para um sentido ou sentimento anarquista no continente não estaria, justamente, na tradição dos pensamentos sociais originários, cultivados tão longe dos escritórios⁶.

Ainda no campo dos debates políticos e sociais mais recentes da América do Sul, o equatoriano Alberto Acosta (2016, p. 72), nos seus manifestos em defesa do conceito e da prática do bem viver (ou *sumak kawsay*, em kichwa; ou *suma qamaña*, em aymara) salienta que este saber ameríndio “(...) surge de raízes comunitárias não capitalistas”, não podendo ser simplesmente tomado como um meio de “aperfeiçoamento” de ideologias ocidentais: “Não esqueçamos que socialistas e capitalistas de todos os tipos se enfrentaram e ainda se enfrentam no quadrilátero do desenvolvimento e do progresso”. Há aqui uma tentativa de não submeter saberes específicos de outras tradições a análises baseadas em conceitos ocidentais, como se aqueles estivessem a serviço destes – ou sempre esperando algum tipo de aprovação ou crivo. A separação radical entre estas tradições estaria, de acordo com o filósofo equatoriano David Cortez (apud ACOSTA, 2016, p. 77) no cerne mesmo de uma visão de política:

(...) o *sumak kawsay* das tradições indígenas se distancia de conceitos ocidentais que concebem o surgimento da vida política a partir de uma ruptura inicial ou da separação ontológica em relação à Natureza. Dito de outra maneira, o Bem Viver não concorda com o princípio da desnaturalização das realidades humanas como base do ordenamento político (...)

É possível perceber, no pensamento de Acosta, um tom refratário à adoção de termos e de parâmetros socialistas, comunistas ou anarquistas – encaradas aqui como ideologias exóticas. Cusicanqui, por sua vez, não renega

misimo tiempo adentro y afuera de la máquina capitalista”.

6 Nos ambientes de tear das indígenas? Nas selvas por onde caminhavam os indígenas cujas sociedades se fundavam *contra o Estado*? Ademais, sabe-se da influência que muitas das narrativas acerca da vida social ameríndia tiveram nos círculos intelectuais europeus com suas oscilações entre uma imagem demoníaca e outra idílica, com o fundamento de uma vida *sem lei nem rei* embasando tanto uma quanto outra: uma anarquia (ou um anarquismo) a se temer ou a se desejar.

o termo (anarquismo ou anarquista, no seu caso), mas o requalifica através de uma desqualificação da forma tal como ele costuma ser pensado, escrito e falado na tradição hegemônica dos países europeus e dos EUA – e assim também parece ocorrer no caso de Vicuña com o socialismo e o comunismo. Essa vertente do pensamento social latino-americano remonta, obviamente, a José Carlos Mariátegui (2005, p. 120) e seu ideal de um socialismo indo-americano segundo o qual “Não queremos, certamente, que o socialismo seja na América decalque e cópia. Deve ser criação heroica”⁷. Para o intelectual peruano, a história comunitária das sociedades andinas, sobretudo no que dizia respeito à divisão e ao manejo das terras para a produção agrícola, é a evidência de que o socialismo “está na tradição americana”, já que “A mais avançada organização comunista primitiva que a história registra é a inca” (MARIÁTEGUI, 2005, p. 120). Essa dita vertente latino-americana, no entanto, não pode ser facilmente reduzida a semelhanças em todas as suas características: é provável que a Mariátegui soasse esquisita a ideia de Cusicanqui de que, no continente, mais do que uma luta de classes, existe um embate de horizontes históricos (passado pré-hispânico versus presente neocolonial). Vicuña, sobretudo em obras como *Saboramí*, elaborada durante o processo de ascensão e derrubada do governo Allende e da Unidad Popular, está marcada pela filosofia e pelo vocabulário marxistas: ocupa-se de revolução, de classes sociais, dos trabalhadores, da burguesia chilena – mas, ao mesmo tempo, seguindo a lição de Mariátegui, busca associar tudo isso a uma tradição indígena de comunitarismo. Em comum, portanto, resta a percepção de que epistemologias, cosmologias, escrituras e formas políticas criadas no continente hoje chamado latino-americano podem guiar uma luta pela subversão dos modelos sociais capitalistas e coloniais.

Investigar a origem do tecido e do tecer, elegendo-o como uma forma da política (na qual se pensa o território, a divisão dos ofícios, os gêneros) é, na poética de Vicuña, propor um acesso a essas tradições, acesso este renovado por uma ideia de futuro – isto porque o seu pensamento, bem como os destes outros intelectuais e artistas latino-americanos como o do próprio Mariátegui, está marcado por uma concepção particular de tempo, na qual se flerta com certa ideia de circularidade que permitirá uma retomada (não um retorno) de uma terra comunal, comunitária, comunista. Essa “circularidade”, explorada sobretudo pela poética de Vicuña, no entanto, não deve ser confundida como uma regressão ou um tipo de proposta utópica anacrônica,

7 Neste mesmo texto, Mariátegui (2005, p. 120) responde antecipadamente a Acosta, explicitando o seu compromisso socialista: “O socialismo não é, certamente, uma doutrina indo-americana. (...) E o socialismo, embora tenha nascido na Europa, tal como o capitalismo, tampouco é específica ou particularmente europeu. É um movimento mundial, a que não se subtrai nenhum dos países que se movem dentro da órbita da civilização ocidental”.

afinando-se mais àquilo que Mariátegui (2011, p. 206) afirma no seu histórico “Programa do Partido Socialista Peruano” (ainda que sem a mesma justeza filosófica e política – afinal, um poema não é um programa partidário): pensar as formas sociais e políticas pré-hispânicas “(...) não significa absolutamente uma tendência romântica e anti-histórica de construção ou ressurreição do socialismo incaico – que correspondeu a condições históricas completamente superadas (...)”.

Não por acaso, ao falar do que seria o socialismo no Chile, Vicuña propõe não apenas a sabedoria da índia, mas a soma desta a todas as outras sabedorias do mundo (e não por acaso, também, os seus *quipus* não se pretendem *quipus* indígenas), certamente referindo-se, também, à sabedoria comunista. Ao descrever uma das suas pinturas reproduzidas em *Saboramí* (um livro no qual se vê pinturas de figuras como Karl Marx, Lênin, Fidel Castro e Salvador Allende), Vicuña (1973, sem página) afirma: “*Según los indios americanos ‘todo en el universo es circular’ (...) La estrella roja brilla al pie de la rueda para hacerla girar: comunismo al principio de los tiempos, comunismo al fin de los tiempos*” – do que se pode inferir não tanto uma proposta anacrônica de retorno, mas uma confluência entre a luta de classes, aquela na qual Mariátegui se engajara, e a luta de horizontes históricos, como propõe Cusicanqui. De um modo ou de outro, a vitória dos colonizados, dos despossuídos, dos trabalhadores significa, na superação das classes ou na derrubada do horizonte histórico capitalista, uma só coisa: comunismo.

Adeus à palavra:

*Cecilia Vicuña
vista nos Andes*

ACOSTA, Alberto. *O bem viver*. Trad. Tadeu Breda. São Paulo: Editora Elefante, 2016.

CORNEJO-POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Comunalidades anarquistas. Una aproximación testimonial*. Disponível em: < <http://www.asociacionlatinoamericanadeantropologia.net/congreso2017/Rivera.%20Comunalidades%20anarquistas.pdf> > . Acesso em 15/01/2019.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Defesa do marxismo, polêmica revolucionária e outros escritos*. Trad. Yuri Martins Fontes. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Trad. Michael Löwy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

NATALI, Marcos Piason. “José Maria Aguedas aquém da literatura”. In: *Estudos avançados*, vol. 10, 2005.

PARGA, José Sanchez. *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Quito: IADAP, 1995.

POMA DE AYALA, Felipe Guaman. *Nueva corónia y buen gobierno*. Mexico: Fondo de Cultura, 1993.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

VICUÑA, Cecilia. *Carta a Bachelet*. Disponível em: < <http://www.quipumenstrual.cl/carta-a-bachelet.html> > . Acesso em 15/09/2019.

VICUÑA, Cecilia. *Quipu desaparecido*. Disponível em: < <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3359/> > . Acesso em 15/01/2019.

VICUÑA, Cecilia. *Saboramí*. Devon: Beau geste press, 1973.

Cuerpos políticos, voces en disenso (sobre *Jamás el fuego nunca*, de Diamela Eltit)

Political bodies, voices in dissent (on Jamás el fuego nunca, by Diamela Eltit)

Ana Cecilia Olmos¹

RESUMEN

La literatura de Diamela Eltit explora las subjetividades y los cuerpos femeninos como instancias abiertas al cuestionamiento y la subversión de los códigos normativos que regulan las identidades y los cuerpos en la vida social. En esa línea de sentido, este ensayo propone una lectura de la novela *Jamás el fuego nunca* (2007) atendiendo a la enunciación femenina que indaga la experiencia de lucha política que, en las últimas décadas del siglo XX, emprendieron sectores políticos de izquierda en América Latina. Propongo pensar cómo la condición femenina de esa enunciación, en su ejercicio de memoria, proyecta una perspectiva otra sobre las razones éticas, los principios doctrinarios y las fuerzas afectivas que sostuvieron la militancia, no para desertar de los ideales que la impulsaron, sino para interpelar una racionalidad política que, en su pretendida infalibilidad programática, desatendió las fuerzas vitales que obstinadamente perturban la rigidez de los esquemas ideológicos.

Palabras-clave: *Diamela Eltit; subjetividad; militancia política.*

RESUMO

A literatura de Diamela Eltit explora as subjetividades e os corpos femininos como instâncias abertas ao questionamento e a subversão dos códigos normativos que regulam as identidades e os corpos na vida social. Nessa linha de sentido, esse ensaio propõe uma leitura do romance *Jamás el fuego nunca* (2007) em função da enunciação feminina que indaga a experiência de luta política que, nas últimas décadas do século XX, empreenderam setores políticos de esquerda na América Latina. Proponho pensar como a condição feminina dessa enunciação, no seu exercício de memória, projeta uma perspectiva outra sobre as razões éticas, os princípios doutrinários e as forças afetivas que sustentaram a militância, não para desertar dos ideais que a impulsionaram, mas para interpelar uma racionalidade política que, na sua pretensa

¹ Professora associada (livre-docente) da Universidade de São Paulo

infalibilidade programática, ignorou as forças vitais que obstinadamente perturbam a rigidez dos esquemas ideológicos.

Palavras-chave: *Diamela Eltit; subjetividade; militância política.*

ABSTRACT

Diamela Eltit's literature explores subjectivities and women's bodies as open instances of questioning and subversion of normative codes that regulate identities and bodies in the social life. In this line of meaning, this essay proposes a lecture on the novel *Jamás el fuego nunca* (2007) in function of the feminine enunciation that inquires about the experience of political struggle that, in the last decades of the XX century, undertook the political sectors of the left in Latin America. I propose to think how this feminine condition of enunciation, in its memory exercise, project another perspective on the ethical reasons, doctrinal principles and affective strengths that supported the militancy, not to desert of ideals that it impelled, but to defy the political rationality that, in its programmatic infallibility, neglected the vital strengths that stubbornly disturbed the rigidity of ideological schemes.

Keywords: *Diamela Eltit; subjectivity; politic militancy.*

Publicada en 2007, la novela *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit da continuidad a una perspectiva de escritura que explora las subjetividades y los cuerpos femeninos como instancias abiertas al cuestionamiento y la subversión de los códigos normativos que regulan las identidades y los cuerpos en la vida social. Ya en el primer libro de Eltit, *Lumpérica*, publicado en 1983, el cuerpo escritural de la protagonista, en cuyo nombre resuenan, además de lo luminoso, lo lumpen y lo latinoamericano, se dispersaba en una pluralidad de voces sociales y literarias que desarticulaba la dominante patriarcal inscripta en las lógicas institucionales de control social (disposiciones autoritarias de Estado, reglas excluyentes de Mercado, ideologías político-partidarias, saberes académicos tradicionales). Ese desborde escritural de *Lumpérica* que, exacerbando el juego con la materialidad de la letra vaciaba el texto de cualquier contenido referencial para centrarse en el desmontaje de los discursos, hacía de lo femenino, no la instancia de representación de una noción naturalizada de mujer, sino una posición de enunciación crítica que desarticulaba los sentidos establecidos por los poderes dominantes².

² La escritura de Eltit irrumpe en la escena cultural chilena en consonancia con toda una producción artística y literaria que buscaba corroer los presupuestos comunicacionales del sentido común forjados tanto desde el autoritarismo del Estado dictatorial, como desde

OLMOS, A.C.
*Cuerpos políticos,
voces en disenso
(sobre Jamás el
fuego nunca, de
Diamela Eltit)*

Es esa posición de enunciación, que abre lo femenino a otras instancias de subalternidad (lo marginal o lo latinoamericano, por ejemplo), la que se presenta como constante en la literatura de Eltit y retorna, una vez más, en *Jamás el fuego nunca* como indagación crítica de una experiencia histórica de entre siglos que, en los países del cono sur de América Latina, comportó, en vertiginosos contrastes, el impulso utópico de proyectos políticos de izquierda, la violencia represiva de gobiernos dictatoriales y la voracidad del mercado que, estimulada por las políticas neoliberales de los consensos democráticos, impuso lógicas implacables de exclusión social.

Jamás el fuego nunca traza esa parábola histórica a través de la voz de una mujer que, en un gesto moroso y sin acentos dramáticos, despliega la memoria subjetiva de la lucha contestataria que asumió en su juventud como miembro de una organización política de izquierda. Memoria de la que no está ausente la violencia devastadora que las políticas represivas del Estado dictatorial ejercieron sobre los cuerpos y las subjetividades de los militantes, ni tampoco el presente descarnado de una vida que, en el pasaje al siglo XXI, asiste a la completa desaparición de aquella ética libertaria en las enajenantes rutinas de productividad urbana que el capitalismo neoliberal impone. La reclusión en el cuarto que la narradora comparte con su pareja, los oscuros trayectos que traza en una ciudad que ya no reconoce y los modestos servicios que desempeña para garantizar la subsistencia diseñan ese horizonte histórico de derrota. Pero esto no impide que la narradora indague, una y otra vez, la experiencia de aquella lucha política, no para desertar de los ideales que la impulsaron, ni para dar testimonio de una épica imposible, sino para interpelar una racionalidad militante que, en su pretendida infalibilidad programática, desatendió las fuerzas vitales que obstinadamente perturban la rigidez de los esquemas ideológicos.

99

Voces en disenso

En un devenir incierto, con vaivenes temporales e imprecisiones, pero también con la templanza de quien ha decidido no escamotear las intensidades afectivas que el retorno de lo vivido puede convocar, por doloroso que sea, la narradora se sumerge en un ejercicio de memoria abierto a un diálogo con el compañero con quien compartió la militancia política y su vida: “Espero

la cultura contestataria de una izquierda militante que, por esos años de la transición a la democracia, se reorganizaba como alternativa política sin abandonar los presupuestos ideológicos de la ortodoxia marxista. Así lo explica Nelly Richard (1991,111) cuando al referirse a la Escena de Avanzada, término con el que denominó esa producción artística y literaria, afirma que, “quizás lo más radical de la «nueva escena» dependa de esta pasión del desmontaje (de las gramáticas de articulación del sentido) que anima su «crítica de la representación»: crítica del poder-en-representación (el totalitarismo del poder oficial) pero también de las representaciones del poder (las totalizaciones ideológicas de la izquierda cultural ortodoxa)”.

iniciar contigo un intercambio pacífico -dice ella- que me permita ordenar algunas de las imágenes que me rondan, unas imágenes obsoletas que provienen de un siglo cuyo término aun resuena pero no conmueve” (ELTIT, 2012, 25). Sabemos que la interlocución inherente a toda enunciación no se reduce a un esquema lógico y gramatical que equipara la relación entre los interlocutores y garantiza la comunicación, mucho más que eso, supone una relación de abertura del sujeto hacia un otro que lo interpela y lo descentra en tanto diferencia radical e insuperable. Toda enunciación, por lo tanto, como explica Leonor Arfuch (2018, 61), responde a un otro, “tanto en el sentido de *dar respuesta*, como de hacerse cargo de la propia palabra y también de responder por el otro: “respondo por ti”. Así, respuesta y responsabilidad -de raíz común- se anudan en un plano ético: el destinatario está primero en el proceso de la comunicación, mi palabra es *para* y *por* el otro”. Aunque el fluir de la conciencia que despliega la novela haga indiscernible la índole real o imaginaria de ese diálogo de la narradora con su compañero, lo que me interesa destacar es la dimensión intersubjetiva de esa enunciación por la cual la narradora responde *para* y *por* ese otro con quien comparte lo que restó del naufragio de aquella experiencia política, pero lo hace desde su diferencia, desde la condición femenina que la singulariza. Posición de enunciación que, en su ejercicio de memoria, proyecta una perspectiva otra sobre las razones éticas, los principios doctrinarios y las fuerzas afectivas que sostuvieron la militancia, la cual, si bien retorna en “imágenes obsoletas”, no ha dejado de persistir en una condición existencial que los expulsa del presente:

100

Lo hemos perdido, el rostro, el tiempo nos ha convertido en formas humanas radicalmente seriadas, multitudinarias, pero dotados de un rigor, esa serie opaca y disciplinada en la que se reconoce un militante, un verdadero militante, tal como nosotros que seguimos fielmente el trazado de nuestros principios. La gloriosa parquedad necesaria y resistente, la analítica que nos pertenece, los términos gastados pero necesarios, abarrotados de un deseo inexcusable: esperar que la historia se manifieste. Seguimos linealmente conviviendo con una época que no nos corresponde, cada vez más enjutos, severos, manteniendo un silencio elocuente ante todo aquello que esté fuera de nuestras convicciones. Sí, porque, más allá de los movimientos vacuos aunque previsibles que nos rigen, está la certeza, la nuestra, incrustada en el rincón militante donde se aloja lo perenne de nuestros cerebros. (ELTIT, 2012, 50)

La firmeza de las convicciones, la sobriedad de la expresión, la austeridad de los cuerpos: en esos rápidos trazos que delinean la figura del “verdadero

OLMOS, A.C.
*Cuerpos políticos,
voces en disenso
(sobre Jamás el
fuego nunca, de
Diamela Eltit)*

militante” retorna el gesto disciplinado que definió a la subjetividad política de izquierda de la América Latina de los años setenta. Una subjetividad política que, como sugiere Ricardo Piglia (2005, 131), se forja en el ideario del Che Guevara y se sostiene, a partir de su ejemplo, en “una ética del sacrificio” como condición necesaria para la formación del cuadro político y el triunfo de la revolución. Esa expresión, “ética del sacrificio”, significa que nada de esa subjetividad política quedaba fuera de los mandatos de la organización a la cual el/la militante se incorporaba, menos aún podía escapar a la lógica doctrinaria que sostenían sus ideales, la cual depositaba en el control racional de las fuerzas históricas el destino de los individuos y los pueblos. Así lo sugiere la narradora cuando evoca el ímpetu con que se lanzaban en busca de la célula que sería la base de su acción política:

Podría reconstruir la cara que teníamos, porque teníamos una cara y también cuerpos, sí. Los dos, siempre. Íbamos quizás con una cuota exagerada de energía pasando calles, buscando nuestra célula temprana, buscándola porque nos habíamos convencido de que era lo único posible, aquello que nos podía contener en la historia, una historia, decíamos, activa, y decíamos: nunca encima de nosotros, jamás rigiéndonos con sus monstruosos presupuestos, estábamos esperando la llegada ineludible de la historia. (ELTIT, 2012, 44)

La figura del sujeto pleno de la militancia que se recorta en la euforia de esa imagen juvenil (otro rasgo de la subjetividad política forjada en la gesta guevarista, señala Piglia) se sostiene en la pertenencia a la organización, la subordinación a sus jerarquías y el cumplimiento de sus obligaciones. Obligaciones que, como afirma Hugo Vezzetti (2009,105-106) al comentar relatos testimoniales de militantes, no solían ser compatibles con “las tramas y las decisiones de las vidas privadas”, e incluso, en el caso de mandatos últimos de la organización, llegaban a ser incompatibles con la vida misma, dando lugar, así, al estatuto heroico de una subjetividad política que asumía su manifestación plena con la muerte. Esta sujeción programática de la vida, en todos sus órdenes, a la razón doctrinaria de la militancia y a los objetivos últimos de la acción política es lo que la narradora indaga con minuciosidad, desde las austeras prácticas cotidianas que disciplinaban voluntades y cuerpos (comer poco para contar con “cuerpos disponibles, hambrientos y energéticos”), hasta la determinación extrema que ella reconoce en la conducta de los miembros de la célula. Insiste, en este sentido, en recordar la incondicionalidad de Ximena que la cuidó durante su embarazo en la clandestinidad e imagina su entrega sacrificial en una hipotética emboscada:

Ximena que luchaba por mantenerse dentro del convencimiento de la labor de una militante, despojada de emociones, entregada a su tarea política de sostener a los sobrevivientes, encargarse de la seguridad, arriesgarse por los sobrevivientes, salir a la calle, Ximena, asustada, con el corazón acelerado ante autos que bruscamente se detenían o frente a rostros demasiado definidos que la miraban o podían mirarla. O cuerpos sólidos que la iban a tomar por la espalda hasta hacerle trizas su columna vertebral o la subirían a un auto o la matarían de un certero tiro en la cabeza. (ELTIT, 2007, 167)

También indaga sobre el trabajo artesanal que comporta el suicidio de Lucho en la cárcel y opone al juicio de su compañero, que calificaba ese acto como el gesto burgués de un ascetismo cristiano, la dimensión material de una decisión ética que pone en un primer plano la voluntad sacrificial del militante:

Lucho era, me dices, en último término, en su sentido más concreto, un reaccionario, un socialista clerical. Se amparó en un acto histriónico provisto de un falso valor, un burgués que actuó bajo la forma de un ascetismo cristiano. Eso fue. Lo dices de manera contundente y en un punto, lo sé, tu análisis es certero; sin embargo, te discuto y alzo la voz molesta: la improvisada cuerda que puso alrededor de su cuello, ese trapo que pudo rescatar en medio de un ambiente increíble y adverso, no puede ser reducido a un simple histrionismo o a un factor odiosamente religioso. Fue un trabajo celular, una empresa materialista, extensamente lograda, que lo condujo al éxito final. Estás, te digo, utilizando un pensamiento demasiado simple, obviando partes de los elementos, los más contundentes, aquellos que yacen detrás de las simples apariencias, de cualquier fantasmagoría. (ELTIT, 2007, 159)

Sin embargo, son las imágenes de la maternidad de la narradora, del nacimiento y la muerte de su hijo en la clandestinidad, las que confrontan, en su insistente y traumático retorno, la racionalidad política que sostuvo su condición militante:

Devoré el halo de las figuras que ahora no, no, no, no se pueden nombrar. Heladas y lúcidas y aún supremas en sus errores, pero ¿cuáles errores? Es acaso un error afirmar que: “Las relaciones burguesas resultan demasiado estrechas para contener las riquezas creadas en su seno. Cómo vence esta crisis la burguesía. De una parte, por la destrucción obligada de una masa de fuerzas productivas; de otra, por la conquista de nuevos mercados y la

explotación más intensa de los antiguos. ¿De qué modo lo hace pues? Preparando crisis más extensas y violentas y disminuyendo los medios de prevenirlas”. Una lucidez ensimismada, una puesta en escena irrefutable, un trazado que contiene mil años, cien de historia. Sí, ¿no?, pero nunca, nunca pensé en el funcionamiento autónomo del cuerpo, su cíclica sorpresa y su catástrofe. (ELTIT, 2012, 155)

La narradora no cuestiona la verdad histórica que sostiene la “lucidez ensimismada” de esa razón política, expuesta en la transcripción fiel a la letra del Manifiesto Comunista, al contrario, el tiempo -y la devastación social de la que ella es testigo a inicios del siglo XXI- solo la han confirmado. A lo que ella vuelve, no sin cierto extrañamiento, es a la experiencia que hizo evidente el límite de esa racionalidad: su incompatibilidad con la dimensión subjetiva de la vida. Incompatibilidad expuesta en la afirmación contundente de la narradora: “pero nunca, nunca pensé en el funcionamiento autónomo del cuerpo, su cíclica sorpresa y su catástrofe”.

Con relación a esa dimensión subjetiva de la vida, me interesa recordar que en 1966, es decir, en los años en que se forjaba la subjetividad política del legado guevarista, el filósofo argentino León Rozitchner ya señalaba que sostener un proyecto revolucionario que asiente su racionalidad exclusivamente en el análisis objetivo del orden social y las fuerzas históricas que lo constituyen “sin poner la propia significación personal en el proceso, nos lleva a la búsqueda de una comunidad humana posible pero abstracta, sin contenido, que desaloja el índice subjetivo que aparece en lo sensible -a la persona misma en lo que tiene de más propio- como punto de apoyo para alcanzar los fines proclamados” (1999, 281)³. No sin cierta provocación, Rozitchner interpelaba al pensamiento de izquierda de la época con la siguiente pregunta: “¿No será que pensamos la revolución con la racionalidad inadecuada? ¿No será que vivimos la racionalidad aprendida del proceso revolucionario fuera del contexto humano en el que la racionalidad marxista desarrolla su pleno sentido? ¿No será que estamos pensando la razón sin meter el cuerpo en ella?” (1999, 278, la cursiva es mía). La pregunta de Rozitchner resuena, sin ser explicitada, en las palabras de la narradora cuando recuerda la perplejidad que le produjo descubrir, con la gestación, “el funcionamiento autónomo del cuerpo, su cíclica sorpresa y su catástrofe”.

3 El artículo de León Rozitchner, cuyo título es “La izquierda sin sujeto”, fue publicado originalmente en la revista *La rosa blindada* Año II, N 9, 1966, p. 30-44.

En un ensayo sobre “Carta a Vicky” y otros textos políticos de Rodolfo Walsh, María Moreno se pregunta si, en el contexto de la militancia política de izquierda de la Argentina de los años setenta, “*dar la vida* se opondría radicalmente a *dar vida*” (2018, 56). La relación no sería necesariamente de oposición, explica la autora, dado que, en muchos casos, la decisión de las militantes de tener hijos era interpretada como la posibilidad de testimoniar, a través de ellos, el triunfo de una revolución que, se sabía, no se llegaría a presenciar, no necesariamente por fuerza del imperativo sacrificial al que hace referencia Piglia, sino porque la realización de ese proyecto revolucionario suponía un proceso histórico a largo plazo⁴. Aunque ese fuese uno de los motivos que impulsaba a las militantes a gestar, explica Moreno, “para la mayoría, la voluntad de tener hijos era el emergente de ese deseo impermeable a la razón y que, al cumplirse, adquiriría diversas formas de acogida” (2018, 162). En *Jamás el fuego nunca*, la maternidad no se hace presente como decisión, sí como deseo y, sobre todo, como la capacidad biológica incontrolable del cuerpo que se opone a la razón política que pauta la vida de los protagonistas. Así lo plantea la narradora cuando recuerda el momento en que, ya embarazada, se reencuentra con su compañero después de un tiempo en prisión:

“Por qué no te lo sacaste”, dijiste en medio de tu rabia y de tu asco, pero cómo, cómo iba a hacerlo, yo era una célula capturada que no estaba ni viva ni muerta, un simple cuerpo que cayó sometido a demasiados e innumbrables agravios, agredido en su biología, la mía. Una biología que funcionaba y que respondía. (ELTIT, 2012, 163)

La ambivalencia del término “célula”, como célula política y célula biológica, que circula por la novela encuentra en este momento del discurso de la narradora un punto de confluencia que hace evidente las tensiones que se establecen entre política y vida en la historia de los protagonistas. La novela, inclusive, agudiza esas tensiones al dejar indeterminado el momento de esa gestación -antes o durante la prisión de la narradora- y, por lo tanto, la paternidad. Pero lo que quiero destacar es que ese juego metafórico entre célula política y célula biológica que atraviesa la enunciación de la narradora sugiere la irrupción inevitable de la singularidad del sujeto en el campo de la política: “el índice subjetivo que aparece en lo sensible”, como decía Rozitchner; “mi biología”, dice la narradora. Es posible pensar, por tanto,

4 Desde el punto de vista de María Moreno (y tal vez porque lo que ella piensa en este libro son las relaciones de filiación), para la militancia de izquierda argentina de los setenta “la ética del sacrificio fue menos una mística a seguir que una enunciación frente a los hechos consumados”. (2018, 56)

que la singularidad irreductible de la protagonista de *Jamás el fuego nunca* adviene, en su condición de “sujeto hablante, sexuado y mortal”, cuando el orden de lo sensible desestabiliza la subjetividad forjada desde la racionalidad política de la militancia⁵.

En su ensayo “Cargas y descargas”, Eltit sostiene que el cuerpo está siempre desalojado de sí como efecto de los discursos sociales que lo capturan para imprimir sobre él sus experiencias y, en particular, el cuerpo de la mujer “atrapado en la categoría de lo femenino. Ese femenino que ha sido el objeto más imperioso de los discursos que, en cada uno de los tiempos históricos, se han reservado la última y la única palabra para decidir aquello que resulta inextricable: el cuerpo” (2008, 31). Es esta idea del cuerpo como “lo inextricable” lo que la novela explora -y de alguna manera reivindica- al detenerse en la perplejidad que siente la protagonista cuando el orden de lo biológico desacomoda la postura austera y rigurosa de su cuerpo militante. Una perplejidad ante la gestación y la maternidad que la perspectiva patriarcal del compañero traduce en términos de “falla”:

... lo tapaba, lo arrullaba, lo besaba, lo miraba, le daba uno a uno sus remedios, medía rigurosa y científicamente el curso de su fiebre, te odiaba, quería que tú te murieras, no el niño, el niño no, tú tienes que morirte y entonces yo podría irme con el niño, desaparecer los dos, el niño y yo, y te íbamos a dejar en la pieza muerto como un perro, pero nosotros, el niño y yo, sobreviviríamos, saldríamos del infierno de tu cara y del infierno que pensaras sin tregua que el niño era producto del horror, de la locura, que el niño era una falla, mi falla, mi empecinamiento, una malévolamente comprensión de la historia que echaba por tierra el deber de nuestra militancia. (ELTIT, 2012, 137)

Pero lo inextricable del cuerpo femenino también es la irrupción del deseo que la postura militante no dudaba en sacrificar. La narradora había

5 Me parece importante señalar, en este punto, la diferencia conceptual entre sujeto y subjetividad que plantea Jorge Aleman. Él cuestiona una línea del pensamiento filosófico, fundamentalmente foucaultiana, que pensó la subjetividad como efecto de las relaciones de poder, construida históricamente, generada por dispositivos, producida por tecnologías y que, de alguna manera, borra la distinción entre sujeto y subjetividad. “Una cosa -sostiene Aleman- es la producción de subjetividad por las lógicas del poder /.../ y otra cosa es esa singularidad irreductible que surge en el advenimiento con la lengua a su existencia hablante, sexuada y mortal /.../ No, la singularidad no puede ser producida, llamo político al instante en donde el sujeto adviene y llamo política -en cambio- a las producciones de subjetividad, y esta es una diferencia que me parece grave, y si esto se confunde, si se borra ese momento inaugural, estructural, si ustedes quieren “ontológico” de la constitución misma de esa singularidad donde hay en cada uno algo irreplicable, eso que nos hace ser a cada uno quienes somos, si se borra eso, y se confunde con la producción de subjetividades, como dije antes, entonces finalmente el poder ha realizado su crimen perfecto, y no hay ya ningún lugar para ejercer la resistencia, ni para recuperar los legados históricos, ni para practicar la rememoración y la invención.” (2016,46-47).

conseguido neutralizar el placer de bailar (“Ese aspecto enteramente corporal que en cierto modo expresaba la puntuación de un cuerpo sin más rictus que sí mismo”, afirma), pero no podrá con el deseo inexplicable de poseer el vestido rojo exhibido en una vidriera comercial, ese gesto espontáneo que conseguirá desarticular su disciplina política:

Sí, yo misma, especializada en lingüística y absolutamente consciente del rechazo como procedimiento imperativo y liberador, me vi ante una vitrina que me convocaba hacia un vestido tortuoso, diseñado para seducir y huir de los avatares de una historia, un vestido que me iba a liberar de la infamia, que me iba a distraer de un poder que finalmente me había perforado hasta la médula de los huesos. Sí, un poder que había ofendido la única consistencia del cuerpo que, sabíamos, era primordialmente óseo. (ELTIT, 2012, 145)

La escena explicita la perspectiva ideológica de la narradora en su juventud, crítica de los estereotipos femeninos que, en sus formas más tradicionales (burguesas, diría ella), se han apropiado históricamente del cuerpo de la mujer (la sensualidad, la coquetería, el mandato de la maternidad). Sin embargo, la perturbación que este episodio le provocó no deja de evidenciar la propia perspectiva como instancia de captura del cuerpo femenino, en este caso, como ella misma afirma, aprisionado en “la dirección inamovible de una parquedad realmente militante” (ELTIT, 2012, 145).

106

Me interesa destacar este juego de perspectivas de la novela porque tiende a desarticular los dispositivos ideológicos que disciplinan el cuerpo femenino. No se trata de criticar una u otra posición, o simplemente de contraponerlas, sino de evidenciar el carácter de código normativo de ambas perspectivas como forma de corroer los esquemas binarios que sostienen las identidades y las diferencias en la sociedad. En este sentido, es posible afirmar que la novela moviliza una perspectiva feminista que, en tanto crítica cultural, usa, como explica Nelly Richard, “las asimetrías y los descalses de la perspectiva de género para sacudir los códigos de estructuración del sentido y de la identidad, subrayando las fisuras e intervalos que contradicen la noción -hegemónica- de una representación total de los cuerpos que los llama a coincidir lisa y llanamente consigo mismos” (2009, 81).

Sensible a las disonancias que atraviesan las representaciones sociales de los cuerpos, la novela desarticula el esquema ideológico en el que se había encerrado la perspectiva de la protagonista en su experiencia militante, pero no deja de señalar, al insistir en lo inextricable de su cuerpo, en ese incomprensible “deseo infame” que humilló sus huesos, que el orden de lo sensible es constitutivo de la singularidad del sujeto y que, por lo tanto, es

OLMOS, A.C.
*Cuerpos políticos,
voces en disenso
(sobre Jamás el
fuego nunca, de
Diamela Eltit)*

imposible desalojarlo de cualquier razón política (o de la razón misma, se podría decir). Una singularidad que se manifiesta, también, en el “malestar biológico” que la narradora dice haber sentido en la ocasión en que levantó su voz públicamente para disentir de su compañero, dirigente principal de la célula:

Junto con el tono de voz, me preocupé de mantener una expresión facial dotada de un grado moderado de neutralidad, controlé aquellos movimientos de mis pies que podrían delatarme, procuré mantener las manos en estado de calma. Me preocupé incluso de la dirección de la mirada, nadie en particular, nadie en el objetivo del ojo. Una mirada general, pero a la vez ciega. Una mirada sin mirada.

Quedó un hueco, se instaló la desazón. Los ocho miembros de la célula fueron recorridos por el espanto y la incredulidad ante una voz que disentía. Se produjo brevemente una crisis celular, la célula misma entraba en estado de tensión porque mis palabras, motivadas por razones contradictorias que ni yo misma comprendía a cabalidad, irrumpían cruelmente para envenenar y posiblemente deshacer nuestra materia. (ELTIT, 2012, 77)

La minuciosidad con que la narradora describe el control que buscó ejercer sobre su cuerpo para que su voz pudiese disentir ante la jerarquía masculina de la célula, así como el silencio que la rodea después, nos recuerda que, más allá de la manifestación de la singularidad del sujeto, no es posible pensar los cuerpos al margen de un campo específico de poder.

107

Por otro orden de lo político

No quiero concluir esta lectura de la novela sin mencionar la referencia poética de César Vallejo inscrita en el título y en el epígrafe que abre el relato (“Jamás el fuego nunca / jugó mejor su rol de frío muerto”), no sólo por lo que convoca metafóricamente en términos de tensión entre intensidades afectivas y racionalidad, sino también porque en ella resuena el sentimiento de pérdida y el proceso de duelo que atraviesa la enunciación narrativa. En efecto, la novela puede ser leída también como un proceso de memoria o trabajo de luto que busca elaborar el reconocimiento de la pérdida: la muerte del hijo en la clandestinidad, la muerte de los compañeros por la violencia de Estado, el confinamiento de la pareja como consecuencia de la derrota política. Quizás sea en este punto en el que la narrativa, más allá de interpelar, como señalé al principio, una racionalidad política que privilegió el esquema de las fuerzas

históricas como determinantes del destino de los sujetos, deja entrever otra perspectiva para pensar el orden de lo político. Una perspectiva, como sugiere Judith Butler (2003), que no excluya de la esfera política el orden sensible de los cuerpos, es decir, la vulnerabilidad que nos expone al otro y que nos pone en riesgo de ser objeto, y también agencia, de la violencia en la sociedad.

Tal vez fuese en una comunidad en este sentido, menos abstracta en su postulación histórica, más atenta al orden de lo sensible y a la singularidad de los sujetos, en la que pensaba Rozitchner cuando, en los años sesenta, le demandaba a la izquierda reformular los términos en que pensaba “ese campo social sin subjetividad, sin humanidad, donde el hombre -a medias, incomprensible para sí mismo, inconsciente de sus propias significaciones y relaciones- mira y actúa sin comprender muy bien quién es ese otro con el que debe hacer el trabajo de la revolución” (1999, 282).

Desde este punto de vista, es decir, en tanto trabajo de elaboración de una memoria de la derrota política de la izquierda, *Jamás el fuego nunca* postula lo femenino no apenas como instancia crítica del universo representado (la mujer y la militancia política, la maternidad y el cuerpo de las mujeres militantes), sino como posición de enunciación que, articulando ética, política y estética, active una perspectiva otra e imagine otro orden posible de lo político. En el sentido en que lo proponían las escritoras que organizaron el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, realizado en 1987 en la ciudad de Santiago y del cual Eltit formó parte, lo femenino “no como un territorio marcado (*reducción y reducto de la diferencia vigilada por mujeres*) sino como una ubicación que opere libremente para todos como desborde y utopía”. (RICHARD, 2018, 9-10)

ALEMAN, Jorge. El retorno de lo político y la política. In: *Horizontes neoliberales de la subjetividad*. Olivos: Grama Ediciones, 2016, p.45-52.

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada*. Memoria, subjetividad y política. Villa María: EDUVIM, 2018.

BUTTLER, Judith. Violencia, luto y política. *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales, nº 17, Flacso Ecuador, Set. 2003., p.82-99.

ELTIT, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Cáceres: Editorial Periférica, 2012

_____. Cargas y descargas. In: *Signos vitales*. Escritos sobre literatura, arte y política. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 31-40.

MORENO, María. *Oración*. Carta a Vicky y otras elegías políticas. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de lectura. In: *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

RICHARD, Nelly. El signo heterodoxo. *Nueva sociedad*, nº 116, nov-dic 1991, p.102-111.

_____. La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista* 40, octubre 1, 2009, p. 75-85. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1439>

_____. Seducción/Sedición. In: *Abismos temporales*. Feminismos, estéticas travestis y teoría *queer*. Santiago de Chile, Ediciones Metales pesados, 2018.

ROZITCHNER, León. La izquierda sin sujeto. In: KOHAN, Néstor (comp) *La rosa blindada, una pasión de los 60*. Buenos Aires: Ediciones La rosa blindada, 1999, p 275-307.

VEZZETTI, Hugo. *Sobre la violencia revolucionaria*. Memoria y olvidos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

Atemporalidades do exílio: notas sobre *Doña Jimena Díaz de Vivar*, de María Teresa León

*Timelessness of exile: notes on Doña Jimena
Díaz de Vivar, by María Teresa León*

Margareth dos Santos¹

RESUMO

Este artigo discute como a autora María Teresa León transforma sua obra *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes* em um exemplo de reflexão historiográfica e literária, ao pensar a figura e o papel da mulher exilada em sua própria terra. Ao centrar-se na condição feminina, María Teresa estabelece relações entre o desterro da personagem medieval e o papel das milhares de mulheres do exílio espanhol de 1939, provocando uma contiguidade entre ambos os destertos.

Palavras-chave: *María Teresa León; Doña Jimena Díaz de Vivar; mulher e sociedade; atemporalidades do exílio.*

ABSTRACT

This article discusses how the author María Teresa León transforms her work *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes* into an example of historiographical and literary reflection by addressing the figure and the role of women in exile in their land. Thinking about the female condition, María Teresa establishes relations between the exile of the medieval character and the role of the thousands of women in the Spanish exile of 1939, causing contiguity between both exiles.

Keywords: *María Teresa León; Doña Jimena Díaz de Vivar; Woman and Society; Timelessness of Exile.*

¹ Professora do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Coordenadora do Programa de pós-graduação Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana (2019-2022).

María Teresa León iniciou sua trajetória literária entre 1924 e 1928, no *Diario de Burgos*, numa época em que a escritura feminina era pouco valorizada e inclusive pouco bem-vista. Uma prova disso é que seus pouco mais de trinta contos e artigos iam, inicialmente, assinados sob o pseudônimo Isabel Inghirami, personagem do romance de Gabriele D’Annunzio *Forse che sì, forse che no*, de 1910.

111

Ambas as escolhas podem ser compreendidas em seu tempo e lugar: a primeira, o uso de pseudônimo, parece estar ditada pela condição de uma filha de militar de família de pequena burguesia, sob a ditadura de outro militar, o general Primo de Rivera; já a segunda, a escolha do pseudônimo em si, nos mostra uma incipiente atenção em relação à questão da sexualidade feminina, uma vez que a personagem central do romance de D’Annunzio transita por questionamentos que superam a moral comum da época.

Portanto, em ambas as opções, pode-se rastrear a atenção de María Teresa a sua condição e a de outras mulheres na Espanha do início do século XX, posto que a escritora se dedicou a questões sociais diversas, a preocupações e predileções literárias —com especial ênfase no universo medieval espanhol— e chegou a reivindicações feministas, nas quais discutiu a situação da mulher no mundo do trabalho e o subjugo feminino cotidiano.

Todos esses problemas encontram-se disseminados em seus debates sobre a sexualidade, a dependência jurídica frente ao sexo oposto e à condição da mulher no campo.

Um bom exemplo dessas cavilações, em relação ao papel da mulher numa sociedade repressora e machista, como a espanhola, se pode acompanhar na rememoração de María Teresa sobre um de seus artigos para o *Diario de Burgos*, em que defendia uma jovem que, ao dar à luz a um filho de “destino ilegítimo”, o afogou por pressão e vergonha impostas:

Dijo Isabel Inghrami lo que pensaba de la sociedad que permite la ignorancia y la desesperación que llevan al crimen. Defendió a la muchacha, afrontó a los prejuicios que ataban tan fuerte las correas sobre las infelices indefensas. El hombre, claro es, había huido. La pobrecita agotó día a día de su embarazo el calvario hasta la decisión final. Hubo discusiones sin fin (LEÓN, 1998, pp. 160-61).

Essas declarações, sem dúvida dissonantes em seu tempo, demorariam para consolidar-se: em sua vida pessoal, a jovem María Teresa se casaria em 1 de novembro de 1920 com um tio militar, Gonzalo de Sebastián, do matrimônio teria dois filhos, uma convivência complicada e uma separação difícil em 1929, sem possibilidade de obter a guarda dos filhos.

No plano literário, um ano antes de sua separação, a escritora ainda se mostrava apegada aos laços da infância e adolescência junto à família Menéndez Pidal: graças ao financiamento dos “tios”², publicou seu primeiro livro de contos, com prólogo de sua tia María Goyri³. O volume comportava um conjunto de contos enraizados no folclore e na tradição dos contos de fadas.

En aquella casa aprendí los primeros romances españoles. A veces sacábamos un viejo gramófono de cilindro. Allí escuchábamos las canciones recogidas por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, durante su viaje de novios, siguiendo la ruta del Cid hacia

2 Conservo a denominação afetiva de parentesco de María Teresa em relação à família Menéndez Pidal, ainda que se saiba que estes eram parentes da escritora em quinto grau.

3 María Goyri foi, sem dúvida, um exemplo de figura feminina para María Teresa, posto que seria uma das primeiras mulheres a estudar e a dar aulas em uma universidade espanhola, ao casar-se com Ramón Menéndez Pidal, compartilhou uma vida dedicada à filologia e aos estudos medievais, tornando-se uma especialista respeitada nesse campo, assim como seu marido. A “prima” Jimena também seria uma figura constantemente evocada por María Teresa por sua educação libertária no Instituto Libre de enseñanza (ILE), por suas atitudes e possibilidades: “Y estaba Jimena. Jimena era la síntesis de lo que un ser humano puede conseguir de su envoltura carnal. Algo mayor que yo, saliendo sola, yendo sin acompañante al colegio, que no se llamaba colegio sino Instituto de Enseñanza Libre, colegio laico sin monjas reticentes que dan señal de levantarse o sentarse todas al unísono, con dos trocitos de maderas golpeados” (LEÓN, 1998, p.150).

su destierro. Por primera vez oí la voz del pueblo. Por primera vez tomé en cuenta a los inteligentes y a los sabios. Aquella casa y más tarde la Granja de San Idelfonso, que no recuerdo, y luego la de Cuesta del Zarzal y la de San Rafael, son las casas donde fui siguiendo los pasos de Jimena y cierto aprendizaje para la vida (LEÓN, 1998, p. 151).

Liberada de um casamento forçado e animada por seu desejo pela escritura, publicou em 1930 *La bella del mal amor*, uma coleção de histórias em que as protagonistas eram mulheres oprimidas em um ambiente hostil e classista, cuja paisagem espelhava a Castela de 1898 e a Andaluzia rural.

Nesse mesmo ano, passou a frequentar o *Lyceum Club Femenino* (1926-1939), fundado em 1926 com a preocupação de ser plataforma de emancipação feminina. O clube teve como associadas Concha Méndez, Zenobia Campubrí, María de Maeztu, Clara Campoamor, entre outras. E teve como conferencistas figuras como García Lorca e Rafael Alberti, com sua célebre provocação dadaísta “Palomita y galápago”⁴. E foi precisamente em numa tertúlia, em que Alberti e María Teresa se conheceram; Rafael e a pintora Maruja Mallo findavam sua relação e, ao conhecer María Teresa, tudo foi fulminante: engataram em uma relação intensa e, depois de uma viagem breve por Mallorca, o casal se instalou em Madri.

Três anos depois, em julho de 1933, quando a II República avançava em sua política de modernização de um estado marcado por ações conservadoras, María Teresa conseguiu divorciar-se definitivamente e unir-se, em um casamento civil, a Rafael Alberti em 5 de outubro. Dali em diante não se separariam mais e compartilharam uma intensa troca intelectual e social com nomes importantes da Geração de 1927, como Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Emilio Prados, Luis Cernuda, Federico García Lorca e tantos outros.

Graças a esse convívio e a uma clara adesão à II República, María Teresa León e Rafael Alberti obtiveram uma bolsa da *Junta de Ampliación de Estudios* em 1932 e puderam viajar pela Europa para estudar o que havia de novo, em técnica e em propostas de representação, na esfera teatral. Durante o percurso do casal, podemos apontar alguns momentos emblemáticos, que marcariam o rumo de suas vidas: a passagem pela União Soviética e pela Alemanha, onde, observadores do comunismo fulgurante e confrontados ao nazismo em plena ascensão, converteram-se em fiéis partidários do primeiro movimento.

4 Rafael Alberti recorda em suas memórias o “happening” de contornos dadaístas no liceu, onde apareceu vestido de palhaço com uma paloma, um galápago e uma tartaruga e depois de recitar poemas, desferiu duras críticas a escritores como Ramón Valle-Inclán, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez.

No contexto comunista, partilharam da prática do chamado teatro proletário e de sua relação com o público que surgira com a Revolução de Outubro. Todas essas experiências, pode-se dizer, representaram para María Teresa um período de educação sentimental, ao lado de seu companheiro Rafael Alberti e a afirmação de um forte compromisso político e intelectual, no qual o teatro despontava como uma forma decisiva para o alcance do homem comum.

Misturados a esses desejos e trânsitos, María Teresa passou a compartilhar sua experiência com o teatro soviético e com outras formas teatrais europeias em seus artigos no jornal *Heraldo de Madrid*, ao mesmo tempo em que, junto a Alberti, José Bergamín e outros filiados do partido comunista, fundaram a revista *Octubre*, cujo título já diz muito sobre a circulação entre a Península Ibérica e a União Soviética.

Mergulhada nesse redemoinho político-literário, María Teresa viveu experiências intensas entre 1934 e 1935: a II República sofrera um grande revés nas eleições parlamentares, o que incorreu no que se convencionou chamar o Biênio Negro, período em que forças conservadoras tentaram reverter todos os avanços conseguidos pela frente liberal; publicou um volume de contos com toques vanguardistas, intitulado *Rosa-fría, patinadora de la luna*, e com Alberti realizou sua segunda viagem pela União Soviética, a fim de assistir ao Congresso de Escritores Soviéticos de Moscou, em que conheceu intelectuais que passariam a fazer parte de sua escritura e de seus laços de amizade: Boris Pasternak, André Malraux, Iliá Ehrenburg, Louis Aragon, Vsévolod Meyerhold e Máximo Gorki. Enquanto viajava, o casal teve sua casa invadida e seus nomes fichados como revolucionários durante a greve geral de 1934, também conhecida como *Revolución de Octubre* de 1934.

Diante da situação, decidiram voltar para a Espanha, mas não sem antes passar por Roma, onde presenciaram o fascismo italiano. Preocupados com o avanço fascista e do nazismo, decidiram partir para a América, a fim de expor a situação da Europa: passaram por Nova Iorque, Cuba e, finalmente, pelo México, onde estiveram com Diego Rivera, Frida Kahlo, Octavio Paz, Alfonso Reyes, entre outros.

De volta à Espanha, compartilharam seu percurso e inquietações com os intelectuais adeptos à República, que caminhava rumo a uma coalizão política para enfrentar seus reveses recentes; com a vitória da *Frente Popular* em maio de 1936, o casal decide viajar a Ibiza em 28 de junho de 1936. Vinte dias depois, foram surpreendidos pelo golpe militar de 18 de julho e se viram obrigados a esconder-se ali até que as tropas republicanas retomassem o território da ilha, no dia 9 de agosto, e eles pudessem retornar a Madri no dia 11.

Daí em diante a guerra precipitou-se, e a ação do casal em prol do governo legítimo da República também: María Teresa e Alberti passaram a residir no palácio *Zabálburu*, sede da Aliança de Intelectuais Antifascistas,

em cujas atividades a escritora participou ativamente como vice-presidenta do *Consejo Central del Teatro*; em sua gestão, levou adiante representações no teatro da Zarzuela de Madri, empreendeu o *Teatro de Arte de Propaganda* e organizou as *Guerrillas del teatro*, criadas para atuar nas frentes de batalha, a fim de dar ânimo aos soldados e alentar a luta pela República.

Nesse âmbito, além de levar ao *front* representações de obras de García Lorca, assassinado em 1936, e clássicos do Século de Ouro, María Teresa colocou em prática sua aprendizagem durante seu intercâmbio pela Europa e pela União Soviética: realizou experimentos com técnicas de iluminação, de projeção cinematográfica em cena teatral e implementou as técnicas mais modernas da época, elaboradas por nomes como Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold e Gordon Craig e em consonância com as propostas do denominado teatro proletário e de urgência.

Em março de 1937, o casal voltaria à União Soviética para solicitar ajuda para a República e para auxiliar na preparação do *II Congreso de Intelectuales Antifascistas*, realizado em Valência em 1937, em plena Guerra Civil Espanhola, e do qual participaram nomes de peso, como: María Zambrano; Miguel Hernández; Rosa Chacel; Luis Buñuel; Luis Cernuda; Pedro Garfias; Juan Chabás; Antonio Rodríguez Moñino; Ramón J. Sender; Emilio Prados; Manuel Altolaguirre; Max Aub; José Bergamín, entre outros e, do lado estrangeiro: Ernest Hemingway; Pablo Neruda; Louis Aragon; César Vallejo; Octavio Paz; André Malraux; Nicolás Guillén, entre outros. A nómima, por si só, indica o apoio e as reivindicações em prol de um governo legítimo e contra o fascismo.

E em dezembro do mesmo ano, María Teresa seguiria aglutinando experimentos teatrais com a estreia da versão adaptada por Alberti de *El cerco de Numancia*, de Cervantes⁵, representação emblemática para o momento vivido por todos os espanhóis, no passado e naquele presente.

No entanto, todos os esforços não foram suficientes, a República perdia terreno e a guerra avançava a favor dos nacionalistas, até que o casal teve que fugir de Madri em 27 de fevereiro de 1939, deixando para trás toda uma vida e uma ação compromissada com um governo legítimo. Depois de um breve período em Paris, vítimas de uma denúncia anônima, o casal partiria rumo à Argentina, logo ao Uruguai, segunda etapa de um exílio que duraria mais de quarenta anos em sua totalidade.

5 A obra teatral *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes, relata o cerco e a destruição da cidade sob as ordens de Cornélio Cipião, de Roma. A povoação do então reino de Hispânia, se encontra próxima do que hoje é a cidade de Soria. Rafael Alberti traslada a batalha para o contexto da Guerra Civil Espanhola.

É importante dizer que durante o exílio dos banidos de 1939, operou-se um movimento de tentativa de compreensão da perda da Guerra Civil Espanhola e, nessa convergência, a recuperação da historiografia literária espanhola foi algo decisivo para os exilados. María Teresa León não passaria incólume a essas reflexões e reivindicou suas leituras de infância e adolescência para compor quatro biografias durante seu exílio na América: a primeira, sobre Gustavo Adolfo Bécquer, *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946); a segunda sobre Rodrigo Díaz de Vivar, *el Cid Campeador* (1954), a terceira sobre Doña Jimena⁶ (1960) e a última sobre Cervantes, *El soldado que nos enseñó a hablar* (1978).

Sem dúvida, há uma confluência entre essas biografias noveladas, pois todas buscam pensar algumas questões prementes: a língua, a literatura e, em alguns momentos, a ideia de nação e, fundamentalmente, a posição da mulher em meio a esses problemas. Obviamente, nos deteremos no emaranhado que pressupõe o papel da mulher em *Doña Jimena* e suas possíveis conexões com a noção de exílio no passado medieval e no presente americano.

A fim de compreender melhor tal conexão, passamos a discutir a obra: a primeira edição de *Doña Jimena*, señora de todos los deberes foi publicada em 1960 pela editora Losada, grande apoiadora do casal e de muitos intelectuais espanhóis exilados na Argentina desde os anos 1940. Diferentemente da biografia sobre *el Cid*, muito mais apegada aos documentos históricos, María Teresa exerceu sua liberdade de criação e sua poesia para traçar uma forte relação entre o presente das mulheres espanholas exiladas de 1939 e a figura de Doña Jimena.

6 Para um estudo detalhado dessa obra de María Teresa León, remeto a uma bibliografia mínima: ALBERTI, Aitana (2003), «María Teresa León: Nuestra señora de todos los deberes», en M.Smerdou Altolaguirre (ed.), *Recuerdo de un olvido*. María Teresa León en su centenario. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 15-26; BALCELLS, José María (2003), «María Teresa León y la recreación revisionista. (La materia cidiana revisada)», en G. Santoja (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 269-282; ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, *María Teresa León*. Estudio de su obra literaria, Burgos: La Olmeda, 1995; ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos. *María Teresa León: Memoria de un compromiso*, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2004; RATCLIFFE, Marjorie. *The role of woman in Medieval Spanish history and epic literature*: Jimena, wife of Rodrigo, Tesis doctoral, University of Toronto, 1981; RATCLIFFE, Marjorie. «Jimena: Historia y ficción», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 1992; SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita. «María Teresa León y doña Jimena, señoras de todos los deberes», *El Cid: Historia, literatura y leyenda*, Madrid: Sociedad Estatal España, 2001; SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita. *Recuerdo de un olvido*. María Teresa León en su centenario. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003; ALTOLAGUIRRE, Margarita. «Introducción» in *Doña Jimena Díaz de Vivar*. Gran señora de todos los deberes, Madrid: Castalia, Biblioteca de Escritoras, 9-32 e VENTURA, Lourdes. «María Teresa León: de la subjetividad a la ética de nombrar a los desterrados», en G. Santoja (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 283-293.

Sem dúvida, o impulso de recuperação da historiografia espanhola, aliado ao testemunho de María Teresa sobre a chegada de centenas de mulheres espanholas em solo argentino —depois de sofrer por um longo período a repressão franquista em terra natal, essas mulheres puderam juntar-se a seus companheiros e/ou filhos, para começar do zero uma nova vida— inspiraram a escritora a escrever sua terceira biografia novelada durante o exílio:

Pensé en Doña Jimena, ese arquetipo de mi infancia, que yo había visto en San Pedro de Cardena, de Burgos, tendida junto al señor de Vivar como su igual y tejí mis recuerdos de lecturas, de paisajes, de horas vividas para apoyar en Doña Jimena las mujeres que iban pasando ante mis ojos. Llegaban con sus cestillos al brazo, con sus pañuelos en la cabeza y se encontraban (LEÓN, 1998, p. 432).

Portanto, não seria demais dizer que a escritora encarnou em sua obra a milhares de homens e, especialmente, a mulheres espanholas que foram vítimas de uma imigração forçada, com a derrota do governo legítimo da II República. De certa forma, *Doña Jimena* devolve a voz às mulheres que, exiladas em seu próprio território, se viram privadas de tudo. Daí que a obra funcione como um emblema, capaz de pensar o papel da mulher na solidão do exílio, na luta por sua própria história, pensamento e desejo.

No sé porque pienso en aquellas mujeres a quienes la ausencia de sus hombres de España habían dejado en tanta soledad como a Doña Jimena, desolada y triste, en medio de Castilla dejó el destierro del Cid Campeador. Una amiga mía, María Luisa Molero, se había quedado sola, con su niña en brazos, mientras nos empujaba a nosotros hacia el avión que debía llevarnos a Orán. Ella se quedó y nosotros nos alejamos, enganchándonos el alma contra los últimos naranjos de los huertos.

¡Cuántas mujeres españolas quedaron así una mañana cualquiera de su vida cuando los hombres se dispersaron! También quedó Doña Jimena sin Rodrigo (...) ¡Jimena en soledad! Jimena dejando pasar noches y auroras sin gemir porque había que ser tan fuerte como el que en *buena ora nació*, el desterrado (LEÓN, 1998, p. 430-31).

Para refletir sobre esses distintos papéis femininos, María Teresa dividiu sua *Doña Jimena Díaz de Vivar. Señora de todos los deberes* em dez capítulos, todos precedidos por versos do *Poema de Mio Cid*, num diálogo comprometido, mas não servil ao poema maior. Não por acaso, a narrativa de

María Teresa se inicia na noite anterior ao desterro do Cid e se configura pela convivência íntima e pública daquele que seria visto como um herói castelhano. Nessa toada da intimidade, os quatro capítulos seguintes desenham uma vida cotidiana, solitária e melancólica de Jimena no convento de San Pedro de Cardena. Já os próximos três capítulos se preocupam por delinear o encontro entre Jimena e Rodrigo e sua nova vida no reino conquistado de Valência até a morte do Cid. Por fim, os três últimos capítulos retratam a solidão e a velhice de Jimena, primeiro em Valência e, depois, em Castilha, após a perda do território valenciano. Especialmente nessa parte final, a melancolia vai se acentuando cada vez mais, criando o que chamamos atemporalidades do exílio⁷, nelas, a solidão e a melancolia de Jimena vão se espelhando às reflexões de María Teresa León, criando, assim, um *continuum* entre o exílio da personagem medieval e o de centenas de mulheres espanholas em solo americano, como pretendemos demonstrar na sequência.

Para traduzir o alcance dessa contiguidade de exílios, é necessário retroceder em alguns aspectos biográficos e avançar em elementos formais da obra que analisaremos. Não cabe dúvida de que a recuperação desse passado medieval, calibrado com o presente do banimento e exílio espanhóis de 1939, se deve, em parte, à convivência e admiração de María Teresa pela família Menéndez Pidal, cujo respeito e admiração aparecem expressos na carta do tio, em resposta ao volume recebido:

San Rafael, 15 de agosto de 1960.

Querida María Teresa: no sabes qué buenos ratos he pasado leyendo tu *Doña Jimena*, recorriendo esa narración tan viva y densa en recuerdos históricos, tan animada, tan evocadora y poética, tan rebotante en castellanidad. Y aun para mí tiene el particular atractivo de ver revividos por tu pluma varios personajes, desde Aurorita hermana, hasta Muñoz Gustios, cuñado, exhumados por mí de los documentos (ESTEBÁÑEZ GIL, 1998, p. 22).

A carta de Ramón Menéndez Pidal não apenas reconhece o empenho de María Teresa na leitura das obras do filólogo, como valoriza a capacidade criadora da autora, que buscou em seu romance uma particular leitura do tempo medieval, com direito a uma pesquisa detida e o recalde de uma posição política e histórica de sua condição de exilada, em consonância com a de tantas outras mulheres espanholas em solo americano e em solo peninsular.

7 Para o conceito de exílio, ver: AGAMBEN, Giorgio. "Política del exilio". *Letra internacional*, n. 45, julio-agosto 1996, pp.41-52; AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Ensaios e conferências. São Paulo: Autêntica, 2015 e SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Portanto, essa leitura que agora apresentaremos de maneira mais detalhada não poderia escapar de um pêndulo que vínhamos desenhando: pensar *Doña Jimena* entre a península e a América, em outras palavras, refletir sobre as atemporalidades do exílio delineadas por María Teresa León.

Para tanto, nosso percurso analítico se desdobrará entre a obra central de nossa discussão e sua *Memoria de la melancolía*, posto que este volume conjuga uma reconstituição basilar de toda uma vida do lado de lá e de cá do oceano Atlântico.

Posto isso, vale a pena indicar um breve itinerário da figura de Doña Jimena como personagem de ficção, justamente para que possamos destacar alguns pontos em sua configuração por María Teresa: a primeira aparição de Jimena ocorre no *Poema de Mio Cid* (por volta do sec. XII), para, logo depois, aparecer no *Romancero del Cid* (impresso por volta de 1550). Posteriormente, a figura ressurgiria apenas no século XVII, em que a relação amorosa entre Jimena e o jovem Cid ganha destaque nas narrações de *Las mocedades del Cid* (1618), de Guillén de Castro e, na França, pela peça *Le Cid* (1637), de Pierre Corneille. Já no século XX, Vicente Huidobro, em *Mio Cid Campeador. Hazaña* (1928), recria uma Doña Jimena que supera o papel servil e silencioso da personagem; no quesito drama amoroso, a obra teatral *El amor es un potro desbocado* (1959), de Luis Escobar, se debruçou sobre a relação entre o jovem casal; por fim, em *Anillos para una dama* (1973), Antonio Gala se lança na desconstrução do mito do herói castelhano e na configuração de uma Jimena dona de si e que assume seus mais recônditos desejos.

E talvez essa última perspectiva seja uma das questões mais prementes na obra de María Teresa: o equilíbrio entre o decoro de um olhar para o medievo e a atualização de sua personagem central.

Por um lado, estão os elementos estruturais da obra: o cuidado com o vocabulário, com dados e figuras históricas; o decoro em relação à fé cristã e o embate com a ciência na época; por outro, está a verve inventiva de María Teresa, que introduz na narrativa indagações que se dirigem à concepção de exílio da personagem, seja através de componentes estruturais, como a introdução de monólogos e solilóquios na narração, seja pela candente solidariedade de Jimena com outras mulheres, cujos maridos seguiram, viveram e morreram pelo herói castelhano e, por fim, como a protagonista lida com seus próprios desejos e conflitos.

Por uma questão de espaço, gostaria de me deter, brevemente, em alguns elementos constitutivos do romance, pois me parecem importantes para discutir minha proposta de debate, qual seja, a de pensar esse *continuum* entre a Doña Jimena exilada em própria terra e os/as milhares de exilados (as) de 1939.

Para tanto me deterei, primeiramente, no decoro que se mantém, na medida do possível, em relação à personagem central; em seguida, tratarei da concepção de exílio e da construção de uma Jimena de carne e osso, que

problematiza sua condição de mulher e exilada na Idade Média e no contexto que lhe concerne; tais concepções, frequentemente, concretizam-se através da combinação de técnicas próprias do *Romancero* —como o diálogo, um narrador onisciente e um discurso ágil— com técnicas modernas, como o monólogo interior, o fluxo de consciência e o solilóquio. Tais combinações lhe conferem densidade à personagem e a aproximam das mulheres espanholas exiladas em próprio território ou em terras estrangeiras.

Decoro, técnicas narrativas e modernidade

Como dito anteriormente, a família Menéndez Pidal exerceu uma grande influência na formação da jovem María Teresa León, não por acaso, várias de suas obras recuperam e dialogam com o medievo espanhol, com especial atenção para o *Romancero*. Portanto, a pesquisa com obras e documentos da época estiveram presentes na composição de *Doña Jimena* e, para além do cuidado com fatos históricos, a obra em questão se preocupa pela lógica da personagem, afinal, estamos diante de “la señora de todos los deberes”. Um exemplo que demonstra isso claramente é a manutenção de sua figura como uma mulher de fé:

También el campeador se fijó en sus ojos, sus ojos de esparver, y Jimena los dejó fijos y abiertos en los oscuros de Rodrigo, hondos como valles. ¡Y a hora, esos ojos...! Los alza hacia la luna. ¿Por qué esas sombras? Jimena se empavorece, los tapa, los destapa. La claridad del cielo rutilante se le mustia y ve cómo sus manos se le van llenando de una tiniebla espesa [...]

¡Acudid a ver, hijos del Cid! ¡Levantaos de las camas tibias para ver la angustia de un astro que se muere! La luna ha sido vencida. Salen los monjes a los claustros llevando las candelillas y clamando el trisagio. ¡Qué presagiarán los cielos! Jimena avanza a tumbos con la mano sobre los ojos.

—Don Sancho, ¿mis ojos casi no ven?

El buen Abad levanta el cirio de los trisagios y lava con luz la cara de Jimena, la cual parpadea entre sus lágrimas.

—Pero, hija, ¿no ves que ves?

Jimena obedece, levantando la vista justo en el instante en que la luna, librándose de la mano opaca de la sombra terrestre, muestra un levísimo atisbo de luz (LEÓN, 1999, p.128).

O momento capturado é de um eclipse, que, historicamente ocorreu no século XI, mas aqui, nos chamam a atenção pelo menos dois aspectos: a passagem, sem intermediação, de uma memória de Jimena a um acontecimento do presente, o que nos revela uma das muitas técnicas narrativas modernas que María Teresa incorpora à obra em questão; a outra é a imagem do choque e da incompreensão, cujos contornos se incorporam ao que denominei como “lógica da personagem”.

—Madre, Don Sabino asegura que fue sólo un eclipse.

Jimena, la mano en la frente, piensa los males que pueden caerle aún en la casa del Cid. ¡Ah, esa sangre de su hijo!

—¡Es eclipse, madre!

Don Sabino, el monje a quien la obediencia obliga a llevar los ojos muy bajos las noches demasiado brillantes, porque está tocado de sabidurías del Oriente, dijo que era nada más que un eclipse [...]

—Mirad, madre, ya está la luna redonda.

—Calla, hijo. Si nace Jesús, hay una estrella nueva en el dosel de los cielos, si alguna calamidad va a ocurrir se oculta la cara del sol o se entenebrece la luna. Calamidad y no eclipse fue lo que hubo. Mis ojos se cegaron y, por obra del que me los prestó para la vida, volvieron a ver. Eso fue lo que sucedió, hijo Diego, y no te confundas con sabidurías paganas que equivocan la piel de la conciencia (LEÓN, 1999, p. 130).

121

Os dois trechos citados revelam algumas constantes na obra de María Teresa León: a conciliação entre técnicas modernas em sua narrativa e a manutenção do decoro a respeito de algumas questões relativas à personagem de Doña Jimena, como o tema da religião frente à ciência, com Jimena, a primeira sempre se sobrepõe à outra.

Não obstante, isso não pressupõe que María Teresa abdique de elementos que sempre lhe foram caros, ao longo de sua trajetória intelectual, com especial destaque para o papel feminino em sociedades patriarcais, como a espanhola, e isso pode se comprovar por sua preocupação em trazer à tona facetas de sua personagem central em sua intimidade. Para tanto, lança mão, amiúde, de técnicas como o monólogo interior:

Poco a poco el campamento se queda traspuesto. Únicamente hablan ya ante los rescoldos Jimena y Álvaro Fáñez. El guerrero lleva con cierta gentil juventud la barba, que ha pasado por las

mejillas de muchas doncellas de las tres religiones. Es aún esbelto. Su mirada sigue la espiral de las batallas con tanta precisión como la de Rodrigo y, de pronto, espolea y se hunde como un arado en el fragor metálico de la valentía y sale chorreando sangre hasta la cintura [...] Jimena no se atreve a mover sus rodillas para que nada cambie aquel minuto. ¿Cuántos años hace que no sentía lo que siente? ¿Por qué su cuerpo hubo de quedar seco como un grano dormido? ¿Por qué ahora amenazaba abrirse como el escaramujo del rosal impúdico lanzando al viento sus semillas? [...] Las correrías son íntegramente buenas cuando se cuenta. Si no se contasen las batallas, ¿no serían como tiempo perdido?

—Yo sólo puedo contar desdichas— murmuró Jimena.

Ya no hay lugar para las exageraciones del paladín después de estas palabras dolorosas. Callan ambos y como a Jimena la ha traído fiel Adosinda un manto de ardilla para cuidar su señora del relente, Jimena se arrebujó en él. Luego vio venir a una de sus siervas y alejarse como cervatilla. Creyó ver pasar a los diestros cazadores nocturnos...No se enojó. Hubiera deseado ser una de sus doncellas y llevar en sus manos el pretexto de un cantarillo para ir a buscar agua de luna a la fuente, hubiera...Se clavó las uñas. El guerrero del Cid se iba ribeteando de luz. Jimena se sintió resbalada hacia los tiempos del amor, ¡ay, tan cegados! Sentía brotarle impaciencias de las uñas, de la raíz del pelo, del alma. ¿Qué mes tramposo era este y qué luna aquella como un clavo de otro tiempo en el cielo? Álvar Fáñez intentó seguir hablando.

—¡Basta! —gritó Jimena—. ¡Basta!

Sin comprender el grito, Álvar Fáñez quedó un instante confuso. Jimena recogió el mal que había hecho:

—Digo que basta, porque vosotros, los caballeros vivís y nosotras apenas respiramos, solas muriendo (LEÓN, 1999, pp.149-150).

A longa passagem representa o momento em que Jimena, livre do desterro, se dirige à Valência para encontrar o Cid e nos desvela desejos sepultados durante o exílio: Jimena não apenas se vira privada de sua liberdade, ao estar exilada em sua própria terra, mas também abdicara de todo e qualquer desejo, que, agora, bate à sua porta em forma de um dos guerreiros que lutam ao lado do marido.

A cena combina técnicas narrativas como o monólogo interior, o narrador onisciente e o diálogo, numa mistura muito moderna, regida por elementos da natureza, o que intensifica a potência do desejo desperto. Ao

sentir as impaciências que tomam seu corpo, a senhora de todos os deveres externa sua ira em um grito estanque, e esta adquire contornos surpreendentes: revela-se a condição da mulher frente ao desejo, frente à narrativa épica, já que os homens são livres para amar, guerrear, cavalgar e, às mulheres lhes restam a solidão, a respiração ínfima e a morte, que aqui adquire distintos sentidos. Corpo, voz, desejo, liberdade, vida.

E em sua narrativa, de moderna “juglaresca”, María Teresa mantém o incômodo vívido do desejo desperto em Jimena, inclusive em sua chegada a Valência e na visão da terra que agora lhe pertence:

Jimena se asoma a ver los límites de la tierra de Castilla y siente miedo. ¿Qué habrá enfrente? Teme por lo desconocido y por el que la ha de mirar. Teme porque su frente está despoblada y sus labios ya no recuerdan los rubíes. No se dice fácilmente adiós a la belleza. El espejo falaz ha dejado de serlo y canta verdades claras difíciles de resistir. No le gusta sollozar y se endurece, pero cuando comienzan las músicas a subir hasta el castillo, la gran señora es ya la amiga de una pena que se llama vejez (LEÓN, 1999, p.151).

Não cabe dúvida de que as inquietações de Jimena ecoam as de milhares de mulheres em distintos tempos e lugares, mas que aqui assumem os contornos do exílio: a insegurança frente a uma nova terra e uma vida por vir acionam questionamentos diversos, que se conectam ao futuro desconhecido, em sua geografia, convivência e ânimo e passam pela sua própria condição de mulher madura, que viu, através do espelho —metáfora muito bem trabalhada por María Teresa ao longo da obra—a juventude esvair-se no desterro e na solidão.

¡Oh, retazos del tiempo adormilados, qué pena dais al corazón! Jimena quisiera dejar a un lado el alma llena de memorias y aprieta los labios para no dejar escapar su pensamiento. Quisiera preguntar a cada uno: “¿Cómo me encontráis? El tiempo, ¿me ha desvaído el color? Mis ojos ¿no son ya pequeñas estrellas entre espinos? Y mi talle ¿ha dejado de ser gentil? ¿Ya no seré para Rodrigo de Vivar el dechado de la hermosura? ¿Compartió alguien la calma belicosa de las noches enamoradas? Caballeros, si eso ocurrió, volvedme a morir en mi Cardena (LEÓN, 1999, 154).

Tais aflições formam uma continuidade inegável com o testemunho e a própria condição de María Teresa, criando uma identificação que congrega, no tempo e espaço, distintas vozes:

Así he ido escuchando las penas ajenas como propias y he salido a recibir las mujeres que llegaban a Buenos Aires y encontraban al marido tan cambiado que les daba una inmensa vergüenza sus pueblerinas. Se comían las lágrimas. ¡Cuánto he mareado en el mar! ¡Qué vieja estoy!, ¿no? Y dejaban caer sus miradas como hojas secas sobre tantas cosas desconocidas como las estaban esperando. Otras llegaban fruncidas, silenciosas. ¿Conque ha tenido otro hijo...? ¿Conque vivió con otra mujer? No sé para que vine. Le dejo los hijos y me vuelvo. Para morir más vale la tierra de uno. Pero no volvían porque perdonaban, porque ya habían pasado todas las pruebas, todos los infiernos y no había que añadir uno más. Un hombre es un hombre, ¿verdad, María Teresa? (LEÓN, 1998, p. 432).

A afirmação de que “um homem é um homem” marca uma clara confluência com a ideia de que os cavalheiros são livres para viver, enquanto as mulheres mal respiram. No entanto, essas sentenças não são suficientes para apaziguar a ebulição que leva dentro Jimena. Ao chegar a Valência, a senhora de todos os deveres se sente deslocada, como se não encaixasse naquele mundo de almíscar, dança e ouro e onde o reencontro tão desejado surge descolorido:

—¡Campeador!... ¡Rodrigo!... ¡Soy Jimena! —le dice como si el tiempo la hubiera borrado.

En un lugar no dicho por las crónicas sucede la conjunción. Rodrigo levanta a la madre de sus hijos y Jimena hunde su llanto en el amplio campo del pecho del Cid. ¿Son dos extraños en medio del griterío de las saluciones? Sí, dos extraños. Contra el pecho de Rodrigo solloza la bien nacida, sin querer perder aquel instante en que esconde su temor contra él, toda mujer menuda, y siente cómo le comunica peso y calor de su cuerpo. ¡Ay, Rodrigo, Rodrigo, las calumnias de malsines, ¿qué hicieron de nosotros? (LEÓN, 1999, p. 164).

O reencontro do casal provoca desconcerto no leitor: primeiro porque o narrador indica, explicitamente, seu movimento inventivo, já que o reencontro não se encontra nas crônicas medievais, mas composto por nossa “juglaresca moderna”, que o constrói em um incisivo movimento metalinguístico e segundo porque, apesar do desassossego de Jimena, o que salta aos olhos é o estranhamento e o rancor contra os “malos mestureros” que, ouvidos pelo rei Alfonso VI, provocaram ambos os desterros.

—Jimena bajó de su hacanea. Rodrigo la recibió en sus brazos. — No tengas miedo, mujer, tu estatura es más alta que la del hombre que te está esperando. Tú eres el fundamento, la fuerza, la madre. —Rodrigo decía a Jimena: Ven a ver el mar que nunca has visto. —Sí, ven a ver el mar y luego no preguntes, siéntate y vive. ¡Qué fácil era decirlo, pero hacerlo...! Mujeres de mi casta, ¿cómo no echar sobre los hombros de Francisco Franco la acusación de vuestros labios secos, fruncidos para siempre? (LEÓN, 1998, p. 432-33).

De um lado, os “malsines” e um rei influenciável e impiedoso, do outro, um ditador inclemente, de ambos os lados, a impossibilidade do esquecimento. E essa impossibilidade de esquecer suscita um efeito cascata no ânimo de Jimena, pois ela se vê desarraigada na relação com o Cid e no espaço do palácio:

Jimena busca reajustar su amor; recobrar el tiempo perdido, decirle... ¡Ay, sí!, decirle si no le importa que haya huido de su cara la belleza, pues los labios maduros de las mujeres no se ven cuando los estrujan a besos (...) Jimena siente frío y miedo. Le dan miedo las escarchas multicolores cubriendo los techos y la traspone el incienso despedido por los cien agujeros del sahumador (LEÓN, 1999, p. 169).

O mal-estar perdura e marca uma mudança na personagem, que passa a experimentar outro tipo de solidão:

—¡Qué gran día se levanta hoy, mujer! —vocea Rodrigo—. Mira, mujer, cuántas naves llenas de la riqueza que nos hace falta. ¡Mira las tiendas redondas cómo brillan, mujer! ¿No me oyes, Jimena?

Jimena al llegarse hasta la florida barba encuentra que su estatura es siempre la misma, siempre alcanza en talla al valor de Rodrigo.

—Vete, mi señor, a lidiar por la heredad de tus hijos y el Creador y Padre Espiritual te acompañe.

—¿No sientes temor? ¿No te asusta verme guerrear sobre esta deliciosa tierra, que en un instante pueden mis ojos dejar de ver?

—No, Rodrigo. Tantos años me dejaste sola en Cardeña, tanto olvidaste que mi corazón penaba por esa gran señora que monta junto a los caballeros en su corcel de batalla, que hoy no tiemblo, pues ya temblé bastante.

—Jimena, pero que dirán de ti una mujer honrada debe sentir pavor. ¿Ni siquiera los atambores te hacen flaquear?

—Todo es ruido nuevo dentro de mi cabeza desde que llegué.

—Jimena, pero los juglares están esperando que te agarres a mí, que me detengas, que sientas mucho miedo.

—Señor, id en buena hora a la batalla, que yo guardaré las almenas y cuidaré que no se quiebre el corazón de nuestras hijas (LEÓN, 1999, pp.172-73).

Em Valência, no reencontro, no convívio no palácio, algo se perdera, algo se quebrara e, à medida que a narrativa avança, esse sentimento de perda de brilho, de indiferença por tudo ao redor, inclusive pela epicidade “juglaresca”, fermento propulsor do Cid, se dissipa apenas no momento em que marido e mulher, enfrentados em um diálogo franco, aclaram o motivo do segundo desterro e humilhação de Jimena, ao ser encarcerada em Burgos a mando do rei.

—¿Estaré viejo y cansado?

Jimena sin oírle, seguía insistente:

—¿Y por qué entonces mi prisión?

—Dicen que no llegué a tiempo a la cita que Alfonso me dio para defender el castillo de Aledo.

—Nos olvidabas.

(...)

Jimena alzó su brial.

—Mira.

Y le mostró los tobillos cercados de una ajorca rojiza que aún los aprisionaba. El resto de la pierna era blanco, liso, sin vello, fácil al tacto como el primer amor. Rodrigo, hincándose, humilló hasta aquellos pies sagrados a su frente.

—¡Oh reyes, reyes, reyes, rigor! Riguroso es el poder, Jimena, pero Alfonso me deshizo sólo el alma, no el puño.

Y cerrándolo lo dejó caer sobre el escaño marfileño, que voló en astillas. Jimena se levantó.

—Rodrigo, ¿así tratas la riqueza que conquistaste?

DOS SANTOS, M.

*Atemporalidades
do exílio: notas
sobre Doña Jimena
Díaz de Vivar, de
María Teresa León*

Sonriéndole regresaba la gran señora a su juventud. Luego, recobrada, abrazó a Rodrigo, de hinojos ante ella, besándole la frente navegada de pesadumbre, vuelto a Jimena, fruto de mujer, rendido varón humilde (LEÓN, 1999, pp. 183-84).

Essa imagem de uma Jimena que se levanta em protesto, que cobra uma reparação da história e o reconhecimento de sua humilhação, a equipara ao marido; a epicidade, mais uma vez, dá lugar à intimidade como um espaço capaz de revelar-nos como María Teresa conseguiu erigir “un espléndido retrato moral y psicológico de su personaje (con el que se siente identificada)” (TORRES NEBRERA, 1998, p.36). E essa potência se repetirá mais adiante, em um emotivo monólogo de Jimena:

ante el cadáver de su esposo, a punto de atravesar el umbral del mito. En esa escena la mujer que vuelve a saberse sola hace acopio de sus recuerdos, nostalgias, dolores, alegrías, y de un coraje nuevo y necesario para seguir defendiendo, en solitario, lo que el destino —individual y colectivo— le ha deparado (TORRES NEBRERA, 1998, p.36).

A cena, extensa e emblemática, combina um percurso pelo passado do casal através de duas técnicas narrativas, pela recuperação da agilidade da fala dos jograis medievais —carregada de elementos exortativos e épicos— e pelo uso do fluxo de consciência, que busca recobrar toda uma vida:

(...) Hasta aquí fui como tú, ¿cómo voy a saber desde ahora ser yo? NO regresaste a Castilla la gentil, ya todo lo soñado queda desunido y roto. Largas fueron las noches vacías de Cardena, el amor me llegó con retraso, se escondió detrás de tantos deberes, me abrumó de obligaciones (...) ¡Ay Rodrigo! ¿Si supieras que no es la primera vez que velo tu agonía? Años y años te vi morir en las batallas. Las mujeres tenemos el alma calurosa cuando vemos y angustiada cuando recordamos. Mi juventud fue marchitándose así, sumando sus agonías a mis temores. ¡A ese caballo sin jinete que podía llegar con el anuncio de tu muerte! Luego me parecieron tan poco míos los palacios que conquistara tu valor. Extranjera en Valencia, cristiana entre moros. Al cambiar mis soledades por tus reinos fui apenas arena que sin querer resbala. Resbalé entre el número de tus guerreros, de tus vasallos, de tu riqueza. ¡Cuántas cosas hay en un reino! Cuando viví en Cardena las mujeres de los Garcés, Hernán, Martín, Salvador... de tus mesnadas sufrían por no poderse figurar lo que a lo lejos estaba ocurriendo. También ellas eran carne de tu conquista, co-

127

razones devorados como el mío por loca imaginación que nos dieron los hombres. Hasta mandé callar los vocingleros juglares, hasta prohibí los cuentos de los mendigos y los relatos de los pastores que trashuman. Cuando me volviste a tu lado sentí piedad por aquellas mujeres guardando luto por tus mesnaderos que las aguardaban ya debajo de la tierra (LEÓN, 1999, pp. 231-233).

Nesse movimento de rememoração, a voz que recupera um longo passado vai enganchando e justapondo pequenas histórias uma dentro da outra, cujo roteiro está composto pelo cotidiano, pela épica, pela melancolia e, de maneira expressiva, pela solidariedade entre as mulheres, cujo papel histórico se finca com vigor e estatura na narrativa de María Teresa e justamente na encruzilhada entre o papel masculino e o feminino na História é que se encontram as exiladas de ambos os lados do Atlântico:

Los desterrados españoles, también a su manera, habían conquistado un reino y lo ofrecían a las mujeres de mi casta para que las escuchasen. Siempre ha ocurrido igual ¿comprendéis? Siempre ha habido que luchar contra los que nada entienden de los derechos de los hombres honrados, y los hombres honrados tenían que alejarse para conquistar de nuevo la vida toda hecha de trabajos, en lugares inhóspitos. En esa dispersión española le ha tocado a la mujer el papel histórico y lo ha recitado bien y ha cumplido como cumplió doña Jimena, modesta y triste. Algún día contarán o cantarán las pequeñas historias, las anécdotas menudas, esas que quedan en las cartas escritas, a veces, por otra mano, porque no todas las mujeres españolas saben escribir... Y se contarán la pequeña epopeya diaria, el heroísmo minúsculo de los labios apretados de frío, del hambre, de los trabajos casi increíbles (LEÓN, 1998, p. 432).

Esse vínculo seria o que chamamos de atemporalidades do exílio, em que a ficção e a realidade se encontram a partir de propósitos, de vozes silenciadas ou escassamente ouvidas, mas que através da escritura de María Teresa conquistam estatura e papel, não importa se altivos ou não, pois tanto Jimena como as mulheres das centenas de soldados que seguiram o Cid em seu desterro se veem atingidas por um exílio imposto e, igualmente, reivindicam sua voz na história do lado de cá e de lá do oceano atlântico.

Nessa confluência sonora, essas mulheres têm suas existências representadas a partir da figura de Jimena, que ficou sem seu Rodrigo, como tantas outras mulheres ficaram sem seus entes queridos, homens ou mulheres, filhos ou filhas, amigos ou amigas. Ao conceder estatura a Jimena, María Teresa León não foge ao decoro da poesia medieval, mas procura enlaçar múltiplas vozes e histórias esquecidas, silenciadas ou sequer ouvidas em meio ao mar de exilados em terra própria e alheia.

*Atemporalidades
do exílio: notas
sobre Doña Jimena
Díaz de Vivar, de
María Teresa León*

ALBERTI, Rafael. *Prosa II: Memorias. La arboleda perdida*. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2000.

BLANCO AGUINAGA, Carlos *et alii*. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Tomo I e II. Madrid: Akal, 2000.

ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos. *Introducción in Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*. Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1999, pp. 7- 43.

ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos. *María Teresa León. Estudio de su obra literaria*, Burgos: La Olmeda, 1995.

LEÓN, María Teresa. *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*. Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1999.

LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolia*. Madrid: Castalia, 1998.

MAINER, José Carlos. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1999.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La España del Cid*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.

RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Suplementos (7/1, 8/1 e 9/1)*. Barcelona: Crítica, 1991.

TORRES NEBRERA, Gregorio. *María Teresa León: los espacios de la memoria*. (La obra literaria de María Teresa León. Madrid. Ediciones de la Torre, 1996.

TORRES NEBRERA, Gregorio. “Introducción” in *Memoria de la melancolia*. Madrid: Castalia, 1998, pp. 7-59.

SEÇÃO 3

Corpos dissidentes e reflexões sobre gênero

Um corpo resistente: Uma análise da corporeidade feminina em *By the Bog of Cats...*, de Marina Carr¹

A resilient body: An analysis of female corporeality in By the Bog of Cats..., by Marina Carr

Sophia Catarina Rosa²
Alinne Balduino P. Fernandes³

RESUMO

Neste artigo, empreendemos uma análise literária da peça irlandesa *By the Bog of Cats...*, de Marina Carr ([1998] 2009), tendo como enfoque as diversas formas de corporeidade feminina representadas no texto dramático. A análise, que se volta em especial para a concepção do corpo da protagonista da peça, conta com a contribuição teórica, principalmente, de autoras tanto da área de Teatro (ROMANO, 2009) quanto de Estudos Feministas (BUTLER, 2004; RICH, 1980; THREADCRAFT, 2016, por exemplo). Para tal, este estudo examina o contexto sociocultural que alicerça a peça e as expectativas sociais geradas sobre o corpo feminino. Em última instância, procura-se compreender se e como esses aspectos se entrecruzam e definem o modo como a protagonista da peça, Hester Swane, uma Medeia contemporânea, enxerga o próprio corpo e (re)age às condições que a reprimem. Ao longo do presente estudo de caso, evidencia-se que a corporeidade de Hester Swane de *By the Bog of Cats...* pode ser vista tanto como o fator pelo qual é oprimida quanto como o seu último e maior recurso de libertação.

Palavras-chave: *Marina Carr*; *By the Bog of Cats...*; *corpo feminino*; *expectativas sociais*.

ABSTRACT

In this article, we carry out a literary analysis of Marina Carr's play *By the Bog of Cats...* ([1998] 2009), focusing on the various ways it represents female

1 Este artigo resulta de pesquisa realizada com verba do CNPq (PIBIC) no período de 2016 a 2017.

2 Bacharela em Letras-Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

3 Professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq.

corporealities. The theoretical framework for this analysis, which examines specifically the protagonist's body, is based on both theatre studies scholars (ROMANO, 2009) and feminist scholars (BUTLER, 2004; RICH, 1980; THREADCRAFT, 2016). This study examines the sociocultural context on which the play is grounded as well as the social expectations that exist concerning the female body. Lastly, it intends to shed light if and how these aspects relate and define the ways the play's protagonist, Hester Swane, a contemporary Medea, perceives her own body and reacts to the oppressive forces that she is subject to. In conclusion, it is argued that Swane's corporeality is both the factor that oppresses her and the main resource towards her liberation.

Keywords: *Marina Carr; By the Bog of Cats...; Female Body; Social Expectations.*

Introdução

Este artigo empreende uma análise literária da peça *By the Bog of Cats...* de Marina Carr ([1998] 2009). Mais especificamente, analisamos os modos como a protagonista Hester Swane é construída e como se dá a sua interação com as demais personagens. Nosso olhar crítico volta-se às representações corporais presentes no texto dramático, levando em conta, portanto, algumas das crenças e valores instituídos no contexto sociocultural irlandês que fundamentam a peça, o discurso de outras personagens em relação à protagonista, o comportamento e os atos da própria Hester Swane ao longo da peça, assim como questões de gênero, aspectos esses determinantes na construção da protagonista.

A premiada dramaturga Marina Carr nasceu em 1964 na cidade de Dublin, na Irlanda, e desde 1995 dedica-se a escrever peças em que se pode observar uma figura feminina em posição de destaque e centralidade. Dentre suas obras de maior notoriedade estão *The Mai* (1994), *Portia Coughlan* (1996), a própria *By the Bog of Cats...*, *Ariel* (2002) e *Woman and Scarecrow* (2006). *By the Bog of Cats...* é uma peça de três atos cuja duração compreende

o período de um dia e se situa nas Midlands irlandesas. Hester Swane é uma mulher de 40 anos que não corresponde ao que se pode entender como os valores tradicionais atribuídos à mulher em uma sociedade ocidental fundada no sistema patriarcal — neste caso, a irlandesa. A personagem encontra-se no cerne de conflitos pessoais, interpessoais, socioculturais e políticos, sendo esses referentes ao modo como o corpo da personagem é visto e percebido por outros e por ela mesma. Por fim, ao não conseguir mais conviver com os estigmas que lhes foram impostos por seguir um estilo de vida diferente daquele estabelecido a partir das normas tidas como aceitáveis pela comunidade, Hester acaba por dirigir-se a uma sucessão de eventos drásticos com desfechos irreversíveis, como o suicídio.

A partir da perspectiva feminista adotada para esta análise, analisamos os rótulos atribuídos à figura de Hester Swane na peça como representação da sociedade baseada na hierarquia do masculino sobre o feminino, a qual corresponde a uma realidade opressora, exclusiva e punitiva. Pela presença de elementos como traição, ostracismo e filicídio na peça em questão, autores, como Melissa Sihra, referem-se à protagonista da peça *By the Bog of Cats...* como uma interpretação contemporânea da Medeia de Eurípedes (SIHRA, 2003). A partir disso, parece então apropriado considerar a reflexão que a poeta feminista Adrienne Rich faz sobre releituras. Segundo ela, a “re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com outros olhos, de compreender um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica – é para as mulheres mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência” (RICH, 1980, p. 35, tradução nossa).⁴ Dessa forma, por meio da personagem Hester Swane, *By the Bog of Cats...* mostra que, sendo mulher em uma sociedade cabalmente patriarcal, os motivos para que ações extremas como o assassinato ou o suicídio sejam cometidas não são um resultado de vingança, como se é possível observar em Medeia, mas sim uma resposta desesperada de autodefesa e oposição ao meio opressor no qual ela vive.

Hester Swane pertence à minoria étnica dos *Irish Travellers*, viajantes irlandeses, um grupo de práticas originalmente nômades, e, por conta disso, é estigmatizada por membros da sociedade tradicional. Tendo esse contexto em mente, analisamos alguns dos estigmas sofridos por Hester Swane a fim de discutir como a noção de corporeidade é vista e compreendida através da linguagem na peça de Marina Carr. Portanto, analisamos como esse corpo reage às ações coercivas de uma comunidade intolerante ao que é diferente, nesse caso, uma mulher *Traveller*. Em suma, os objetivos desta análise podem ser traduzidos na forma das perguntas de pesquisa: Quais as expectativas socioculturais quanto ao corpo *Traveller*, especialmente de uma mulher *Traveller*? Como a corporeidade de Hester é representada, através do

4 “Re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction — is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival”.

discurso, pela comunidade na qual ela está inserida? E, por fim, como Hester se relaciona com outros corpos e com o seu próprio?

O corpo como discurso - reflexões teóricas

No teatro, a trama é percebida através da personagem. Segundo o crítico brasileiro de teatro Décio de Almeida Prado (1968, p. 85), esse processo de interpretação ocorre mediante “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito”. Em outras palavras, o discurso presente na peça — notado na comunicação de diálogos e monólogos —, ou, como o crítico designa, a “linguagem da ação” (PRADO, 1968, p. 89) torna-se elemento crucial para que se possa realizar a análise da personagem e da trama em si. É também por intermédio do discurso que se pode construir uma noção de corpo em determinado texto teatral. Desse modo, é possível dizer que o corpo da personagem não depende somente do ator ou da atriz que virá a incorporá-la, mas da própria construção textual que de certa forma cria e regula uma noção daquele corpo, e de como este reage aos conflitos que a ação vem a apresentar. O presente estudo, portanto, busca oferecer uma análise do corpo de Hester Swane, que, de acordo com Prado, inevitavelmente passa pelo que é revelado sobre ela, por sua autoimagem e pela imagem que lhe é atribuída por outros em suas falas.

Para compreender melhor as representações que ocorrem pela fala, refletiremos sobre o sentido social do corpo. Segundo Chris Shilling (2003), a visão foucaultiana pode ser considerada a mais relevante na interseção entre corpo, discurso e poder:

Para Foucault, ao corpo não é apenas dado sentido através do discurso, mas é inteiramente discurso. Com efeito, o corpo desaparece como entidade biológica e, em vez disso, torna-se um produto socialmente construído, infinitamente maleável e extremamente instável. (SHILLING, 2003, p. 65, tradução nossa)⁵

Ao concordar com o argumento de Foucault em relação ao corpo ser constituído de discurso, subentende-se nesta análise que é o discurso hegemônico que, no processo de criação do corpo padrão, idealiza o que é cabível na pré-definição de “masculino” e de “feminino”. Por conta disso, dada a informação inicial de que este estudo se propõe a uma análise corporal que tem como base o próprio texto dramático, é necessário, primeiramente, entender a posição que a área do teatro adota quanto aos temas de gênero e discurso. Lúcia Romano (2009) esclarece a questão:

5 “For Foucault, the body is not only given meaning by discourse, but is wholly constituted by discourse. In effect, the body vanishes as a biological entity and becomes instead a socially constituted product which is infinitely malleable and highly unstable.”

No processo mais amplo de diferenciação de gênero que ocorre numa sociedade, o teatro pode ser visto como um texto da cultura: assim como as outras artes e as ciências, ele reapresenta um ideal social, formulado a partir da ideologia dominante em determinada localidade e época. Ele torna presente, ao vivo, na materialidade expressiva dos atores e atrizes, modelos de corporeidade constituídos historicamente. O teatro, portanto, não “tem gênero”, mas “faz gênero”, compartilhando com a sociedade as categorias de sexo, já tornadas em performances “de gênero”, e auxiliando em seu reconhecimento e legitimização. (ROMANO, 2009, p. 77)

Logo, se o teatro “faz gênero” — isto é, se o fazer teatral tem como base fundadora a representação de um ou vários corpos idealizados historicamente —, então torna-se possível partir da premissa de que o corpo de Hester Swane, por ocupar a posição de protagonismo na peça de Carr, é do mesmo modo constituído de traços identificáveis de ideais sociais que são atribuídos à mulher. Assim sendo, abre-se a possibilidade de uma discussão acerca do conjunto de características sociais e culturais que fazem parte da construção da personagem, a fim de deliberar como esses elementos podem ser vistos como determinantes no corpo de Hester. Em outras palavras, adquire-se aqui a visão de que aspectos como gênero, classe e etnia não se configuram como fatores neutros na corporeidade do indivíduo, mas possuem influência direta sobre o sujeito e em sua relação com o meio social.

136

Hester Swane como *Irish Traveller*

Não é concebível discutir a personagem de *By the Bog of Cats...* sem também destacar o fato de ela pertencer ao grupo étnico denominado *Irish Travellers*. Como o próprio nome sugere, os *Travellers* formam uma comunidade nômade natural das terras irlandesas que, de acordo com o censo local de 2016, corresponde a menos de 1% da população total (são, em média, trinta mil viajantes irlandeses)⁶. A localização dos *Travellers*, em geral, espalha-se dos subúrbios de cidades, como Dublin e Galway, até regiões mais afastadas no interior do país. Ainda segundo a pesquisa demográfica do CSO (*Central Statistics Office*) realizada em 2016, no quesito educacional, os viajantes permanecem com taxas inferiores às da maioria, registrando-se, naquele ano, que apenas 167 *Travellers* em todo o país ingressaram no ensino superior. A pesquisa ainda aponta que a taxa de desemprego entre os *Travellers* chega a 80%.

6 Para saber mais, consultar a página do Central Statistics Office (CSO, 2016). Disponível em: <https://www.cso.ie/en/csolatestnews/pressreleases/2017pressreleases/pressstatementcensus2016resultsprofile8-irishtravellersethnicityandreligion/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

McGinnity et al. (2017) fizeram um levantamento dos preconceitos presentes em diversas esferas e grupos da sociedade irlandesa, identificando assim sua causa e as maiores vítimas de demonstrações de intolerância. De acordo com as autoras, a pesquisa teve como base as relações dicotômicas compostas por um representante hegemônico, ou forte referente social, e um representante de minoria (foram vistas, por exemplo, relações de homens/mulheres, cristianismo/outras religiões, brancos ou não *travellers/travellers*, etc.), para assim chegar-se a um melhor entendimento das discriminações sofridas por certos grupos. A análise de dados comprovou que as consideradas “minorias sociais” (*equality groups*), como as mulheres, pessoas com alguma deficiência, pessoas negras, pessoas asiáticas, entre outras divisões, são vítimas de preconceito na Irlanda, seja nas esferas social, cultural, profissional, pública ou pessoal. O destaque vai para os *Irish Travellers*, cujas taxas de discriminação superam às de qualquer outro grupo mencionado, em todos os níveis pesquisados. Sobre a discrepância entre as taxas de intolerância sofrida por viajantes e as de outros indivíduos, as autoras do estudo chamaram a atenção para a necessidade de haver uma “identificação étnica” e de mais conscientização, em especial no caso da comunidade viajante. Para elas, isso se deve ao fato de que estudos prévios não incluíram os *Travellers* em sondagens populacionais, consequentemente, criando um distanciamento ainda maior entre o grupo e a sociedade em geral (MCGINNITY et al., 2017).

Mary Burke (2009), em seu livro ‘Tinkers’ – *Synge and the Cultural History of the Irish Traveller*, discorre acerca da representação literária da comunidade viajante ao longo do tempo. A figura do *Traveller*, segundo Burke, “é um construto genericamente denominado ‘tinker’”⁷ (2009, p. 1, tradução nossa), uma denominação popular de cunho pejorativo que está presente também na peça de Carr. Em sua exposição e crítica de trabalhos literários e cinematográficos que de algum modo utilizaram a imagem do *Traveller*, Burke ainda afirma como “fato inegável que os *Travellers* são tidos como a camada mais baixa da Irlanda contemporânea”⁸ (*ibid.*, p. 26, tradução nossa), coisa que se reflete, por exemplo, na hostilidade da identidade sedentária para com a alteridade do nômade. Apesar de o grupo dos *Irish Travellers* ser considerado um tema de pesquisa recente e de haver a necessidade de mais estudos sobre o assunto, como a própria Burke reitera na parte introdutória de seu livro, é viável deduzir que as práticas culturais e a própria figura do viajante não são bem aceitas por boa parte da população irlandesa que se fundamenta sobre a institucionalização da propriedade privada, industrializada e de estrutura patriarcal.

7 “[...] a construct that has been generally referred to as the ‘tinker.’”

8 “[...] the undeniable fact that Travellers are considered the lowest stratum in contemporary Ireland.”

Considerando a premissa de que o viajante irlandês não é geralmente visto de maneira positiva em meio à sociedade – e mais, que sua própria existência pode continuar a ser assimilada como o “Outro” nesse contexto –, voltamos então o foco à personagem de Carr, Hester Swane, para apontar alguns dos efeitos observados sobre o seu corpo na peça pelo simples fato de ser uma *Traveller*. Em outras palavras, examinar como as condições sociais que caracterizam a personagem agem sobre o seu corpo no enquadramento teatral significa, segundo Romano (2009, p. 76), observar a existência de um corpo cultural que influencia diretamente a construção dessa corporeidade. Ainda de acordo com a autora, as crenças sociais acerca do corpo cultural se entrecruzam com as expectativas geradas sobre o corpo feminino, revelando um corpo composto por pontos de tensão que se tornam elementos determinantes na prática teatral (ibid., p.76-77). Os pontos de tensão mencionados não são apenas observados na construção da personagem de Swane, mas são considerados aqui catalisadores de suas (re)ações ao longo da peça.

Hester Swane, de 40 anos, é uma *Irish Traveller*, que sonha com uma vida tranquila no Bog of Cats, em tradução publicada no Brasil por Alinne Fernandes (2017), “Pântano dos Gatos”, região onde cresceu. Hester vive no trailer que pertenceu à sua mãe, também uma *Traveller*, que abandonou a filha quando esta tinha apenas sete anos. Passados 33 anos, a protagonista ainda acredita que sua mãe irá retornar, sendo essa uma das maiores razões pelas quais Hester não quer ir embora do Pântano. É ainda importante observar que a protagonista esteve em um relacionamento amoroso com Carthage Kilbride, morador da comunidade estabelecida no Pântano. Foram 14 anos juntos em uma união que resultou no nascimento de sua filha, Josie, que, na peça, já tem sete anos. Entretanto, como será demonstrado, a relação entre Hester e Carthage não era completamente aceita pelos moradores do local mais conservadores, que não acham apropriado um futuro fazendeiro se envolvendo com uma mulher de “sangue lerdo e preguiçoso”, com “olho selvagem de cigana que assusta as pessoas”⁹ (CARR, 2017, p. 110), na fala da Dona Kilbride (Mrs Kilbride), mãe de Carthage. No instante em que a ação se inicia, Hester se depara com o noivado arranjado de Carthage com Caroline Cassidy, filha do maior proprietário de terras da região — uma união de caráter socialmente mais aceitável que visa à estabilidade econômica e agrada o grupo consolidado no Pântano. No entanto, devido ao fato de Hester ainda amar o ex-companheiro, Hester recusa-se a aceitar o casamento de Carthage e Caroline, o que acaba por configurar um dos principais conflitos da peça: Hester, que se sente abandonada, tenta intervir no compromisso dos dois, o que faz com que sua mera presença no Pântano seja vista como ameaçadora

9 “the lazy shiftless blood in ya, that savage tinker eye ya turn on people to frighten tem” (CARR, 2009, p. 379).

para os valores da maioria, que agora a pressiona a todo custo para deixar o único local que a protagonista tem como casa.

A presença do *Traveller* é uma questão problemática para a sociedade tradicional, como já apontado. Pode-se dizer que a alteridade projetada sobre o viajante irlandês é tamanha a ponto de tornar-se uma ameaça para a tradição hegemônica, coisa que certamente se confirma em *By the Bog of Cats...* quando, por exemplo, a mãe de Carthage Kilbride expõe para a neta Josie o que realmente pensa de Hester. A cena ocorre ainda no primeiro ato da peça, e a fala da Dona Kilbride (identificada como “Mrs. K.” na edição do texto original usado para esta análise) não apenas confirma a existência de um preconceito contra os *Irish Travellers* como também marginaliza o grupo a ponto de não reconhecer a legitimidade da própria neta:

MRS. K.: [...] You’re Hester Swane’s little bastard. You’re not a Kilbride and never will be.

JOSIE: I’m tellin’ Daddy what ya said.

MRS. K.: Tell him! Ya won’t be tellin’ him anythin’ I haven’t told him meself. He’s an eegit, your Daddy. I warned him about that wan, Hester Swane, that she’d get her claws in, and she did, the tinker. That’s what yees are, tinkers. And your poor Daddy, all he’s had to put up with. Well, at least that’s changin’ now. Why don’t yees head off in that auld caravan, back to wherever yees came from, and give your poor Daddy back to me where he rightfully belongs. (CARR, 2009, p. 361)¹⁰

O fato de a avó questionar a legitimidade da própria neta problematiza de modo pertinente e ilustrativo a projeção do *Traveller* como o “outro” que ameaça os valores considerados corretos da identidade assumida pelo costume local. Ainda que a comunidade viajante seja legalmente irlandesa tanto quanto o restante da população, suas origens e costumes causam estranheza e desconfiança na maioria, que, enfim, não vê no *Traveller* um semelhante. Nesse caso, é possível perceber que o não reconhecimento, a exclusão de Hester (e, por consequência, da sua filha, que carrega em si a descendência repudiada do *Traveller*), cria uma noção de corporeidade isolada, afastada da

10 DONA KILBRIDE: [...] O teu nome é “Swane”. Tu sabe soletrar “Swane”? Claro que não. Tu é a bastardinha da Hester. O teu nome não é Kilbride nem nunca vai ser.
JOSIE: Vou contar tudo isso pro papai.
DONA KILBRIDE: Conta! Nada que eu já não tenha lhe contado. O teu papai é um idiota. Falei pra ele sobre aquelazinha, a Hester, falei que ela enfiaria as garras nele, do jeitinho como ela fez, aquela cigana. Isso é o que vocês são: ciganas. E o teu pobre papai, tudo o que ele passou. Bom, pelo menos as coisas ‘tão mudando agora. Por que vocês não se mandam de volta pro lugar de onde vocês vieram e devolvem o teu papaizinho pra mim, pro lugar onde ele pertence? (CARR, 2017, p. 43-44).

realidade que é compartilhada por todos os outros moradores do Pântano. Como visto anteriormente, à imagem de Hester é atribuído o estigma do “selvagem” — ou seja, daquele com o qual não se pode conviver —, o que permite aos moradores do local condenarem-na ao ostracismo e, por fim, pressionarem-na a ir embora. Alguns exemplos disso podem ser vistos no final da primeira cena no Ato 1 (CARR, 2009, p. 355), quando uma vizinha de Hester, Monica, se oferece para ajudá-la a arrumar as malas, mesmo após a protagonista ter dito expressamente que não iria a lugar algum; e ainda no mesmo Ato, Cena 3 (CARR, 2009, p. 359), na qual uma moradora local conhecida por Mulher-Gato (Catwoman, no texto-fonte) procura compelir Hester a deixar a região imediatamente.

Ressalta-se que Hester, ciente de sua posição desfavorável na hierarquia social da comunidade, sugere a própria submissão às normas do grupo maior, em sua busca por um reconhecimento que lhe permitisse continuar vivendo no Pântano e legitimasse suas necessidades. Em sua interação com Carthage, na Cena 6 do Ato 1, a protagonista chega ao ponto de implorar para que o ex-companheiro lhe dissesse o que fazer, criando para si própria uma obrigação de se autocorrigir, para que fosse possível moldar-se aos valores locais. Na cena em questão, a protagonista se coloca de forma passiva frente ao ex-companheiro, como forma de convencê-lo a retomar sua relação com Hester. Entretanto, o que mais uma vez torna-se evidenciado é a pressão esmagadora causada pela lógica hegemônica, pois, independentemente de ter se envolvido com a *Traveller* por mais de uma década, Carthage opta por reproduzir a demanda majoritária e insinua que a protagonista vá embora do Pântano (CARR, 2009, p. 366). Além disso, no Ato 2 de *By the Bog of Cats...*, durante uma frustrada tentativa de celebrar o casamento entre Carthage e Caroline, as personagens Hester e Dona Kilbride travam um diálogo que acaba por revelar a alienação segundo a qual a protagonista passou a viver:

HESTER: Have you ever been discarded, Elsie Kilbride? — the way I've been disc—

MRS. K.: No, I've never been discarded, Hester Swane! You know why? Because I've never overstepped meself. I've always lived by the rules.

HESTER: Ah rules! What rules are they? Teach them to me and I'll live by them. (CARR, 2009, p. 381)¹¹

11 Este trecho do Ato 2 é um pouco diferente daquele publicado na coletânea Marina Carr: Plays 1, edição usada como referência para publicação da peça no Brasil. Por conta disso, fornecemos aqui uma tradução nossa, seguindo a lógica da variação linguística das personagens na tradução brasileira: “HESTER: Já foste descartada, Elsie Kilbride? Do mesmo jeito como eu fui des- —/ Dona K.: Não, eu nunca fui descartada, Hester Swane! E sabe por quê? Porque nunca extrapolei os meus próprios limites. Eu sempre vivi de acordo com as regras./ HESTER: Ah, regras! E que regras são essas? Ensina elas pra mim e eu passo a viver nos conformes.”

Ambas as cenas acima podem ser interpretadas como exemplos do que Butler (2004), ao discorrer sobre regulação do gênero em sociedade, configura como reconhecimento. Para a autora, o reconhecimento é uma norma implícita das relações sociais cujo objetivo é criar uma imagem legítima do sujeito frente aos outros, ou seja, causar uma sensação de pertencimento. De forma análoga, tanto a submissão momentânea de Hester em relação à Carthage, com o intuito de se tornar aceita pelo grupo, quanto a sua exasperação por saber que certas “regras” da comunidade existem, mas não se estendem a ela, são entendidas aqui como uma busca da protagonista pelo referido reconhecimento. Entretanto, ainda de acordo com Butler (2004, p. 40-41), a luta por reconhecimento torna-se a própria garantia de que haverá continuidade do ciclo normativo de sujeição social, sujeição essa responsável por produzir noções e expectativas para o corpo e para o sujeito, por estar estruturada no sistema binário de gênero que conhecemos até hoje. Elucidando seu raciocínio a partir da perspectiva foucaultiana do assunto, a filósofa define que “os discursos reguladores que formam o sujeito do gênero são precisamente aqueles que demandam e induzem o sujeito em questão” (BUTLER, 2004, p. 41, tradução nossa)¹². Em outras palavras, a submissão às normas hegemônicas é parte fundamental do processo que cria a concepção de regulamentação, ou ainda, é parte fundamental do processo que constrói o corpo regulado.

Na Cena 5 do Ato 1, podemos perceber o cruzamento, apontado anteriormente por Romano (2009), entre o chamado corpo cultural e o corpo feminino, implícitos no discurso de Caroline Cassidy durante uma conversa com Hester Swane. Na ocasião, Hester procura intimidar Caroline para que esta não siga adiante no seu casamento com Carthage, em nome do relacionamento prévio entre a protagonista e ele, que gerou uma filha para o casal. Em resposta, a jovem Cassidy não apenas deslegitima a união entre Hester e Carthage, de forma semelhante à Dona Kilbride, como projeta sobre a *Traveller* uma noção de inferioridade que a própria Caroline designa como “pena”. Desse modo, ao apontar as condições socioeconômicas em que grande parte da comunidade viajante irlandesa vive, inclusive Hester, Caroline se utiliza de um discurso de superioridade masculina que inferioriza as reivindicações de Hester, ao mesmo tempo que demanda gratidão de sua parte:

HESTER: You're takin' me husband, you're takin' me house, ya even want me daughter. Over my dead body.

CAROLINE: He was never your husband, he only took pity on ya, took ya out of that auld caravan on the bog, gave ya a home, built ya up from nothin'. (CARR, 2009, p. 363)¹³

12 “[...] the regulatory discourses which form the subject of gender are precisely those that require and induce the subject in question.”

13 HESTER: Tira de mim meu marido, minha casa, até a minha filha tu quer. Sobre o

O que se vê agora não é mais um corpo marginalizado apenas por ser de uma etnia minoritária. Vemos um corpo marginalizado por ser uma mulher de etnia minoritária – o que por si só, na lógica do grupo, é o suficiente para que os direitos e as relações da personagem não sejam validados, como no caso do seu relacionamento com Carthage. Tendo isso em mente, é pertinente indicar que o gênero é compreendido na cena teatral como sendo um aspecto revelador de “padrões dominantes de corporeidade (nas sociedades ocidentais pós-industriais, o padrão heterossexual, hierárquico e fundamentado na ascendência do masculino sobre o feminino) que costuma fundamentar discursos e balizar comportamentos e visões” (ROMANO, 2009, p. 78). Assim sendo, a fala de Caroline pode ser lida como uma reprodução do discurso predominante do contexto sociopolítico representado na peça de Carr, baseado, sobretudo, na desconsideração da voz feminina e na indiferença para com as dificuldades que a mulher (nesse caso, mulher e mãe) passa, pois naturaliza a subjugação do corpo feminino e supervaloriza o predomínio do patriarca.

A referida noção de poder do masculino sobre o feminino fica clara em outros momentos da peça. Retornamos agora à Cena 6 do Ato 1, quando Hester, ao se dar conta da insistência por parte de Carthage para que ela vá embora, vê uma oportunidade para reafirmar sua voz e reivindicar um direito seu: morar onde preferisse. Nessa cena, a protagonista faz uso subversivo do substantivo discriminatório *tinker*, apropriando-o à sua identidade, pela primeira vez na peça, com orgulho (CARR, 2009, p. 366). Logo em seguida, por meio do discurso que normatiza o patriarcado, Carthage se vê na posição de ameaçar Hester com a custódia integral da filha Josie:

CARTHAGE: If I have to mow ya down or have ya declared an unfit mother to see Josie, I will. [...] I want her to have a chance in life, a chance you never had and so can never understand-

HESTER: Don't tell me what I can and can't understand!

CARTHAGE: Well understand this. Ya'll not separate me and Josie or I'll have her taken off ya. (CARR, 2009, p. 366-367)¹⁴

meu cadáver./ CAROLINE: Ele nunca foi teu marido, ele tinha pena de ti, te tirou daquele trailer velho no meio do pântano, te deu uma casa, construiu pra ti, do chão. (CARR, 2017, p. 52-53).

14 CARTHAGE: Se eu tiver que te fazer em pedacinhos ou provar pro juiz que tu não tem condições de cuidar da menina, eu faço. Por amor à tua pele, não bota a mão no que não é do seu bico. Olha, Hesterzinha, quero que a Josie se dê bem na vida, que ela compartilhe de tudo o que é meu e de tudo o que eu conseguir. Quero que ela tenha oportunidades na vida, oportunidades que tu nunca teve e, por isso, tu nunca vai conseguir entender. / HESTER: Não me diga o que eu consigo ou não consigo entender!/ CARTHAGE: Então entende uma coisa: se tu me separar da Josie, vou dar um jeito de tirá-la de ti. (CARR, 2017, p. 66).

Alguns instantes depois, Carthage deixa transparecer o que possivelmente é sua verdadeira vontade por trás das ameaças, como evidenciado na fala “I want you out of here before dusk!” (CARR, 2009, p. 367).¹⁵

Uma vez mais está subentendida a relação direta entre o corpo cultural e o corpo feminino na sociedade patriarcal. Nos exemplos mencionados, o ex-companheiro de Hester utiliza-se de sua vantagem inerente, por ser homem e provedor econômico, em comparação à situação social da protagonista, que, sendo uma mulher e *Traveller*, possivelmente não teria chances de ganhar a guarda da própria filha caso o tópico fosse levado a instâncias jurídicas. A estratégia discursiva de Carthage, portanto, pode ser interpretada conforme a crítica de Rich (1980, p. 196) sobre o patriarca — no caso da peça, a ameaça de Carthage seria um meio de utilizar-se do próprio status socioeconômico para fazer-se dominante em relação à mulher e à filha. Além disso, a escritora ainda acrescenta que a “a [c]ustódia paternal é comumente buscada não pelo desejo de ficar com as crianças, mas como uma arma de vingança contra a mãe”¹⁶ (RICH, 1980, p. 219, tradução nossa).

De forma semelhante, na última cena do Ato 2, deparamo-nos com o que pode ser lido como o limite máximo de constrangimento suportado por Hester, quando, durante a cerimônia de casamento de Carthage e Caroline, a protagonista é encurralada pelas personagens que querem expulsá-la do Pântano. Assim, sendo física e emocionalmente constrangida pela pressão social que a força a sair da sua casa e com a separação iminente de sua própria filha, Hester Swane se vê na fronteira entre a individualidade e a sujeição incessante:

HESTER [Close to tears]: I can't lave till me mother comes. I'd hoped she'd have come before now and it wouldn't come to this. Don't make me lave this place or somethin' terrible'll happen. Don't.

XAVIER: We've had enough of your ravin', Swane, so take yourself elsewhere and let us try to recoup these marred celebrations.

JOSIE: I'll go with ya, Mam, and ya look gorgeous in that dress.

CARTHAGE: Stay where ya are, Josie.

JOSIE: No, I want to go with me Mam.

15 CARTHAGE: Te quero fora daqui antes do entardecer!” (CARR, 2017, p. 67).

16 “Paternal custody is often sought not out of desire for the children but as a weapon of vengeance against their mother.”

CARTHAGE [Stopping her]: Ya don't know what ya want. And reconsiderin', I think it'd be better all round if Josie stays with me till ya've moved. I'll bring her back to ya then.

HESTER: I've swallyed all me pride over you. You're lavin' me no choice but a vicious war against ya. (CARR, 2009, p. 381)¹⁷

Aqui, é também adicionado à noção de corporeidade da protagonista um corpo segregado, que por si só carrega dentro de si um ponto muito alto de tensão; isso quer dizer que este corpo tenta, ao mesmo tempo, pertencer e sobreviver. Entretanto, incapacitado de encaixar-se no grupo enquanto representante de um corpo cultural não aceito pela maioria, resta ao sujeito a escolha entre o perecimento social ou a superação individual. Essa cena, que também representa o final do Ato 2, encerra-se com a decisão final de Hester, a de travar uma guerra contra Carthage.

O corpo resistente

O terceiro e último Ato começa com a consumação da promessa de guerra feita por Hester, no que talvez seja um dos atos mais simbólicos possíveis de sua subversão tanto como *Traveller* quanto como mulher: a ação se reinicia após a protagonista decidir atear fogo na fazenda do ex-companheiro, incendiando inclusive cada cabeça de gado da propriedade (CARR, 2009, p. 382). Apesar do teor drástico dessa atitude, uma possível leitura do gesto de Hester é a de que ele simboliza, ao mesmo tempo, a ruptura com as estruturas sociais que a oprimiam (representada pelo significado socioeconômico da fazenda em si) e a transgressão ao sistema patriarcal (representada pelo ataque direto de Hester à noção da propriedade, predominantemente masculina). Sob essa perspectiva, a reação imediata da protagonista às opressões consecutivas que vinha sofrendo se apresenta tanto como confronto material quanto como rompimento das estruturas familiares institucionalizadas.

Ao tomar conhecimento de que todos os seus bens materiais viraram ruínas em meio ao incêndio iniciado por Hester, Carthage, buscando

17 HESTER (quase chorando): Só vou quando minha mãe voltar. Queria que ela tivesse voltado antes e nada disso tivesse acontecido. Não me façam ir embora senão uma coisa terrível vai acontecer. Não, não me façam ir embora.

XAVIER: A gente não aguenta mais os seus delírios, Swane. Então vai pra algum outro lugar e deixa a gente tentar se recuperar desse fiasco todo do melhor jeito possível.

JOSIE: Vou contigo, mamãe, você 'tá linda com esse vestido.

CARTHAGE: Não saia daqui, Josie.

JOSIE: Não. Quero ir com a minha mamãe.

CARTHAGE (impede Josie): Tu não sabe o que quer. E, pensando bem, é melhor a Josie ficar comigo até a sua mudança. Levo a Josie de volta pra ti depois.

HESTER: Engoli meu orgulho por ti. Mas não me deixaste nenhuma escolha a não ser uma guerra interminável. (CARR, 2017, p. 117-118).

FERNANDES, A.P.B.
ROSA, S.C.
*Um corpo
resistente:
Uma análise da
corporeidade
feminina em By
the Bog of Cats...*,
de Marina Carr

retaliação, afirma de forma definitiva que irá tomar a guarda de Josie, e que “de tempos em tempos” deixará a mãe encontrar-se com a filha (CARR, 2009, p. 392). Por mais resistência que a personagem tenha demonstrado em diversos momentos, ainda assim é fato inegável que, desde o início, ela estava em posição de desvantagem contra a moral de um grupo inteiro. Perto do fim do Ato 3, Hester Swane encontra-se sozinha, perto de seu trailer, segurando a faca que ensaia levar à própria garganta, como que performando o gesto derradeiro da própria morte antes de realmente executá-lo. Entretanto, no instante seguinte, vemos Josie, que retorna em busca da mãe, deixando a tensão suspensa por um breve período. A protagonista, em meio ao gesto de esconder a arma de um crime futuro, aproveita a suspensão para despedir-se da filha. É evidente o intuito suicida de Hester Swane — que, para não o revelar à filha, diz apenas que precisa ir embora, e que não voltará mais. Como consequência, a pequena Josie agarra-se à mãe, contrariada em relação à sua partida, pedindo para que Hester a leve junto consigo a esse lugar de onde não há retorno. Nesse exato momento percebe-se que o desespero de uma filha que não quer se separar da mãe torna-se o catalisador de uma reviravolta nos passos seguintes da protagonista:

JOSIE: Just take me with ya, Mam.
[Puts her arms around HESTER.]

HESTER: No, ya don’t understand. Go away, get away from me, g’wan now, run away from me quickly now.

JOSIE *[Struggling to stay in contact with HESTER]*: No, Mam, stop! I’m goin’ with ya!

HESTER: Would ya let go!

JOSIE *[Frantic]*: No, Mam. Please!

HESTER: Alright, alright! Shhh! *[Picks her up.]* It’s alright, I’ll take ya with me, I won’t have ya as I was, waitin’ a lifetime for somewan to return, because they don’t, Josie, they don’t. It’s alright. Close your eyes.

[JOSIE closes her eyes.]

Are they closed tight?

JOSIE: Yeah.

[HESTER cuts JOSIE’s throat in one savage movement.]

O filicídio pode ser interpretado no contexto referido como uma estratégia de resistência tão válida, na lógica de Hester, quanto atear fogo na fazenda do ex-companheiro sob o intuito de não sofrer opressões passivamente. É inclusive pertinente pensar que o ato homicida de Hester foi movido pelo que Butler (2004) define como o questionamento necessário que o sujeito faça sobre sua própria vida para que descubra o que é suportável ou insuportável de ser vivido. Tendo isso em mente, é viável imaginarmos o sofrimento que a protagonista passou com o abandono físico e afetivo de sua mãe, anos antes disso, e como esse sofrimento de certa forma influenciou o modo como Hester enxerga e lida com a sua própria existência e o seu próprio corpo. De maneira semelhante, a memória dessa dor determina o modo como a protagonista lida e age sobre a corporeidade da filha. No entanto, devemos lembrar que o filicídio em cena ocorre devido à iminência do suicídio de Hester e, portanto, não seria adequado discutir um sem mencionar o outro.

Considerando que a resistência previamente identificada na personagem é uma das motivações por trás de seus atos, talvez seja viável enxergar o suicídio, nesse caso, como estratégia emancipatória, ou seja, como uma forma adicional de Hester garantir a liberdade de escolha sobre o seu corpo. Mais do que fazer a vontade do grupo e ir embora, e mais do que persistir no local sob um tratamento discriminatório, Hester Swane fez provavelmente o uso mais surpreendente e subversivo possível de sua corporeidade naquele momento, ao mesmo tempo encerrando sua existência corporal, mas legitimando a sua recusa das normas hegemônicas. Em uma “dança de morte”, em tradução por Alinne Fernandes (CARR, 2017, p. 165), Hester Swane utiliza a mesma faca com que instantes antes matou a sua filha, e a enterra no próprio coração, em uma cena tão sanguinária quanto, talvez, libertadora.

18 JOSIE: Me leva contigo, mamãe. (*Coloca os braços em volta de Hester*).

HESTER (*empurrando-a para longe de si*): Não, tu não entende. Vai embora, sai de perto de mim, vai agora, foge de mim rápido, agora.

JOSIE (*esforçando-se para manter-se junto a Hester*): Não, mamãe, para! Eu vou contigo!

HESTER: Me larga!

JOSIE (*descontrolada*): Não, mamãe. Por favor!

HESTER: “Tá bom, tá bom! Psiiiu! (*Pega Josie no colo.*) “Tá bem, te levo comigo, não quero que tu fique que nem eu, esperando durante uma vida inteira que alguém volte, porque esse alguém não volta, Josie, não volta nunca. “Tá bem. Fecha os seus olhos.

Josie fecha os olhos.

Bem fechados?

JOSIE: Sim.

Hester degola Josie em um só golpe brutal.

JOSIE (*suavemente*): Mamãe... Mamãe... (*E Josie falece nos braços de Hester.*) (CARR, 2017, p. 161-162).

Reflexões finais

Tendo em vista que o corpo de Hester Swane é determinado por uma corporeidade marginalizada no que tange a sua etnia e o seu gênero e é, portanto, encurralada na interseção dessas formas de regulamentação, torna-se necessário reconhecer que o corpo em questão é também agora um corpo resistente. Para Shatema Threadcraft (2016), o poder de estruturas e instituições hegemônicas resulta na “incorporação”, conceito que se refere ao processo psíquico no qual o sujeito adequa o próprio corpo às normas ou expectativas sociais. Threadcraft ressalta ainda que “[t]anto para Butler quanto para Foucault, onde há poder há resistência. A possibilidade da agência, da resistência e da subversão está presente nas próprias práticas que nos constituem como sujeitos marcados pelo gênero”¹⁹ (2016, p. 218, tradução nossa). Ao fazer uma afronta direta à conjectura que a oprime, o que ocorre tanto ao atear fogo na fazenda de Cassidy, símbolo da hegemonia masculina, quanto por decidir quando e como acabar com a sua própria vida e a de sua filha, Hester quebra a lógica da sujeição baseada na regulação de corpos, criando para si mesma uma existência alternativa, cujo objetivo seria o corpo livre. Sendo assim, seguindo a lógica da peça, que se desprende da existência numa esfera somente material, Hester e sua filha passariam a existir em forma de fantasma, assim como seu irmão, Joseph, que, na peça, está morto, mas existe e vive num plano distinto.²⁰

Do ponto de vista social, o corpo que morre é um corpo destituído de legitimidade, mas é o corpo de Hester, mesmo desvalorizado e morto, a única testemunha do abandono. O abandono que Hester sofreu por parte de sua mãe, e o que decorre dele, é para Hester o verdadeiro insuportável que a faz criar para o próprio corpo uma significação que ultrapassa a morte física: um corpo sem coração. O auge dos conflitos que o corpo de Hester abarca e que a leva, simultaneamente, ao ato conjunto do filicídio e do suicídio, é a possibilidade do abandono correlato da própria filha; em outras palavras, a ideia de Josie incorporar o mesmo abandono pelo qual Hester passou se torna decisiva para que a protagonista se adiante na responsabilidade de decidir sobre a vida de Josie, representada pelo corpo em si. Aqui, impedir a filha de vivenciar o abandono significa impedir que a filha viva.

19 “For Butler as for Foucault, where there is power there is resistance. The potential for agency, resistance, and subversion lies in the very practices that constitute us as gendered subjects.”

20 De fato, Joseph inclusive aparece em cena, no Ato 2, em busca da própria Hester.

Referências

BURKE, Mary. *'Tinkers': Synge and the Cultural History of the Irish Traveller*. New York: Oxford University Press, 2009.

BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

CARR, Marina. By the Bog of Cats... In: HARRINGTON, J. (Ed.). *Modern and Contemporary Irish Drama*. 2 ed. Londres: W. W. Norton, 2009, p. 352-398.

_____. *No Pântano dos Gatos...* FERNANDES, Alinne (Trad.). São Paulo: Rafael Copetti, 2017.

CSO. Census 2016 Profile 8 - Irish Travellers, Ethnicity and Religion. In: CSO. *Census 2016*. Cork: Cso, 2017. p. 59-63. Disponível em: <https://www.cso.ie/en/csolatestnews/presspages/2017/census2016profile8-irishtravellersethnicityandreligion/>. Acesso em: 6 jun. 2018.

MCGINNITY, Frances et al. *Who experiences discrimination in Ireland?: Evidence from the QNHS (Quarterly National Household Survey) Equality Modules*. Dublin: Irish Human Rights And Equality Commission, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26504/bkmnext342>. Acesso em: 6 jun. 2018.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: Writing as re-vision. In: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose: 1966-1978*. Londres: Virago, 1980, p. 33-50.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De Quem É Esse Corpo?: A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. 2009. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História do Teatro, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emilio Sales. *A Personagem de Ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968. Cap. 3. p. 81-102.

SHILLING, Chris. *The Body and Social Theory*. 2. ed. Londres: Sage Publications, 2003.

SIHRA, Melissa. Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr. In: LEENEY, Cathy; MCMULLEN, Anna (Org.). *The Theatre of Marina Carr*. Dublin: Carysfort Press, 2003.

THREADCRAFT, Shatema. Embodiment. In: DISCH, Lisa; HAWKESWORTH, Mary. *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 207-226.

Virginia e Francesca, ela e eu: lugares comuns

Virginia and Francesca, her and me: common places

Marcela Filizola¹

RESUMO

O presente artigo se propõe a pensar e questionar categorias de gênero a partir dos ensaios de Virginia Woolf (1882-1941) e do trabalho fotográfico de Francesca Woodman (1958-1981). Ao refletir acerca de noções de corpo e sua porosidade na relação com os movimentos do pensamento, busca-se criar uma conversa com teorias feministas, em diálogo com Judith Butler, Adriana Cavarero, Rosi Braidotti, entre outros nomes, para investigar novas possibilidades éticas nos momentos de encontro com o mundo. Por fim, o trabalho explora alguns aspectos do romance *To the Lighthouse* (1927), de Woolf, para considerar a relação entre humanos e não humanos, de modo a indagar a respeito da linguagem em conjunto com construções de subjetividade.

Palavras-chave: *Virginia Woolf; Francesca Woodman; teorias feministas.*

ABSTRACT

This article aims to analyze and question categories of gender, focusing on Virginia Woolf's (1882-1941) essays and Francesca Woodman's (1958-1981) photographic work. As it contemplates the notion of body and its porosity concerning the act of thinking, the paper seeks to create a conversation with feminist theorists, such as Judith Butler, Adriana Cavarero, Rosi Braidotti, amongst others, to investigate new ethical possibilities through moments of encounter with the world. Lastly, this study explores some aspects of Woolf's novel *To the Lighthouse* (1927), bringing into consideration the relationship between humans and non-humans to inquire about language in conjunction with constructions of subjectivity.

Keywords: *Virginia Woolf; Francesca Woodman; feminist theories.*

1 PPGCL-UFRJ/Bolsista Faperj Doutorado Nota 10.

[...]

E lá entrei no café manhoso, de árvore
de plástico ao canto.
Foi só depois de entrar que vi uma mulher
sentada a ler uma coisa qualquer. E senti-me
mais forte, não sei porquê, mas senti-me mais forte.
Era uma tribo de vinte e três homens e ela sozinha e
depois eu
[...]

(Ana Luisa Amaral, *Lugares comuns*)

No ensaio “Professions for Women”, lido por Virginia Woolf em 1931 para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres e publicado postumamente em 1942 no livro *The Death of the Moth, and Other Essays*, a escritora defende que as mulheres matem o que ela chama de Anjo do Lar — em referência ao poema de Coventry Patmore, de 1854 — para que possam pensar e escrever livremente, para que possam ter uma mente própria, sem a falsidade necessária para afagar egos masculinos. Essa primeira parte, diz ela, já havia sido resolvida: o Anjo estava morto. Contudo, resta

uma pergunta quando uma jovem permanece com seu tinteiro: “o que é uma mulher?”. Indagação essa constantemente revisitada pelo movimento feminista e explicitada por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949), ressaltando que marcar tal posição nunca seria uma questão para um homem:

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. (BEAUVOIR, 1970, p. 9).

Após descrever a morte do Anjo do Lar, Woolf comenta sobre uma segunda experiência, essa ainda não resolvida: “[...] falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, [isso] creio que não resolvi. Duvido que alguma mulher já tenha resolvido. Os obstáculos contra ela ainda são enormes — e, mesmo assim, muito difíceis de definir.”² (WOOLF, 2015 [1942], n.p.).

Como destacado nos trechos de Virginia e Simone, pensar esse lugar de “mulher” não é apenas pensar uma materialidade do corpo, mas como alguns corpos foram sexuados e como essas “categorias de sexo”, conforme escreve Monique Wittig (1976/1982), são políticas (WITTIG, 2002, p. 5). A categoria “mulher” está ligada à categoria “homem” (e a outros privilégios, como ser branco, cisgênero, heterossexual etc.) e a uma economia heterossexual na qual o papel da mulher é o da reprodução (WITTIG, 2002, p. 5). Enquanto certos corpos aparecem como neutros, universais e desencarnados, outros são apenas visíveis como seres sexuais, mantendo-se invisíveis como seres sociais (WITTIG, 2002, p. 8). Refletir a respeito das formas de estruturação social seria entender que a diferença sexual serve para hierarquizar nossas relações, tornando-as assimétricas (POLLOCK, 1988, p. 56). Talvez pelo corpo da mulher e a própria noção de “mulher” nascerem de uma cesura — ou do paradoxo de não conseguir estar fora como representação, mas de estar fora como vida visível, ainda que em diferentes graus —, uma vez que nascem do olhar do homem, seria preciso construir outra visão de corpo em que tais dicotomias sejam perturbadas, afinal, o corpo criado pelo olhar do outro (sujeito hegemônico) já está em uma situação de violência. Não há interioridade a ser preservada, e sim um lugar de passagem, uma abertura que, ao buscar uma representação relacional que subverta a noção de exterioridade espacial dominada pelo olhar masculino, projeta-

2 Tradução minha. No original: “The first — killing the Angel in the House — I think I solved. She died. But the second, telling the truth about my own experiences as a body, I do not think I solved. I doubt that any woman has solved it yet. The obstacles against her are still immensely powerful — and yet they are very difficult to define.” (WOOLF, 2015 [1942], n.p.).

se em sua ilegibilidade. Segundo Judith Butler³³(2005), existem normas que enquadram o reconhecimento de um rosto, o que traz a seguinte indagação ética: “Afim, sob quais condições alguns indivíduos adquirem um rosto legível e visível, e outros não?” (BUTLER, 2015b, n.p.).

Neste artigo, procuro investigar como textos da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) e trabalhos fotográficos da artista estadunidense Francesca Woodman (1958-1981) nos ajudam a pensar que a política não deve ser entendida como uma prática derivada de um sujeito já dado, e sim a partir de subjetividades em devir, ou subjetividades nômades, como as chama Rosi Braidotti (2011), que não estão relacionadas com o individual ou o particular nem com uma identidade fixa e autocapitalizante, mas com processos sociais relacionais e múltiplos (BRAIDOTTI, 2011, p. 3-4) que põem em questão a própria noção de gênero. Segundo observa Donna Haraway no ensaio “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (1991), pode ser mais interessante fazer considerações tendo em mente a ideia de coalizão:

Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo tal situação — “ser” mulher. [...] E quem é esse “nós” enunciado em minha própria retórica? Quais são as identidades que fundamentam esse mito político tão potente chamado “nós” e o que pode motivar o nosso envolvimento nessa comunidade? [...] Mas existe também um reconhecimento crescente de outra resposta: aquela que se dá pela coalizão — a afinidade em vez da identidade. (HARAWAY, 2019, p. 165-166).

Na obra de Woolf, isso é evidente, pois a questão de gênero marca abertamente sua escrita. Em seus ensaios, há uma investigação sobre sua condição culturalmente construída e menos privilegiada de mulher, bem como sua situação mais privilegiada de classe, e de que maneira tais circunstâncias relacionam-se com seu entorno. Entretanto, essas indagações não aparecem apenas nos ensaios; é um problema que movimenta toda sua escrita com a intenção de “reescritura da história” (PINHO, 2019, p. 6) por meio, principalmente, de sua ficção. A escritora parece pôr em questão a noção de gênero na própria literatura com o intuito de buscar “a desconstrução e transformação dos gêneros, literários (*genre*) e performativos (*gender*) ao mesmo tempo, enquanto proposta ética de uma política por vir, através e para além da identidade” (PINHO, 2019, p. 6), tensionando pensamento feminino e masculino, não instruído e instruído, além de diferenças de idade e classe.

3 Judith Butler declarou-se não-binária há poucos anos, usando tanto o pronome feminino (she/her) quanto o neutro (they/them), porém expressando preferência pelo neutro. Por essa razão, adotei a linguagem neutra (Sistema Elu) ao me referir a Butler.

Em Francesca Woodman, por outro lado, não há um posicionamento político óbvio, ainda que seu trabalho cause provocações ao termo “mulher” — uma palavra complicada e às vezes impossível de não ser usada —, seja pela performance de feminilidade, ou pelo deslocamento da nudez feminina, ou por sua relação com outros corpos e materialidades que põem em questão o próprio corpo em sua porosidade. A arquitetura escolhida pela artista não apenas marca o limite entre as esferas pública e privada, como também “os espaços de masculinidade e de feminilidade”, instigando-nos a refletir sobre a circulação de pessoas de diferentes gêneros por tais ambientes e suas relações com esses espaços (POLLOCK, 1988, p. 62). Em suas imagens parece haver uma tentativa de repensar os limites corporais, buscando “um argumento em favor do *prazer* da confusão de fronteiras, bem como em favor da *responsabilidade* em sua construção” (HARAWAY, 2019, p. 159). Portanto, há um comprometimento do olhar ao fotografar outras mulheres ou ao se fotografar, situando esse corpo visto na imagem em uma relação de igualdade e de presença com aquele que bate a foto. Diversas fotografias de Woodman expõem a relação com as mãos, além do caráter manual do trabalho artístico em si. As mãos nas imagens servem tanto para colocar o corpo em proximidade com objetos — em inúmeras fotos Francesca segura pedaços de coisas ou mesmo animais — quanto para mostrar rastros de um movimento anterior — quando as mãos aparecem sujas de terra, por exemplo. Em outras ocasiões, a fotógrafa usa as mãos para esconder partes do corpo, em especial o rosto, que não é mostrado em várias de suas imagens. Como observa Phelan,

[...] Woodman frequentemente se concentrava nas mãos em seu trabalho. Mãos assombram seus enquadramentos; seu trabalho tem fome de taticidade. A pele por vezes roça em objetos que perfuram e iluminam — espelhos, vidros, mostruários — e por vezes a pele é mergulhada em coisas que mancham, principalmente tinta e sangue. (PHELAN, 2002, p. 992).⁴

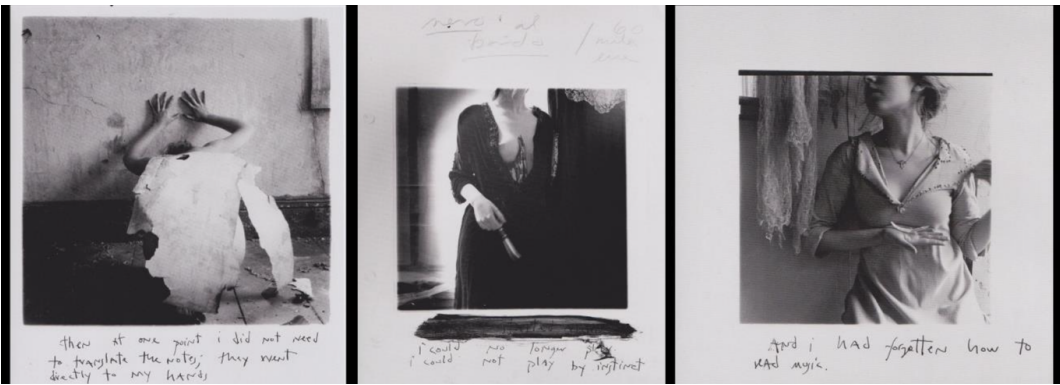
153

Na série a seguir (Figuras 1, 2 e 3), encontramos a presença das mãos também no texto escrito na borda das próprias fotos. São versos que fazem parte de um poema⁵ que Francesca escreveu como *ghost-writer* para sua amiga, Sloan Rankin, que cursava uma aula de poesia no primeiro ano

4 Tradução minha. No original: “Thinking of her own body as always at hand, Woodman often concentrated on hands in her work. Hands haunt her frames; her work hungers for tactility. Skin sometimes brushes against objects that pierce and illuminate — mirrors, glass, display cases — and sometimes skin soaks in things that stain, especially ink and blood.” (PHELAN, 2002, p. 992).

5 “Poem about 14 hands high”: i am apprehensive.1 it is like when i / played the piano.2 first i learned to / read music3 and then at one point i / no longer needed to translate the notes: / they went directly to my hands.4 After a / while i stopped playing5 and when i / started again i found i could not / play. i could not play by / instinct6 and i had forgotten how / to read music.7 (WOODMAN apud RICHES, 2004, p. 175).

das duas em RISD (Rhode Island School of Design). Embora não pareça haver uma narrativa que una as três imagens — ainda que os textos estejam encadeados —, vemos uma conexão por meio da temática das mãos presente nos versos e nas fotos. A primeira imagem (Figura 1) apresenta uma relação mais clara com o verso do poema (“Então num dado momento eu não precisei mais traduzir as notas; elas foram diretamente para minhas mãos”), pois, apesar de as mãos da fotógrafa estarem apoiadas em uma parede diante dela, o gesto pode ser pensado como um movimento de tocar piano, como diz o segundo verso do poema. As mãos e os braços são também as únicas partes visíveis da artista, cuja cabeça está para baixo. Seu corpo encontra-se agachado e coberto pelo o que parece ser um pedaço descascado de parede ou papel de parede, formando uma espécie de casulo. Na segunda foto (Figura 2), a cabeça de Woodman foi cortada pelo enquadramento. Notamos, então, uma mulher de vestido escuro, com um dos seios descoberto. A mão que está visível na imagem segura uma lâmina um pouco fora de foco devido ao movimento. Sangue escorre do seio aparente, e uma tira de negativo cobre a ferida (PHELAN, 2002, p. 1001). Uma parte do texto abaixo da imagem está riscada, mas é possível discernir a palavra “started”, o que sugere que seria o primeiro pedaço do verso. O que podemos ler diz: “Eu não podia mais tocar não podia tocar por instinto”. É interessante notar que o verbo em inglês “play” permite que pensemos também em jogar, ou colocar-se em jogo, o que me parece ser o que a artista faz com seu trabalho. Por fim, a terceira imagem (Figura 3) nos mostra mais do rosto de Woodman, apenas cortando-o a partir dos olhos. Uma de suas mãos está aberta diante do corpo, logo abaixo dos seios, com a palma virada para cima e, sobre ela, há um papel com alguma coisa escrita — algo leve que contrasta com a lâmina da imagem anterior, assim como a posição das mãos nas duas fotos também difere. Observamos as mãos como um desejo de contato com o mundo e como uma forma de linguagem, que é o que o próprio poema de Woodman parece dizer.



[Figuras 1, 2 e 3: *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands / I could no longer play I could not play by instinct / And I had forgotten how to read music.* Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976-1977. Fonte: Victoria Miro Gallery; Art Basel; Artsy].⁶

6 Disponíveis em: <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/413/works/49a7a8180de8ec/>

Ao contrário de um sujeito que procura fixar uma identidade por meio dos autorretratos, o trabalho de Francesca Woodman não parece indicar um desejo de pertencimento, mas de dar a ver essa relação com o espaço, apagando ou constantemente redesenhando tais fronteiras, tornando-as ilegíveis e expondo uma vontade de tocar o mundo e ser tocada por ele. Em sua busca por outros modos de ver, a artista desorganiza a permanência do ser que se estabeleceu por meio do olhar. No livro *Vozes plurais* (2005), fazendo uma crítica à visão, Adriana Cavarero explicita o que a fotografia de Woodman talvez quisesse abalar e que Butler também sublinha em *Relatar a si mesmo* (2015b) ao dialogar com a filósofa italiana:

A visão permite uma posição autônoma, ativa e, ao mesmo tempo, apartada e sem envolvimento. O mundo está ali, é visível, mas olhá-lo depende de nós. Não é um mundo que irrompe de todos os lados, com os seus sons, e surpreende, interfere; é um mundo estável, imóvel e objetivo que está diante de nós. Ele garante exatamente a realidade do ser, e, portanto, o estatuto da *verdade como presença*. (CAVARERO, 2011, p. 55).

Para considerar tais questões a partir de Woodman e Woolf, acredito que seja necessário explicitar o que compreendo com a categoria “mulher”, já que as duas costumam marcar essa experiência em seus trabalhos, ainda que ambas ocupem posições privilegiadas na sociedade. É importante pontuar que, embora este artigo esteja reforçando a posição de “mulher” evidenciada por Virginia e Francesca — cujas fotografias, como mencionado anteriormente, retratam em grande parte outras mulheres ou ela mesma, embora não parecesse se colocar alinhada a nenhum movimento político (RICHERS, 2004, p. 103) —, é justamente para procurar saídas, retirando a palavra de uma categoria fechada, universal e biológica por meio de uma crítica feminista de “autoconscientização” e “constante revisão, reavaliação e reconceitualização dessa condição” (de LAURETIS, 2019, p. 144). Conforme argumenta Butler, é preciso usar o termo “ciente de sua insuficiência ontológica” (BUTLER, 2018a, p. 15), porém também buscando recuperar uma representação e uma história que foram negadas ou apagadas. Ao expor uma economia masculinista em *Gender Trouble* (1990), uma questão levantada pela filósofa é que as teorias feministas devem também fazer uma autocrítica de seus próprios gestos totalizantes (BUTLER, 1999, p. 18-19) para não reproduzir hierarquias e exclusões similares (BUTLER, 1999, viii). O que se torna problemático em certas

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20930/Francesca-Woodman-I-could-no-longer-play-I-could-not-play-by-instinct>
<https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-and-i-had-forgotten-how-to-read-music>

correntes feministas é o desejo de restringir a noção de sujeito que a palavra “mulher” como identidade política pretende representar e libertar (BUTLER, 1999, p. 189).

No artigo “One Is Not Born a Woman” (1981), Wittig aponta a ambiguidade presente no termo “feminista”, uma vez que a própria palavra é formada por *femme* — mulher em francês. Ela observa que, de um lado, temos as feministas que lutam “pelo desaparecimento dessa classe” e, de outro, as que defendem o mito da mulher, que relaciona o feminino ao estado biológico e a uma natureza essencialista (WITTIG, 2002, p. 14). Entretanto, como a própria teórica afirma já em 1981, apesar de ser uma palavra ambígua, há uma escolha sendo feita ao se chamarem feministas, “não para apoiar ou reforçar o mito da mulher, nem para nos identificarmos com a definição do opressor sobre nós, e sim para afirmar que nosso movimento [tem] uma história e para enfatizar o laço político com o antigo movimento feminista.”⁷(WITTIG, 2002, p. 14). Em um artigo mais recente, publicado originalmente em 2003, Paul B. Preciado atualiza essa discussão ao trabalhar a partir de um ponto de vista *queer*, criticando “o sujeito unitário do feminismo, colonial, branco, proveniente da classe média alta e dessexualizado” e observando que o movimento pós-feminista das multidões *queer* é “o resultado de um confronto reflexivo do feminismo com as diferenças que o feminismo apagou em proveito de um sujeito político ‘mulher’, hegemônico e heterocêntrico.” (PRECIADO, 2019, p. 428).

Portanto, meu interesse não é pensar tal categoria de modo identitário ou apenas dentro do binômio da diferença sexual homem/mulher, para não recair novamente em uma visão universalista e binária. Compreendo que existem outros marcadores que atravessam o termo “mulher” e o leio de forma plural, e não somente em relação, ou como diferença, a “homem”, ou mesmo como se tais categorias não fossem políticas e econômicas dentro de um sistema de dominação (WITTIG, 2002, p. 15). Refletir acerca da categoria “mulher” como “expandida e expansível” (BUTLER, 2018b, p. 155), isto é, considerar um feminismo que abarque outros modos de vida — não binários, não heteronormativos —, é pensar criticamente a respeito de um modelo patriarcal e neoliberal verticalizado para buscar outros caminhos ético-políticos possíveis. Ao entendermos gênero não como substantivo estável, mas em sua performatividade, pondo tal palavra em um campo aberto, sem esquecer, como propõe o filósofo, as condições de precariedade que unem as minorias (ainda que tenhamos em mente os diferentes privilégios que tornam certas vidas mais passíveis de luto), essas categorias não são mais lidas como identidades fechadas — por mais que saibamos da importância

7 Tradução minha. No original: “We chose to call ourselves ‘feminists’ ten years ago, not in order to support or reinforce the myth of woman, nor to identify ourselves with the oppressor’s definition of us, but rather to affirm that our movement had a history and to emphasize the political link with the old feminist movement.” (WITTIG, 2002, p. 14).

das lutas identitárias (ver Butler, 2018b). Procuro, então, afastar-me de um pensamento metafísico para investigar outras maneiras de subjetivação que se deem de modo relacional e horizontal, buscando compreender “mulher” de forma não essencialista ou biologizante.

De maneira semelhante às teorias feministas citadas, parece haver um desejo tanto em Woolf quanto em Woodman de investigar outras formas de pensar, entendendo seus trabalhos também de maneira aberta, fazendo-se nessa troca com o mundo. Conforme afirma Laura Marcus no ensaio “Woolf’s feminism and feminism’s Woolf”, “*A Room of One’s Own* é, de fato, um texto sobre o pensamento e as possibilidades do pensamento.” (MARCUS, 2010, p. 151). Em Woolf, a janela e outras formas que nos dão reflexos turvos podem ser uma maneira de mostrar esse processo e de se colocar na vida por meio da escrita — são seus *moments of being*, ou momentos marcados pelo choque. Há um mundo do outro lado da cena refletida, conforme observamos quando a narradora de *A Room of One’s Own* olha o reflexo do entorno — e não de si — nas águas do rio — um reflexo que é interrompido justamente por um aluno que passa remando em um barco, cortando, assim, a imagem da natureza espelhada na água. Nesse momento de contemplação, ela descreve o modo como seu pensamento se dá, sugerindo que é preciso ir além da imagem na superfície, atravessá-la, para buscar uma ideia em formação, comparando-a a um peixe a ser pescado:

Um pensamento – para lhe dar um nome mais altivo do que merece – tinha deixado seu rastro pela corrente. Oscilava, minuto a minuto, para cá e para lá entre os reflexos e as plantas aquáticas, deixando-se mostrar e submergir na água até... Sabe aquele puxão, e então um amontoado de ideias na ponta da linha, e depois o recolher cauteloso e a exposição cuidadosa? Por fim, assentado na grama, tão pequeno e tão insignificante parecia esse meu pensamento; o tipo de peixe que um bom pescador devolveria à água para que engordasse e um dia fosse digno de ser cozido e comido. [...]

Por menor que fosse, esse pensamento tinha, apesar de tudo, o mistério próprio de sua espécie – de volta à mente, tornou-se imediatamente muito empolgante e digno de atenção; e, conforme zunia, afundava e zanzava para lá e para cá, despertava uma aluvião e um tumulto de ideias tal que me era impossível ficar parada. Foi assim que me vi andando extremamente rápido através de um gramado. Na mesma hora a figura de um homem surgiu para me interceptar. (WOOLF, 2014 [1929], n.p.)⁸.

8 No original: “Thought — to call it by a prouder name than it deserved — had let its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it until — you know the little tug — the sudden conglomeration of an idea at the end of one’s line: and then the cautious

Como vemos, a reflexão suscita a narradora a se levantar e caminhar para organizar as ideias — uma imagem também recorrente nos textos e diários de Woolf e que trazem a dificuldade de livre circulação da mulher, pois, no ensaio, por exemplo, ela é barrada por um bedel ao seguir por um caminho permitido apenas para homens, o que irá se repetir em outros momentos do texto. Notamos nessa passagem como a escritora explora os obstáculos vivenciados por mulheres, que não apenas têm seus corpos banidos de lugares, mas também a liberdade do pensamento, uma vez que as duas coisas estão juntas. Segundo aponta Laura Marcus, o ato de pensar e a criação de sentenças surgem por vias diferentes das sentenças masculinas, que são produzidas por uma mente desimpedida e instruída, cujo percurso é uma linha reta — ou, no original, são “straight paths” (MARCUS, 2010, p. 150-151), podendo ser associado ao pensamento “straight” no sentido de heterossexual, trabalhado por Wittig em “The Straight Mind” (“O pensamento hétero”, 1980). Conforme já discutido, tal modo de pensar estaria ligado a formas políticas que foram erigidas com base em estruturas de poder e opressão produzidas em parte pela heterossexualidade (WITTIG, 2002, p. 21), buscando defender que tais discursos abstraídos da vida e apolíticos representariam a verdade (WITTIG, 2002, p. 25), como se a linguagem precisasse ser desencarnada e essas visões correspondessem a um pensamento neutro e objetivo.

Em “Professions for Women”, há uma imagem similar à de *A Room of One's Own*. Woolf descreve um pescador sonhando à margem de um lago enquanto espera a linha do anzol ser puxada, a qual ela liga ao pensamento tomando forma e à imaginação correndo livremente por cada parte do inconsciente até encontrar um impedimento, o que, para a autora, é mais comum entre escritoras mulheres, porque tal momento é exatamente quando o pensamento pensa o corpo e as experiências que uma mulher não deveria pronunciar na presença de homens. O choque faz então com que sua imaginação seja interrompida. Ao contrário de um pensamento abstraído de sua corporeidade, é um pensamento que não consegue se livrar do corpo e, portanto, se faz com ele (WOOLF, 2015

hauling of it in, and the careful laying of it out? Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine looked; the sort of fish that a good fisherman puts back into the water so that it may grow fatter and be one day worth cooking and eating. [...].

But however small it was, it had, nevertheless, the mysterious property of its kind — put back into the mind, it became at once very exciting, and important; and as it darted and sank, and flashed hither and thither, set up such a wash and tumult of ideas that it was impossible to sit still. It was thus that I found myself walking with extreme rapidity across a grass plot. Instantly a man's figure rose to intercept me.” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

9 No original: “Not only is her way physically barred, but these barriers interrupt the free flow of her thoughts, prohibiting her from ‘trespassing’ on the grounds of intellect and imagination held to be the proper preserve of the male sex.”

The effect of such controls, as *A Room of One's Own* represents it, is not to inhibit thought entirely, but to send it down different channels, and along byways other than the straight paths traversed by ‘the trained mind’ of the college-educated man. *A Room of One's Own* is, indeed, a text about thought and the possibilities of thought.” (MARCUS, 2010, p. 150-151).

[1942], n.p.). Conforme apontado no início deste artigo, Woolf lembra que é preciso contemplar as experiências do corpo *junto* ao pensamento.

Tendo isso em mente, eu gostaria de considerar as diferentes maneiras que os espelhos/reflexos comparecem na escrita de Virginia Woolf. Em *A Room of One's Own*, a escritora demonstra a importância do objeto, eventualmente o utilizando de modo metafórico, para a constituição masculina e para as ações de violência ou “heroísmo” praticadas por sociedades ditas civilizadas. Ela propõe uma separação entre a linguagem dos homens civilizados e instruídos e aquela de mulheres, crianças e grupos menos privilegiados, pois, de acordo com a autora, a escrita de um homem, bem como sua imagem no espelho, bloqueia tudo em seu entorno com “uma faixa escura e reta, uma sombra parecida com a da letra I.”¹⁰ (WOOLF, 2014 [1929], n.p.). Ou seja, contrastando com a indefinição dos gestos, a sombra incerta de uma mariposa¹¹ (WOOLF, 2014 [1929], n.p.), há uma linguagem que se apresenta com contornos claros e que, para isso, precisa justamente apagar outras vozes e manter no escuro certas vidas. Muito se perde na tradução dessa pequena passagem, pois a letra “I” é também, em inglês, o pronome “eu”. É a repetição do pronome e, mais uma vez, a retidão do pensamento que levam ao apagamento da vida em si, concentrando-se apenas nesse sujeito autocentrado.

Em *Relatar a si mesmo*, ao repensar o espaço hegeliano que se coloca com toda sua luminosidade, onde “os espelhos têm a feliz coincidência de também agir como janelas” (BUTLER, 2015b, n.p.), Butler sugere uma forma de reconhecimento que se dê justamente na visão opaca que uma pessoa tem de si. Para ela, “[s]eria, talvez, uma ética baseada na nossa cegueira comum, invariável e parcial em relação a nós mesmos.” (BUTLER, 2015b, n.p.). Pensar esses limites não faz com que essa opacidade se torne transparente. Ao contrário: é uma ética que se faz a partir desse fracasso, marcando inclusive “os próprios limites do saber” (BUTLER, 2015b, n.p.). Talvez possamos aproximar essa noção de “reconhecimento”, proposta por Butler, da presença da janela em Woolf e Woodman — entendendo não apenas como a janela que aparece em suas fotografias, mas também a janela da captura fotográfica —, pois é um recorte que nem sempre nos fornece uma imagem espelhada, mas procura mostrar o que só pode ser visto quando uma pessoa não está iluminada “pela luz colorida e caprichosa do outro sexo” (WOOLF, 2014 [1929], n.p.); é uma tentativa de trazer para o quadro aquilo que foi deixado de fora, conforme já mencionado, buscando outra forma de narrar.

Retomando Monique Wittig (2002) a partir do comentário de Woolf com relação ao sexo oposto, parece haver um interesse em fazer surgir uma

10 No original: “[...] a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.)

11 No original: “[...] those unrecorded gestures, those unsaid or half-said words, which form themselves, no more palpably than the shadows of moths on the ceiling [...]” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

imagem que não se contraponha à outra. A diferença sexual é evidenciada no ensaio de Woolf por ser atuante na vida cotidiana das mulheres como um sistema social e político de opressão, porém existe um desejo de transposição que, para a autora, é possível por meio do pensamento andrógino e da porosidade de gênero (literário ou não), tornando-os análogos às imagens de transparência e aos percursos de luz, bem como aos espaços de ligação entre dentro e fora, através de portas e janelas. Não é por acaso que os dois primeiros capítulos de *A Room of One's Own* terminem com uma porta se abrindo. No primeiro, a porta é aberta “ao toque de uma mão invisível”¹² e, no segundo, é a própria narradora ensaísta quem abre a porta (WOOLF, 2014 [1929], n.p.).

Em *Orlando: a biography*, publicado em 1928, um ano antes do ensaio, Woolf elabora questões similares. Nesse romance dedicado a sua amante e amiga Vita Sackville-West, encontramos uma porosidade no gênero de personagens, não só porque Orlando começa a narrativa como um jovem rapaz e acorda um dia mulher, mas porque em diversos momentos o narrador-biógrafo expõe dúvidas com relação ao gênero de personagens ou o afirma com uma certeza que soa irônica, como vemos na abertura do romance: “Ele — pois não havia dúvida quanto ao seu sexo, embora a moda da época fizesse algo para disfarçá-lo [...]”¹³ (WOOLF, 2018 [1928], n.p.). Em outra passagem, o narrador comenta sua posição com relação à diferença entre os sexos, explicando que “[e]mbora os sexos sejam diferentes, eles se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação de um [sexo] para outro. E frequentemente são apenas as roupas que mantêm a aparência masculina ou feminina, enquanto interiormente o sexo é aquele oposto ao que está à vista.”¹⁴ WOOLF, 2018 [1928], n.p.). Assim, podemos recuperar o pensamento andrógino já mencionado e pensar como essa oscilação é exemplificada em *Orlando*. É chocante perceber como, em 1928, a obra de Virginia Woolf já estava falando de performance de gênero, ou seja, indicando como sexo e gênero são construções sociais, o que Butler viria a falar em 1990 com *Gender Trouble* e Preciado desenvolveria em *Manifesto contrassexual* (2000):

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual,

12 No original: “Even the door of the hotel sprang open at the touch of an invisible hand [...]” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

13 No original: “He — for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it [...]” (WOOLF, 2020 [1928], n.p.)

14 No original: “Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.” (WOOLF, 2020 [1928], n.p.).

na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero) sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2014, p. 26).

Para voltar aos limites entre dentro e fora, vistos tanto com as entradas e saídas em *A Room of One's Own* quanto com os questionamentos de gênero em *Orlando*, podemos observar duas imagens de Woodman (Figuras 4 e 5) que ilustram o jogo da fotografia com a espacialidade, trazendo justamente a porta como elemento fotografado. Em um cômodo decrepito, notamos uma porta retirada da ombreira e apoiada de forma estranha na parede e no chão, de modo a reconfigurar sua utilidade no ambiente da casa. Em uma das fotografias, um corpo nu coloca-se sob a porta suspensa. A parte superior do corpo esconde-se atrás da porta enquanto as pernas permanecem expostas e um pouco borradas, indicando algum movimento. A série lembra os versos de Anne Carson em “a tarefa da tradutora de antigone” que trazem a imagem da Antígona de Brecht com a porta às costas, indicando também uma mulher impedida de estar nesse espaço “dentro” e que permanece em um lugar entre interior e exterior:

estou sempre voltando ao Brecht
que botou você a peça inteira com uma porta amarrada nas costas
uma porta pode ter sentidos diversos
eu aqui fora da sua porta
engraçado é que você também está fora da sua porta

essa porta não tem lado de dentro
ou se tem um lado de dentro, você é a única que não pode entrar
(CARSON, 2012, n.p.)¹⁵

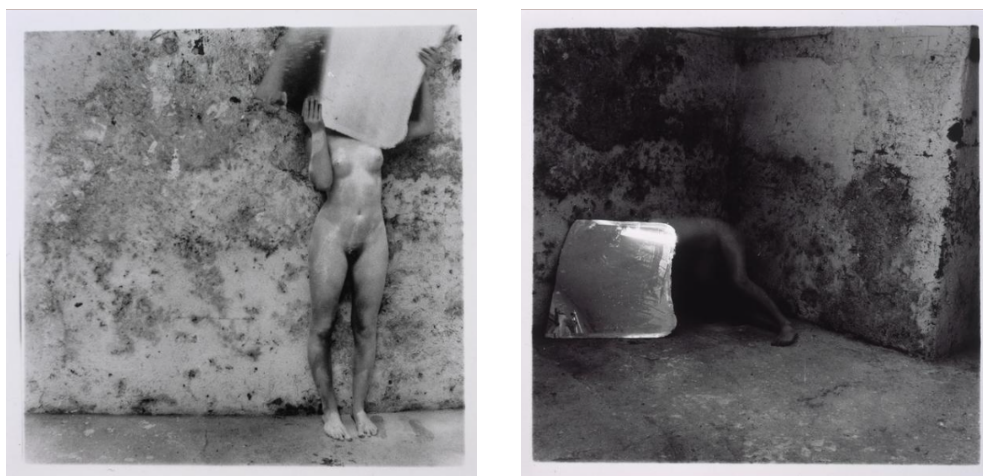
15 No original: “I keep returning to Brecht / who made you do the whole play with a door strapped to your back / a door can have diverse meanings / I stand outside your door / the odd thing is, you stand outside your door too // that door has no inside / or if it has an inside, you are the one person who cannot enter it” (CARSON, 2012, n.p.).



[Figuras 4 e 5: *Untitled*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: National Galleries of Scotland; The Guardian]¹⁶

De maneira semelhante, em diversas fotografias das séries *Self-Deceit* e *Space*², o objetivo do espelho e do vidro não parece ser refletir o corpo da fotógrafa, isto é, produzir uma imagem de identificação e reconhecimento da artista; é precisamente uma materialidade que engana, como sugerido no título de *Self-Deceit* (que pode ser traduzido como “autoengano”). Em algumas imagens do ensaio (Figuras 6 e 7), o espelho perde sua função utilitária e é usado como um objeto que esconde o rosto de Francesca, permitindo que pensemos em uma performance que foge à norma por meio do apagamento do rosto daquela ali exposta e evidencia um questionamento da noção de singularidade do rosto (ver Butler, 2015a).

162



[Figuras 6 e 7: *Self-Deceit* #4 e #5. Francesca Woodman. Roma, Itália, 1978. Fonte: National Galleries of Scotland]¹⁷

¹⁶ Disponíveis em:

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/94694/untitled-providence-rhode-island>
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/aug/31/francesca-woodman-in-pictures#img-5>

¹⁷ No catálogo do Moderna Museet, Francesca Woodman. *On Being an Angel* (2020), a fotografia que aparece como *Self-Deceit* #5 corresponde à *Self-Deceit* #6 disponível no site da National Galleries of Scotland:

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85848/self-deceit-4-roma>
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85850/self-deceit-6-roma>

Em certas imagens da série *Space*², Woodman está nua e agachada dentro de uma caixa de vidro elevada sobre uma base de madeira — um mostruário de exposição —, aproximando seu rosto e as mãos do vidro, como se buscasse uma saída, e pondo-se no lugar daquele/daquilo que está exposto (Figura 8). Em uma das fotografias, conseguimos enxergar as feições da artista, ainda que com pouco detalhe e nitidez (Figura 9). Já em outra imagem do ensaio, Woodman aparece em segundo plano e fora da caixa de vidro enquanto dentro do mostruário e em primeiro plano vemos o que parece ser a carcaça de um animal. Há uma janela na composição por onde entra luz, fazendo com que o vidro da caixa reflita de forma pouco definida a artista e um retângulo branco devido à luminosidade estourada. Contudo, o vidro também funciona em sua transparência, expondo o que se encontra dentro do recipiente, que é abraçado por Woodman (Figura 10). Em outra foto de *Space*², deparamo-nos com dois corpos, o da fotógrafa, que está dentro da caixa e bastante borrado por causa de seu movimento, e um corpo aparentemente masculino deitado sobre o mostruário, com um dos braços e a cabeça caídos na lateral conforme o homem olha para o interior. Podemos observar também o reflexo da janela e do mundo externo no vidro, bem como uma porta entreaberta. A fotografia não apresenta uma iluminação homogênea, o que nos permite pensar que houve uma maior exposição das partes do mostruário e principalmente do corpo sobre ele no momento que a imagem foi ampliada, se considerarmos que há uma marcação mais clara e delimitada em torno do corpo do homem (Figura 11).



[Figuras 8 e 9: *Space*². Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Victoria Miro Gallery; James Hyman Gallery]¹⁸

18 Disponíveis em:
https://www.victoria-miro.com/exhibitions/463/works/image_custom1067/
<http://www.jameshymangallery.com/artists/14430/4751/francesca-woodman/from-space-squared-providence?r=artists/14430/sold/francesca-woodman>



[Figuras 10 e 11: *Space2*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Artnet; Victoria Miro Gallery]¹⁹

Além do jogo entre interior e exterior que Francesca Woodman elabora a partir de diversos elementos e dispositivos na série — o recipiente, o vidro com seu reflexo ou transparência, a janela e a porta, bem como o processo fotográfico de inscrição de luz no negativo e no positivo —, há também um questionamento desses espaços no próprio título da série, *Space²*, ou “espaço ao quadrado”, que produz um movimento similar ao que vimos com o título de *Self-Deceit*. Sem nos proporcionar uma imagem estável do objeto fotografado, o que ela fixa no negativo é um gesto, uma imagem do *instante*: o momento de passagem da posição de sujeito — como fotógrafa — para a de objeto — como modelo —, capturando na hora do clique esse estar entre, um movimento expositivo do espaço de brecha que desestabiliza a noção de ser e que indica uma tentativa de fazer um corpo culturalmente construído e sexualizado pelo olhar do outro, como o da mulher, ressurgir de uma nova maneira, em um devir-mulher ou devir-imperceptível que propõe outro modo de olhar esse (des)aparecimento, provocando um alinhamento entre corpo e pensamento justo por meio de um jogo de ausência e presença. Encontramos reflexões semelhantes em *Vozes plurais* quando Cavarero propõe uma crítica à predominância da visão — essencial para a metafísica da presença — que “confere às coisas mesmas certa permanência no ser” (CAVARERO, 2011, p. 57). No texto, a autora sublinha a importância dos sons que nos põem em uma posição relacional, rebatendo uma posição de verticalidade e dominação, na qual um indivíduo teria autonomia e controle sobre aquilo que vê. Ver, assim como pensar, é um processo que ocorre a partir do corpo como um todo, e mesmo a noção de contorno do corpo é interrogada quando estamos em contato com o real e com a vida comum, entendidos a partir de *A Room of*

¹⁹ Disponíveis em:

<http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/space-2-providence-rhode-island-p0061-a-UkfDe-6i3J7wDvwQ2878yg2>

<http://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks8539/>

*One's Own*²⁰. Parece haver uma tentativa de encontrar o silêncio da experiência não humana, o que não significa ausência de som, mas a escuta de barulhos que não sejam marcados pela individualidade, isto é, que clamem por uma troca com o mundo ao redor.

Nesse sentido, podemos refletir a respeito do romance *To the Lighthouse*, também de Virginia Woolf, publicado em 1927, pois a narrativa, apresentada em três partes — “A janela”, “O tempo passa” e “O farol” —, parece sugerir em sua seção intermediária uma temporalidade que existe sem uma certa presença humana, sendo marcada pelo silêncio do não humano e pela experiência de anonimato e do encontro. A primeira e terceira partes do romance narram períodos de férias da família Ramsay e de seus convidados em uma casa de veraneio na Ilha de Skye, na Escócia, enquanto o interlúdio, que cobre o período de dez anos, durante o qual acontece a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), marca um corte na narrativa, pois a propriedade fica abandonada e é invadida por intempéries e animais, tornando-se praticamente uma ruína. Nessa seção, encontramos uma escrita poética que nos remete a um devir-imperceptível, tal qual vimos em *Woodman*, que se liga ao tempo interno dos insetos e dos animais (BRAIDOTTI, 2011, p. 106) e ao tempo do trabalho precarizado, uma vez que as únicas presenças humanas em “O tempo passa” são de trabalhadores. Há uma linguagem comum/de comunhão que não requer participação humana, ou, se houver uma participação, não é ocupando um lugar de centralidade, e sim reposicionando o papel do humano nesse processo:

A vida humana não é a totalidade da vida, não pode nomear todos os processos da vida dos quais depende, e a vida não pode ser a característica definidora singular do humano — então, o que quer que queiramos chamar de vida humana vai inevitavelmente consistir em uma negociação com essa tensão. Talvez o humano seja o nome que damos a essa própria negociação que surge de ser uma criatura viva entre criaturas e em meio a formas de vida que estão além de nós. (BUTLER, 2018b, p. 50).

165

Apesar de não haver conversas reais ou imaginárias como nas duas outras seções do romance, o que “escutamos”, além dos sons da natureza, é Mrs. McNab, a trabalhadora que vai limpar a casa dos Ramsay. No final do quarto capítulo do interlúdio, o “véu de silêncio” (WOOLF, 2016 [1927], n.p.) é rompido, não por sua voz, mas por suas mãos que trabalham e interrompem a cena de comunhão (ou participam dela?) da natureza com/na casa, para então, no breve capítulo seguinte, ela começar um canto ao ver seu reflexo no espelho:

20 No original: “[...] common life which is the real life and not the little separate lives which we live as individuals [...]” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

Enquanto capengava (pois ela balançava como um navio no mar) e olhava atravessado (pois seus olhos não olhavam diretamente para nada, mas com um olhar de esguelha que desaprovava o desdém e a raiva do mundo – ela era estúpida, ela sabia), enquanto segurava os corrimões e se erguia escada acima e balançava de quarto em quarto, ela cantava. Roçando o vidro do longo espelho e olhando de esguelha para sua ondulante imagem, um som saía-lhe dos lábios – algo que fora, talvez, divertido no palco, há vinte anos, que fora cantarolado e dançado, mas agora vindo da zeladora desdentada e entoucada, era destituído de sentido, era como a voz da estupidez, do risível, da própria persistência, recalcada mas surgindo novamente, de maneira que, enquanto capengava, espanando, enxugando, ela parecia dizer que era uma longa lida e labuta, que era só levantar-se e ir para a cama de novo, e tirar as coisas e guardá-las de novo. Não era fácil ou agradável este mundo que ela conhecera por quase oitenta anos. Envergada de cansaço era como estava. Por quanto tempo, perguntou ela, rindo e resmungando, ajoelhada sob a cama, espanando as tábuas, por quanto tempo isso vai durar? mas às custas pôs-se em pé, ajeitou-se e, novamente, com o olhar de esguelha que fugia e se afastava até de seu próprio rosto, e de suas próprias desgraças, postou-se boquiaberta diante do espelho, sorrindo sem propósito, e recomeçou o velho andar arrastado e capenga, levantando capachos, depositando porcelanas, olhando-se de esguelha no espelho, como se, afinal, ela tivesse seus consolos, como se, de fato, se enlaçasse em torno de seu canto fúnebre alguma incorrigível esperança. Devia ter havido visões de prazer, no banho na tina, por exemplo, com os filhos (mas dois eram bastardos e um a abandonara), no bar, bebendo; revirando quinquilharias nas suas gavetas. Alguma greta na escuridão devia ter havido, algum canal nas profundezas de obscuridade através do qual jorrasse luz suficiente para distorcer o seu rosto sorrindo no espelho e fazê-la, voltando ao serviço, balbuciar a velha canção de espetáculo de variedades. Os místicos, os visionários, andando pela praia numa noite bonita, remexendo uma poça, observando uma pedra, perguntando-se “O que sou?”, “O que é isso?” tinham de repente a condescendência de receber uma resposta: (qual era não conseguiam dizer) de maneira que se aqueciam em meio à geada e se confortavam em meio ao deserto. Mas a Sra. McNab continuava a beber e a tagarelar como antes. (WOOLF, 2016 [1927], n.p.)²¹.

21 No original: “As she lurched (for she rolled like a ship at sea) and leered (for her eyes fell on nothing directly, but with a sidelong glance that deprecated the scorn and anger of the world—she was witless, she knew it), as she clutched the banisters and hauled herself

Notamos uma relação entre o canto e o espelho semelhante ao papel desempenhado pela risada na obra de Woolf. Tal proximidade é destacada pela escritora no ensaio “The Value of Laughter” (1905) ao comparar o riso a um espelho, pois “[m]ais do que qualquer outra coisa, o riso preserva nosso senso de proporção”²² (WOOLF, 2015 [1905], n.p.), isto é, um senso de humanidade, bem como de realidade. Como mencionado anteriormente, segundo ela, há uma clara distinção entre o espelho como medida de proporção e aquele presente em *A Room of One's Own* que serve à autoprojeção masculina. Enquanto o primeiro texto faz referência a mulheres e crianças, “porque nem seus olhos foram toldados pela erudição nem seu cérebro obstruído pelas teorias dos livros”²³, preservando, assim, o contorno verdadeiro e original dos homens e das coisas (WOOLF, 2015 [1905], n.p.), o outro ensaio chama atenção para a maneira como homens precisam ser vistos por mulheres, ou seja, duas vezes maiores do que seu tamanho, dando a eles uma sensação de superioridade (WOOLF, 2014 [1929], n.p.).

Um entendimento de tempo experimentado como espacialidade, similar ao de *To the Lighthouse*, pode ser observado nas fotografias de Francesca Woodman. Do mesmo modo como encontramos um desejo pela indistinção em Woolf, notamos no trabalho de Woodman uma busca impossível por um retorno à fluidez da natureza, uma necessidade de confundir-se com o mundo exterior. Nas imagens a seguir (Figuras 12 e 13), seu corpo parece imitar o movimento das superfícies onde está acomodado. Diferentemente de outras fotografias nas quais vemos o corpo fora de foco, nessas ele encontra-

upstairs and rolled from room to room, she sang. Rubbing the glass of the long looking-glass and leering sideways at her swinging figure a sound issued from her lips—something that had been gay twenty years before on the stage perhaps, had been hummed and danced to, but now, coming from the toothless, bonneted, care-taking woman, was robbed of meaning, was like the voice of witlessness, humour, persistency itself, trodden down but springing up again, so that as she lurched, dusting, wiping, she seemed to say how it was one long sorrow and trouble, how it was getting up and going to bed again, and bringing things out and putting them away again. It was not easy or snug this world she had known for close on seventy years. Bowed down she was with weariness. How long, she asked, creaking and groaning on her knees under the bed, dusting the boards, how long shall it endure? but hobbled to her feet again, pulled herself up, and again with her sidelong leer which slipped and turned aside even from her own face, and her own sorrows, stood and gaped in the glass, aimlessly smiling, and began again the old amble and hobble, taking up mats, putting down china, looking sideways in the glass, as if, after all, she had her consolations, as if indeed there twined about her dirge some incorrigible hope. Visions of joy there must have been at the wash- tub, say with her children (yet two had been base-born and one had deserted her), at the public-house, drinking; turning over scraps in her drawers. Some cleavage of the dark there must have been, some channel in the depths of obscurity through which light enough issued to twist her face grinning in the glass and make her, turning to her job again, mumble out the old music hall song. The mystic, the visionary, walking the beach on a fine night, stirring a puddle, looking at a stone, asking themselves ‘What am I,’ ‘What is this?’ had suddenly an answer vouchsafed them: (they could not say what it was) so that they were warm in the frost and had comfort in the desert. But Mrs McNab continued to drink and gossip as before.” (WOOLF, 2000 [1927], n.p.).

22 No original: “Laughter more than anything else preserves our sense of proportion [...]” (WOOLF, 2020 [1905], n.p.).

23 No original: “because their eyes are not clouded with learning nor are their brains choked with the theories of books [...]” (WOOLF, 2020 [1905], n.p.).

se com contornos bem definidos; está estático, como se quisesse se igualar à inércia do terreno, à firmeza das raízes no solo — ainda que mimetize suas ondulações. Enquanto em outras séries a camuflagem do corpo advém do instante de congelamento na hora de bater a foto, aqui o tempo congelado parece ser anterior ao momento de captura, como se resultasse da combinação do corpo com a natureza e de um desejo de outra experiência temporal.



Ouvimos o ecoar desse mundo não humano no ritmo do mar que bate e atravessa as páginas do romance de Woolf. Vemos instantes de comunhão com o humano, como ocorre quando Mrs. Ramsay, a matriarca da narrativa, está perdida em pensamento, com a “mão na massa” ao passar tempo com seus filhos, e o barulho das ondas é monótono e calmante, assemelhando-se a uma canção de ninar que diz “eu cuido de você; eu sou o seu apoio” (WOOLF, 2013 [1927], p. 34); e outros nos quais sua mente se desvia de sua ocupação e esse mesmo som se transforma em um lembrete da efemeridade da vida:

[...] como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um

²⁴ Disponíveis em:
<https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2017/01/078-untitled-boulder-colorado-1976.jpg>
<https://wsimag.com/hubertwinter/artworks/130225>

Como procurei demonstrar, tanto Virginia Woolf quanto Francesca Woodman parecem indicar outros caminhos para se estar no mundo, em consonância com propostas das teorias feministas que buscam uma abordagem de gênero justamente como questionamento de uma estrutura patriarcal e neoliberal. Talvez as fotografias de Woodman reiterem precisamente esse silêncio humano e um instante de abertura para outra escuta, despertando-nos por meio de uma ética do olhar para um “impulso de terror” diante de suas figuras espectrais que evocam a morte, mas, principalmente, a fragilidade e precariedade da vida, provocando o medo da perda que é também o instante de encontro, de reconhecimento do outro, uma vez que “a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar” (BUTLER, 2015b, n.p.).

25 No original: “[...] to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, ‘I am guarding you—I am your support,’ but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephemeral as a rainbow — this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror.” (WOOLF, 2000 [1927], n.p.).

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970 [1949].

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

BUTLER, Judith. “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”. *Caderno de Leitura*, n. 78. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018a.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. E-book. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

_____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1999.

CARSON, Anne. “a tarefa da tradutora de antigone”. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves. 2012. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>. Acesso em 14/07/2020.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

de LAURETIS, Teresa. “A tecnologia de gênero”. Trad. Susana Bornéo Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

FERBER, Alona. “Judith Butler on the culture wars, JK Rowling and living in ‘anti-intellectual times’”. *The New Statesman*, set. 2020. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/uncategorized/2020/09/judith-butler-culture-wars-jk-rowling-and-living-anti-intellectual-times>. Acesso em 18/03/2022.

FILIZOLA, M.
*Virginia e
Francesca, ela e eu:
lugares comuns*

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. Trad. Tomaz Tadeu. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210.

MARCUS, Laura. “Woolf’s feminism and feminism’s Woolf”. In: SELLERS, Susan (org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. 2. ed. Nova York: Cambridge University Press, 2010. p. 142-179.

MODERNA Museet. *Francesca Woodman. On Being an Angel*. Catálogo. Estocolmo: Koenig Books Ltd., 2020.

PHELAN, Peggy. “Francesca Woodman’s Photography: Death and the Image One More Time”. *Signs*, Chicago, v. 27, n. 4, p. 979-1004, Summer 2002.

PINHO, Davi. “O conto de Virginia Woolf – ou ficção, uma casa assombrada”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 3-17, jul./dez. 2019.

POLLOCK, Griselda. “Modernity and the spaces of femininity”. In: *Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art*. Londres/Nova York: Routledge, 1988. p. 50-90.

PRECIADO, Paul B. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. Trad. Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.

_____. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RICHERS, Harriet Katherine. *Skin, Surface and Subjectivity: The Self-Representational Photography of Francesca Woodman*. Tese de Doutorado — University College London. Londres, 2004. 223p.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002.

WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf: The Complete Collection*. Pandora’s Box. Kindle Edition. Hash Books, 2020.

_____. *Orlando*. Trad. Laura Alves. In: *Grandes obras Virginia Woolf*. E-book. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 [1928].

_____. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. E-book. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *The Death of the Moth, and Other Essays*. Kindle Edition. South Australia: The University of Adelaide Library, 2015 [1942].

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. E-book. São Paulo: Tordesilhas, 2014 [1929].

_____. *Ao farol*. Trad. Tomaz Tadeu. E-book. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016 [1927].

_____. *A Room of One's Own*. Kindle Edition. Nova York: Penguin Books, 2004 [1929].

_____. *Moments of Being*. Kindle Edition. Londres: Vintage (Penguin Random House), 2002 [1976].

_____. *To the Lighthouse*. Kindle Edition. Nova York: Penguin Books, 2000 [1927].

Mulheres sob tortura: uma análise das protagonistas femininas da trilogia de Heloneida Studart

Women under torture: an analysis of the female protagonists of Heloneida Studart's trilogy

*Beatriz Mendes e Madruga¹
Andrey Pereira de Oliveira²*

RESUMO

Entre 1975 e 1981, a cearense Heloneida Studart – então radicada no Rio de Janeiro, onde era jornalista e escritora – publicou três romances aos quais ela classificou como uma trilogia da tortura: *O pardal é um pássaro azul* (1975); *O estandarte da agonia* (1981); *O torturador em romaria* (1986). Essa tríade de narrativas contém discussões de teor político, social e de gênero, além de fazer o arremate entre essas três esferas, mostrando as correlações entre elas, em alguns momentos. As protagonistas femininas se destacam na trilogia, pois o desenrolar narrativo se deve, em muito, às suas ações e à sua condução dos fatos. Marina, Açucena e Dorinha são aqui analisadas no intuito de fazer ver seu peso enquanto veículos de discussão política e de gênero, e de explicitação da relação que existe entre o gênero e a participação política, entre o gênero e as possibilidades emancipadoras em determinados contextos sociais. Para formalizar essa análise, são importantes as conexões com o material teórico de Miguel e Biroli (2014), Cisne (2018), Saffioti (2013; 2015) e Beauvoir (1980). Ler literatura sob a ótica de seu tempo histórico e sob a perspectiva de autores que estudam gênero e feminismo é, aqui, o caminho para explicitar a importância das mulheres, personagens ficcionais ou reais, na condução histórica de um país, no que diz respeito a política, ao gênero, ao todo social.

Palavras-chave: *Heloneida Studart; Ditadura; Personagem; Feminismo.*

1 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Literatura Comparada, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural.

2 Professor Associado III de Literatura Brasileira e de Teoria da Literatura do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

ABSTRACT

Between 1975 and 1981, Heloneida Studart, who was born in Ceará and was living in Rio de Janeiro working as a journalist and writer, published three novels that she called “torture trilogy”: *O pardal é um pássaro azul* (1975); *O estandarte da agonia* (1981); *O torturador em romaria* (1986). This trilogy has discussions about politics, society, and gender and sometimes does and shows the connection within these three. The principal feminine characters are detached in this trilogy because the narrative’s flow owes them the conduction and sequence. Marina, Açucena, and Dorinha are here analyzed to show their weight as gender and political discussion vehicles and to explicit the relationship between gender and political participation, between gender and the possibilities of independence in certain social contexts. To formalize this analysis, are here important the connections with the theoretical material of Miguel and Biroli (2014), Cisne (2018), Saffioti (2013; 2015), and Beauvoir (1980). Reading literature within the perspective of the respective historical time and within the perspective of authors that study gender and feminism is here the way to show the importance of the women, fictional or real, in conducting the history of a country when we talk about politics, gender, and the social context.

Keywords: *Heloneida Studart; Dictatorship; Character; Feminism.*

MADRUGA, B.M.
OLIVEIRA, A. P.

*Mulheres sob
tortura: uma
análise das
protagonistas
femininas da
trilogia de
Heloneida Studart*

Introdução

175

Entre as décadas de 1970 e 1980, enquanto o Brasil atravessava uma ditadura civil-militar e seus respectivos embates políticos, ideológicos, econômicos e sociais, a então jornalista e escritora Heloneida Studart publica uma tríade de livros à qual ela mesma chamou de “Trilogia da Tortura”. O primeiro livro, *O pardal é um pássaro azul*, publicado em 1975, é narrado pela protagonista Marina, uma jovem que vive num casarão com toda sua família conservadora e matriarcal: avó, mãe, tias. Às escondidas da avó e de quase toda a família, Marina luta pela soltura do primo João, por quem ela é apaixonada, e que está preso por ter pichado nos muros da cidade que o pardal é um pássaro azul. O segundo livro, *O estandarte da agonia* (1981), é narrado por Açucena, quem se diz ser “somente uma mãe desesperada” depois de iniciar uma difícil peregrinação em busca do filho desaparecido, Luís. E a terceira narrativa, *O torturador em romaria*, chega aos leitores em 1985, já no início da abertura política que sinalizava os momentos finais da ditadura, e, que, portanto, pôde surgir como um grande livro de denúncia política. Os desmandos e crueldades da ditadura brasileira são aí narradas por Carmélio, um torturador profissional que, no tempo diegético da narrativa, tenta ressig-

nificar seu passado e construir um futuro diferente para si. Fazendo esse balanço, o narrador evoca inúmeros momentos em que promoveu tortura física e psicológica a militantes políticos, fazendo desse texto um sustentado sufoco para quem se depara com os detalhes desses crimes – e com a indiferença com a qual são narrados. Nesse romance, Carmélio conhece Dorinha, uma bibliotecária que tem origem semelhante à de Marina e de Açucena: em um casarão nordestino, no Ceará, gerido por uma matriarca e por seus costumes conservadores e patriarcais.

Marina, Açucena e Dorinha manifestam-se como aquilo que Medviédev (2016, p. 65) chamou de “tipo social determinado”. Principalmente em suas semelhanças, elas ilustram a figura da mulher jovem que habitava esse tempo e espaço políticos, e cuja origem burguesa conferia-lhes uma série de privilégios sociais (e econômicos, certamente). Nesse lugar e tempo políticos, essas jovens mulheres atravessam uma difícil trajetória entre a dependência e a independência, posto que a primeira está diretamente relacionada com manter-se atada às tradições patriarcais familiares (sair do jugo matriarcal para ir para o jugo do casamento), e a segunda opção implica enfrentamentos ideológicos, os quais, em suas famílias, manifestam-se como alarmante irrupção. Essa trajetória, por vezes, assemelha-se mais a uma espécie de limbo do que a de um caminho com destino final.

Desta feita, será aqui analisado como o essas três personagens femininas mostram-se ao leitor da trilogia, constituindo-se em maior complexidade na medida que suas respectivas narrativas seguem: semelhanças e diferenças que não se dão ao acaso, mas sim num arremate importante para a sequência desses três romances. É bem verdade que a despeito de ser uma trilogia, as histórias podem ser lidas em separado, até mesmo em diferente ordem, como volumes avulsos. Mas a leitura conjunta promove uma compreensão mais ampla dessas personagens, dos caminhos traçados por cada uma delas, e de um caminho maior, como que construído pelas três, em conjunto, ilustrando um importante avanço feminista que aqui será explanado.

Cenário e palco: a ditadura civil-militar

Deflagrada em 1964 via golpe de Estado, a ditadura brasileira perdurou até o final da década de 1980, instaurando em nossa história duas décadas de autocracia, cassação de direitos, cerceamento de liberdades, prisões, torturas, desaparecimentos e muitas mortes. Sob o preceito de evitar a invasão de ideias comunistas em nosso país, conter esse “avanço vermelho” e garantir o capital, o golpe de Estado é dado em 31 de março de 1964 (SCHWARZ, 2008; REIS, 2014). Essas justificativas são respaldadas pelo fato de que, nas duas décadas anteriores, havia no Brasil uma efervescência cultural que

em muito consolidou os ideais de esquerda (REIMÃO, 2011, p. 19). Ao mesmo tempo, o cenário internacional estava permeado por diferentes lutas políticas, como o movimento feminista, a reforma agrária, e discussões em prol dos trabalhadores. E a despeito da autocracia então instalada no país, essa efervescência cultural se mantém, mas tomando outros rumos, outras configurações.

Nos anos iniciais dessa tirania militar, os campos culturais da música e do teatro foram diretamente afetados: o controle ideológico deflagrado pelo Estado tentava evitar que o público que usufruísse dessas artes fosse receptor de ideias de esquerda, de revolução democrática, de subversão da ordem. Por isso, a produção literária a princípio se manteve com certa liberdade, com pouca vigilância ideológica. O acirramento dessa vigilância se dará no segundo governo militar da ditadura, o de Costa e Silva (1967-1969), durante o qual foi promulgado o Ato Institucional Nº 5, em dezembro de 1968, perseguindo e prendendo professores, estudantes, artistas, funcionários públicos, cassando direitos políticos, apreendendo produtos culturais (discos, e, na sequência, também livros).

No início da década de 1970, no subsequente governo Médici (1969-1974), o cerco à literatura foi maior (SUSSEKIND, 2004), visando evitar a circulação não só de ideologias tidas como subversivas pelo governo, mas fazendo cessar também uma espécie de função parajornalística que a literatura começava a sustentar, em razão de os meios de comunicação estarem então fortemente controlados (ARRIGUCCI, 1999; SUSSEKIND, 2004).

Ao evocarmos esse cenário, pensamos, por consequência, nos personagens que o habitam. Os militares que ocuparam posições de poder, e/ou funções de perseguição política, tortura, prisões. Os estudantes universitários e secundaristas. Também os professores, escritores, tantos artistas e jornalistas. Diferentes grupos de pessoas que lidaram com a ditadura de diferentes maneiras, seja esforçando-se para mantê-la; seja resistindo, subvertendo, produzindo arte e manifesto; ou mesmo esquivando-se de tudo que esse momento político representava. Nesse contexto, em que usualmente surgem as figuras diametralmente opostas dos militantes e dos militares, devemos evocar também outros personagens que se fizeram presentes nesses embates políticos, às vezes de forma direta, outras vezes, não tanto.

É com esse delineamento que surgem as figuras femininas protagonistas da “Trilogia da tortura”. Duas delas implicaram-se na luta política em razão de precisarem lutar pela liberdade e pela vida de pessoas que amavam, e que estavam diretamente envolvidas com a militância; e a terceira das três protagonistas já há muito estava comprometida com a luta pela democracia, mas valia-se da invisibilidade que sua condição de gênero proporcionava para passar despercebida e não sofrer punições.

Protagonistas femininas em trajetórias

Os três romances contam histórias com muitas semelhanças entre si. Não se trata de uma trilogia na qual um livro dá continuidade ao outro. Podemos inclusive imaginar as três histórias ocorrendo simultaneamente. No entanto, a continuidade fica a cargo da compreensão geral que se pode fazer quando da leitura completa.

Por exemplo, ao lermos toda a trilogia, observamos um crescente no caráter de denúncia: em *O pardal é um pássaro azul* (1975), a denúncia dos desmandos da ditadura aparece de modo mais discreto que em *O estandarte da agonia* (1981), no qual, por sua vez, não aparece com o tamanho destaque que se dá em *O torturador em romaria* (1985).

No primeiro livro da trilogia, as menções ao cenário político do país surgem nas passagens sobre a prisão de João. Esse motivo insólito e risível (preso por ter pichado nos muros da cidade que o pardal é um pássaro azul), aludindo a uma aparente e descabida arbitrariedade, faz, portanto, alusão ao contexto autocrático e arbitrário das prisões que se davam naquele período. Se passando no Nordeste (portanto distante do eixo Sudeste), em tempos de início de ditadura, as referências são assim discretas. Também por ser um livro publicado em 1975, momento áureo da repressão sobre a literatura, a discricção e a pouca quantidade de menções à truculência da ditadura assim se explicam.

Na história seguinte, narrada por Açucena, o cenário da ditadura é evidente, contestado, denunciado. Sua história repete a saga da estilista Zuzu Angel, que teve seu filho, Stuart, desaparecido durante a ditadura sem deixar evidências. Heloneida Studart baseia-se na biografia de Zuzu³, quem conheceu proximamente, para construir Açucena e sua trajetória de ser “apenas uma mãe desesperada”, como dizia Zuzu Angel à imprensa, e como diz Açucena em diferentes passagens do livro.

E será o terceiro romance o maior palco para a denúncia política. A própria escolha do narrador ser um torturador já coloca o leitor diante das duras evidências do período, àquele ano já largamente anunciadas. Era 1986, a censura sobre a imprensa e sobre a literatura havia abrandado sobremaneira, tornando ainda mais compreensível o fato de ser esse, o último livro da trilogia, o mais evidente em suas críticas e delações.

Para além desse *continuum* de denúncia política que a trilogia proporciona, há um outro, referente à questão de gênero e de suas

3 Heloneida fez o seguinte comentário, em entrevista concedida ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas em 1999: “O drama de Zuzu teve uma grande força na minha vida, tanto que eu escrevi uma trilogia da tortura, e um dos romances, que se chama Estandarte da agonia, é inspirado nela, na mãe que um dia espera o filho para jantar e o filho não vem. Esse romance foi até cogitado para virar uma minissérie na Globo, mas depois disseram que ainda não era tempo. Quer dizer, não vai chegar o tempo nunca. Há quanto tempo a ditadura acabou?” (p. 14).

protagonistas femininas. Reconhecida por sua atuação nas causas feministas, Heloneida Studart transferiu essa questão também para sua literatura. No ano em que publicou o primeiro livro da trilogia, havia recentemente publicado seu volume de maior sucesso, o pequeno livro *Mulher, objeto de cama e mesa* (1974), material no qual evidencia as opressões que as mulheres sofriam no ambiente doméstico, e considerado um best-seller, que apresentou o feminismo a milhares de jovens (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 29). Studart também já havia publicado *Mulher, brinquedo do homem?*, em 1969, outro ensaio-manifesto que teve alta tiragem em circulação. Ademais, foi também em 1975 que Heloneida fundou, junto a Moema Toscano, o Centro da Mulher Brasileira, primeira organização feminista do país, centro de debates e disseminação de ideias feministas – em seus espectros público e privado (doméstico).

Desta feita, a obra literária de Heloneida, em seu teor geral, conta com inúmeras personagens femininas de destaque. Narradoras e/ou personagens, protagonistas de livros e de suas vidas, algumas movidas por ideais passionais, outras, por convicções subversivas, as mulheres na literatura de Heloneida Studart são notórias naquilo que são e naquilo que se constituem. Olhando para Marina, Açucena e Dorinha, vemos um caminho percorrido por cada uma, mas uma espécie de continuidade que a trajetória de uma acrescenta à trajetória da(s) anterior(es). Marina implica-se na luta política em razão da prisão do homem por quem é apaixonada. Ciente que fica das opressões sociais e de gênero, dentro e fora de sua casa, ela passa a munir-se de outros ideais, a despeito de manter a aparência de subserviência que lhe é esperada – por ser jovem, mulher, pertencente a uma família classe alta. Açucena também implica-se na contenda política por motivo passional, por assim dizer. E sua participação se dá de maneira muito mais direta e combativa que a de Marina, já que Açucena estava na região da efervescência militante (região Sudeste), e lidando com o incognoscível: seu objeto de preocupação, o filho Luís, não estava preso, mas desaparecido, sem vestígio algum de onde pudesse ser encontrado.

Vemos, assim, que o segundo livro traz uma personagem feminina ainda mais forte e atuante, que precisa a quase todo o tempo explicitar sua subversão – mesmo que a motivação desta seja o amor materno, e não a preocupação democrática. E no terceiro romance, por fim, a personagem feminina não precisa ir constituindo-se firme e militante: ela já o é, desde o início da diegese – mas isso só fica evidente nos derradeiros capítulos da narrativa. E a sua militância é ostensivamente política, ideologicamente preenchida, e separada de sua passionalidade.

Os três e o único caminho

Para empreendermos uma melhor compreensão de como as personagens femininas se apresentam, se modificam, e transitam pelas questões de gênero usando o cenário da ditadura, às vezes como motor e outras vezes como coadjuvante, faz-se razoável que detalhemos cada uma delas, para então percorrermos os caminhos de similitudes e diferenças entre as três, atentando para as reflexões no campo dos estudos de gênero que esses caminhos nos convocam.

Marina fora a primeira filha de sua mãe, que casara com um homem não abastado – e que morreu precocemente, depois de adoecer. Na narrativa, ela é descrita como uma criança que fora feia e fraca, negligenciada pela mãe, e por isso acolhida e cuidada pela sua ama Meméia. Na adolescência, a beleza que começa a despontar em Marina chama a atenção de muitos homens, mas o seu interesse é completo em João, seu primo, o qual não corresponde a essa paixão, por ser ele homossexual. Depois dessas rejeições materna e amorosa, Marina constrói-se psicologicamente como alguém ressentida e reservada, e isso lhe possibilita aparentar submissão e bom comportamento. Dessa maneira, consegue ela visitar constantemente João na prisão, sem que a família desconfie – algumas pessoas, como sua mãe e irmã, sabem, mas a matriarca vó Menina sequer desconfia. Marina, portanto, transforma-se na neta mais protegida por vó Menina, e que provavelmente herdará toda a fortuna da avó.

180

Açucena fora também criada num casarão como o que Marina vive: uma grande casa, de família abastada, gerida por uma matriarca e habitada praticamente por mulheres (mesmo quando casavam, as filhas continuavam morando no casarão, com seus maridos; e, quando enviuvavam, permaneciam lá, bem como as solteiras). Após casar-se com Pedro, muda-se para o Rio de Janeiro, e sua mãe, Estela, também se muda para o Rio quando fica viúva. Também acompanham Açucena a cozinheira Cota e a sua ama, Vivina, mantendo-se como empregadas domésticas dessa nova família nuclear.

Mãe de dois filhos, Luís e Margarida, Açucena mantém-se na função de dona de casa que não se ocupa de serviços domésticos como limpeza e cozinha – um *status* esperado para o das mulheres de sua família de classe abastada. É também descrita como uma criança que não fora bonita – tanto que sua mãe achava pouco provável que a filha se casasse – e que sofrera, assim como Marina, a indiferença materna, fazendo haver aí uma espécie de grande lacuna afetiva. Açucena torna-se uma mulher bastante bonita, reservada e de pouca vaidade. Esse lugar de discrição, contudo, necessita dar lugar a uma grande obstinação, demandada de Açucena durante as buscas por Luís. Essa obstinação a coloca muitas vezes em confronto direto com figuras políticas importantes, tornando-a vulnerável a algumas ameaças e perigos.

Dorinha aparece como a mais independente das três. Diferentemente de Marina e de Açucena, ela frequentou a universidade e formou-se em biblioteconomia. É bibliotecária em sua cidade natal, e sua destacada beleza não a comove, pois essa protagonista também sofre por um amor não correspondido: o gravurista Célio – outro personagem masculino da trilogia que não corresponde à paixão da protagonista por ser ele homossexual. Dentre as três, é Dorinha quem enfrenta, com maior frequência, os costumes conservadores (presentes no discurso da família, nos olhares de estranhos), e o faz em suas atitudes e também no seu próprio discurso.

As três mulheres, Marina, Açucena e Dorinha, atravessam suas diegeses narrativas enfrentando dois sistemas opressivos: o patriarcado e a ditadura. É na figura das matriarcas, das mulheres mais velhas da família, que o patriarcado se manifesta; e é na figura de autoridades ou de instituições (como a cadeia) que a ditadura se apresenta, em cada romance. Essas três mulheres irão se pôr diante desses dois antagonistas e à custa deles, e por conta deles, irão se constituir personagens cada vez mais apropriadas da própria existência, cada vez assumindo mais sua condição de sujeito, e se distanciando da sua possibilidade de ser objeto.

Trilogia sob análise: cadência e encadeamento de suas protagonistas

Constituir-se sujeito não é um caminho dado a todo e qualquer indivíduo. Ser sujeito, no tocante a construção de uma identidade, de ostentar características subjetivas, desejos, decisões, é privilégio de alguns, dentro da sociedade. E para as mulheres, o caminho dado, a princípio, é o de ser objeto, conforme esclarece Simone de Beauvoir (1980, p. 15):

[...] ao lado da pretensão de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, [...] há também a tentação de fugir de sua liberdade e de constituir-se em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido [...]. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida.

Nessa mesma toada, e numa publicação mais contemporânea, bell hooks (2019) faz ver o quanto esse transformar-se sujeito ainda é, para muitas mulheres, um caminho percorrido com dificuldades. De acordo com a norte-americana, para sair da condição de objeto para a de sujeito, é necessário sair do silêncio para a fala (hooks, 2019, p. 38-39), valendo-se da própria voz para libertar-se (hooks, 2019, p. 39). As três protagonistas mulheres da trilogia precisam fazer uso do próprio discurso para enfrentar outros discursos que lhe impõem; precisam engajar-se em consecutivos embates ideológicos, via discurso (seja verbal, seja de comportamento), para mostrarem-se finalmente sujeitos, fonte de desejos, decisões, e opiniões também.

Assim como há o *continuum* na explicitude da denúncia, e o *continuum* no abordar das questões de gênero, há um movimento parecido quando pensamos em silêncio e fala. Marina é mais silenciosa que Açucena, que, por sua vez, é mais silenciosa que Dorinha. Como que começando o caminho de onde a protagonista anterior parou, essas mulheres vão, no passo da trilogia, ocupando um espaço crescente de voz corajosamente exposta, e mais amplamente ouvida.

No primeiro romance, as interações de Marina com a matriarca vó Menina são diálogos polidos nos quais se percebe o apreço da avó para com a neta: Marina é bem comportada, silenciosa, “é modesta, não corre atrás de cheiro de homem” (STUDART, 1975, p. 48), como diz a matriarca. Esse comportamento discreto da protagonista dá-se por algumas razões: o ressentimento por não ter a paixão por João correspondida; uma relação hostil com a mãe, desde sua infância. Por aparentar ser uma mulher bem adaptada aos costumes do patriarcado, que o casarão das Carvalhais Medeiros em muito prezavam (virgindade, recato, obediência), Marina é a descendente mais prezada pela avó, que deixará, por isso, toda a sua fortuna para essa neta.

A voz da neta de vó Menina se faz ouvir em outros contextos: diante da mãe, Luciana; diante da irmã mais nova, Dalva; diante do líder dos pescadores, em Jaçanã. Ao lidar com sua mãe, Marina mostra-lhe o desprezo que sente ao vê-la unicamente interessada na herança que será herdada por Marina – não há apreço pela filha, mas sim cobiça pelos seus ganhos financeiros futuros. E, quando surgem as oportunidades, Marina expõe à mãe também sua opinião sobre a maneira como a família trata as mulheres, especialmente quando sua tia Nini é enviada ao asilo Bom Pastor, por ter perdido a lucidez, e, em sua loucura, apresentar comportamentos sensuais e efusivos.

Com Dalva, Marina explicita ainda mais a sua discordância dos valores tradicionais do casarão. Ciente deles, Marina está a todo o tempo tentando proteger a irmã, avisando-lhe os perigos que corre por já ter vida sexual ativa, sem casamento. E em Jaçanã, diante do líder dos pescadores, Marina garante-lhe a subsistência para o povoado nos próximos meses, falando-lhe também sobre desigualdades sociais, num discurso que a faz remeter diretamente a João e seus ideais democráticos.

– Olhe, seu Messias, reúna os homens e veja se convence todos a voltarem ao mar. Diga que não é maldição, é poluição mesmo – outra desgraça. Eu vou me tocando pra capital, dar notícia de tudo a vó Menina. Ela vai remeter pra vocês caminhão com comida, roupa e remédios. Quarta-feira o mais tardar, chega tudo aí. E não deixe ninguém agradecer, seu Messias. Chega. João diz que os pobres já pagaram e continuam pagando por tudo. Calei-me, espantada, sentindo que falara como João teria falado. (STUDART, 1975, p. 69-70)

Quando vemos Açucena, protagonista do romance seguinte, a narrativa tem maior tom de protesto, e maior voz feminina. Açucena tem de enfrentar a mãe durante todo o tempo diegético, e demonstra já ter de fazê-lo desde muito antes: Estela, sua mãe, repreende a filha constantemente pela ausência de comportamentos de uma esposa exemplar, de uma exímia dona de casa da classe média. Em alguns momentos, Açucena silencia – sem demonstrar concordância. Em outros, Açucena responde somente como narradora, como que a personagem falando consigo mesma. E há outros momentos (não são poucos) em que a protagonista rebate diretamente os comentários da mãe, deixando evidente sua discordância e seu distanciamento dos costumes rígidos:

- Não estamos mais em nosso casarão. Já faz muito tempo que vocês internaram Raimunda no asilo de penitência (ela morreu tuberculosa, não é mesmo?). Tia Cesarina não pode mais repetir que mulher não tem querer, porque está caduca. Eu cresci, tenho quarenta anos. Não me bote debaixo de ordem, mamãe. (STU-DART, 1981, p. 146-148)

Açucena também precisa fazer mais uso da própria voz por estar em busca de um desaparecido: o próprio filho, o estudante de História, Luís. Ela empreende essa busca em quase absoluta solidão: nem seu esposo, Pedro, nem sua mãe a acompanham nesse caminho. E, solitária, essa protagonista interage com advogados, militantes, militares de alta patente. É alertada por estar expondo-se a tantos perigos, mas ignora os alertas quanto à sua exposição e consequente vulnerabilidade: encontrar Luís é somente o que importa.

A trajetória de Açucena convoca a reflexão de Beauvoir (1980, p. 15), quando diz que “no momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens”. A história desse mundo, até então sempre narrada e protagonizada por homens, quando ganha mulheres dispostas a desempenhar essas mesmas funções (narrando a própria história), vê-se diante de mulheres cuja existência tem sido, até então, referenciada também por homens. Narrada e enxergada sob a perspectiva deles.

Quando confrontadas com essa realidade, as mulheres se veem diante da necessidade de empreender esforços repetidos nas pequenas ações do cotidiano, como, por exemplo, nos diálogos com outros sujeitos que, homens ou não, sejam defensores do patriarcado. Portanto, Açucena precisa repetir esse esforço em tantos dos seus encontros discursivos, deem-se estes com sua mãe, ou com um militar que tortura presos políticos.

O que a narrativa de Açucena nos faz perceber é um caminho que o feminismo precisou percorrer enquanto se definia e exibia suas motivações. Miguel e Biroli (2014, p. 19) indicam que o feminismo “se definiu pela construção de uma crítica que vincula a submissão da mulher na esfera doméstica à sua exclusão da esfera pública”, tornando assim evidente a indissociação entre o público e o privado, quando se pretende compreender o todo social (SAFFIOTI, 2015, p. 57). Nessa dialogicidade, a esfera do espaço privado denuncia a família como uma base primeira de opressão, pois, nesse lugar, as mulheres muitas vezes já incorporam e reproduzem o patriarcado entre si e na educação dos filhos (CISNE, 2018, p. 89).

O espaço privado é opressor para Açucena, como também o é para Marina, e o será para Dorinha – em diferentes gradações, mas sempre opressor em sua intenção e história. Essas três mulheres necessitam transpor essa opressão no espaço privado para que consigam, no lugar público, enfrentar outras repressões. Açucena funciona muito bem como ícone para essa articulação, porque, até o desaparecimento de Luís, era uma mulher restrita ao espaço doméstico, conformada à sua condição de dona de casa. No entanto, o acontecimento político convoca que ela saia desse lugar e, com sua voz, atitude, e tamanha disposição psicológica, enfrente esse espaço público tão opressor para as mulheres (e, circunstancialmente, repressor daqueles que não eram contra o sistema vigente).

Todavia, “a esfera privada, e, sobretudo, o âmbito das relações familiares, afetivas e domésticas, não existem ou não são construídos como variável política relevante para a maior parte das correntes e dos estudos” (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 12), fazendo parecer que há uma dissociação entre o que o gênero feminino encara no espaço familiar e no social. Ambos, porém, são espaços do patriarcado, e essa dialética fica ainda mais evidente com Açucena, visto que o sistema tenta freá-la a todo momento, para que ela não descubra, denuncie ou conteste esse sistema.

Simone de Beauvoir (1980) aponta que “o grande homem”, quando à margem, pode sair desse lugar e ser levado pelas circunstâncias, enquanto a massa das mulheres acha-se à margem da história e as circunstâncias são, para cada uma delas, um obstáculo, e não o trampolim que pode ser para o homem (BEAUVOIR, 1980, p. 170). São similares as circunstâncias que levam os personagens masculinos João (em *O pardal é um pássaro azul*), Luís (em *O estandarte da agonia*) e Célio (o gravurista em *O torturador em romaria*) ao lugar de militantes políticos, um lugar que lhes confere destaque e importância políticos. Essas circunstâncias (a ditadura civil-militar, o ensejo por democracia e justiça) são igualmente similares às três protagonistas dos romances, mas elas não conduzem Marina, Açucena ou Dorinha a um lugar passível de admiração.

Mas apesar disso, esses três homens não ocupam destaque nos livros; o destaque absoluto é para a mulher apaixonada por João, Marina; para a mulher que busca Luís, sua mãe Açucena; e para a mulher apaixonada por

Célio, que se vale de sua invisibilidade para galgar o maior espaço possível dentro da militância política e da possível revolução. Na produção literária de Heloneida, as personagens femininas usualmente são, além de protagonistas, aquelas que fazem o enredo fluir (SOUZA, 2014, p. 39), enquanto os personagens masculinos ocupam um espaço reduzido ou pouco importante:

[...] é desta forma que Heloneida constrói as personagens de seu romance, em um embate: de caricaturas de como a sociedade as percebe com o que elas realmente são. Assim, ser representado ou se representar como “homem” ou “mulher” já subentende a totalidade dos atributos sociais vinculados a homens e mulheres. E é justamente com isso que a autora brinca no seu texto. Ela subverte os papéis de homens e mulheres. A elas são atreladas atributos como força, insensibilidade e incapacidade de demonstrar sentimentos, enquanto eles recebem atributos como sensibilidade, sentimentalismo, empatia e solidariedade. (SOUZA, 2014, p. 90)

Na trilogia, então, não surgem os tais “grandes homens”, jorrando das circunstâncias. Surgem grandes mulheres, para quem as circunstâncias apresentam-se como obstáculos. Mas apesar disso e por conta disso, essas personagens femininas crescem na medida que a narrativa avança, e na medida em que a trilogia segue também.

Essas três notáveis mulheres guardam essa semelhança entre elas, mas também uma importante diferença no que diz respeito ao seu grau de independência. E esse grau de emancipação pode ser observado em dois aspectos: espaço geográfico/físico; *status* ocupacional e sua consequente autonomia financeira.

Quando observamos esse tópico da independência das protagonistas, o espaço físico ganha novas conotações. Toda a narrativa do primeiro livro se passa no Ceará e, mais especificamente, dentro do casarão das Carvalhais Medeiros. Já o segundo livro está ambientado no Rio de Janeiro, local de efervescência política à época da ditadura, onde mora a nordestina Açucena, sua mãe, e suas funcionárias que também têm a mesma origem nordestina. Nesse volume, a narrativa acontece dentro da casa de Açucena e também por tantos lugares que ela percorre buscando Luís (alcançando, inclusive, cidades como São Paulo e Belo Horizonte). O último romance, por sua vez, acontece no Rio de Janeiro e no Ceará. No Rio, a efervescência política; no Ceará, a aparente calma encobrindo uma militância (a militância de Dorinha) que ameaçava o sistema. A maior parte da narrativa acontece no Ceará, e momentos breves se dão no Rio de Janeiro. Mas apesar de esse livro “retornar” ao Nordeste como espaço principal, ambientação semelhante a de *O pardal é um pássaro azul*, o quadro é inverso ao do primeiro livro: a mulher nordestina

que aí protagoniza, Dorinha, ocupa espaços públicos quase todo o tempo; o casarão da família aparece poucas vezes, poucos fatos se dão dentro dele.

O percurso entre Marina e Açucena nos faz ver o espaço feminino ganhando autonomia com o passar do tempo e com a mudança de lugar. Já quando o percurso da trilogia chega em Dorinha, vemos que esse universo feminino tem outra força e outro grau de autonomia, independente do lugar em que aconteça, podendo ser, inclusive, um lugar reconhecidamente patriarcal e conservador.

A independência dessas três mulheres também se verifica quando observamos quais alcançaram autonomia financeira e quais não. Apesar de ter manifestado vontade em cursar Biblioteconomia, Marina não vai para a faculdade, nem para o mercado de trabalho. Açucena casa-se e torna-se dona de casa. Já Dorinha cursa faculdade, tem seu próprio emprego, e sua consequente independência pecuniária.

Na sua análise da mulher na sociedade de classes, Heleieth Saffioti (2013, p. 84) observa: “as mulheres, muito mais do que os homens, não são preparadas para o exercício de uma profissão. A maioria, atingida a escolarização média, engaja-se num emprego de escriturária ou de vendedora, à espera do casamento”. No caso especialmente das mulheres da classe média e alta (o que corresponde ao estrato das protagonistas da trilogia), a possibilidade de manter-se à espera do casamento é a mais previsível – o que não ocorre, certamente, nas mulheres de classes marginalizadas. E nenhuma das três protagonistas estava sendo preparada pela família para o exercício de uma profissão. Marina e Açucena de fato não alcançam esse lugar social. Mas Dorinha cursa o Ensino Superior, torna-se bibliotecária, e emprega-se nessa profissão na biblioteca pública da cidade. Nesse percurso entre as três protagonistas, vemos uma trajetória como de avanço, de saída do passado patriarcal rumo a um tempo de maior equidade de gênero, de abandono da conformidade ao lugar doméstico para a assunção do espaço público e profissional. Um caminho semelhante ao que as ideias feministas pregavam.

Vale destacar, contudo, que embora Marina e Açucena tenham permanecido fora da universidade e do mercado de trabalho, seus interesses pela leitura são citados e mantidos por toda a diegese. Ambas são leitoras contumazes de romances policiais; e Marina, inclusive, também pretendia a carreira de Biblioteconomia, quando foi impedida por sua mãe, que disse-lhe: “Minha filha, não vá estudar, roçando perna com homem... Afaste de mim esse cálice. Mãe Menina nos deserdaria” (STUDART, 1975, p. 22).

A sequência feita por essas protagonistas femininas atribui, a essa trilogia, um poderoso encadeamento. Deixa evidente que o passar do tempo, e as mudanças geográficas e políticas refratam-se na constituição do sujeito: mulheres que em outro tempo e espaço eram extremamente dependentes e restritas ao espaço privado, vão tornando-se autônomas em suas vidas privadas

e espraçando-se pelos espaços públicos que antes eram restritos aos homens. Ao fazer essa refração, essa dialética entre realidade e ficção, a trilogia de Heloneida Studart expõe um mecanismo frequentemente escamoteado, que Miguel e Biroli (2014) elucidam:

[...] a análise crítica das relações de poder nas esferas convencionalmente entendidas como não públicas ou não políticas é necessária para se compreenderem as consequências políticas dos arranjos privados. Por outro lado, sem essas conexões fica difícil entender de que maneira relações tidas como voluntárias e espontâneas, mas que respaldam padrões de autoridade e produzem subordinação, têm impacto ao mesmo tempo para o exercício da autonomia por cada indivíduo – em ambas as esferas – e para a construção da democracia. (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 33)

Na “Trilogia da tortura”, a ditadura é privada e pública: existe no espaço particular, da família, e existe igualmente no espaço social público. E, nesse espelhamento, fica visível o quanto o patriarcado permeia ambos os espaços, e o quanto a construção cotidiana e paulatina em um reverbera no outro – em uma via de mão dupla. Não havendo democracia em nenhum dos dois espaços, o feminismo se torna inviável de acontecer, pois é impossível descolar a vida pública da vida privada, a esfera política da vida social. Quando se pretende construir uma democracia, não se pode distanciar essas duas esferas, porque isso impossibilita o feminismo e também a democracia (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 33).

Essa tríade de romances, portanto, mostra-se manifestação concreta dessa intersecção: o quanto o espaço privado produz efeitos no espaço público e vice-versa. Ademais, esse trabalho de Heloneida explicita outra importante intersecção, tão cara a esse momento histórico: a conexão que existe entre feminismo e democracia.

A pluralidade democrática depende da garantia do espaço para o florescimento de identidades baseadas em crenças e práticas distintas. Mas é preciso garantir que esse espaço seja livre de violência, do constrangimento sistemático à autonomia por parte dos indivíduos, assim como das desigualdades que potencializam o exercício da autoridade por parte de alguns e a vulnerabilidade e a subordinação de outras. Nesse sentido, a garantia da privacidade depende da crítica à dualidade convencional entre o público e o privado e às desigualdades de gênero a que essa dualidade tem, tradicionalmente, correspondido. (MIGUEL; BIROLI, 2014, p. 46)

Essa complexa dialética é promovida esteticamente por Heloneida Studart quando ela constrói personagens femininas que, para se manterem como protagonistas das narrativas, precisam se tornar protagonistas de suas próprias existências, construindo, para si mesmas, uma espécie de nova consciência. Ao tomar consciência, o sujeito introjeta o mundo objetivo enquanto também projeta sua reflexão sobre a sociedade, uma reflexão mediada pelas várias relações estabelecidas ao longo da sua trajetória (CISNE, 2018, p. 47). É o que fazem Marina, Açucena e Dorinha. O que elas conseguem pensar criticamente sobre a sociedade decorre inteiramente das relações que mantêm com suas mães, avós, parceiros amorosos, autoridades políticas e/ou religiosas etc. Nesse microcosmo da família, já se faz perceber a tamanha opressão de gênero que as acompanha, a qual, quando torna-se evidente para elas, mostra-se presente também no campo social, tanto em novas relações, quanto no espaço político, onde a democracia não existe.

Essas protagonistas, em suas semelhanças e diferenças, e em suas respectivas histórias, nos coloca diante de um material literário que questiona hierarquias postas, valores antigos, e que ao fazê-lo aponta para a necessidade de mudanças. Conforme comenta Leal (2008, p. 142), estudar mulheres na literatura não torna nenhum trabalho um material feminista – a não ser que ele questione hierarquias, arcaísmo e clame por mudanças. Esse delineamento de questionamentos que a trilogia tem faz dela um material manifestadamente feminista, e, por consequência, esse trabalho analítico também assim se comporta. Ler uma obra como a trilogia de Heloneida Studart e analisá-la detidamente nos põe em outro movimento político, alavancado pelo estético.

A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento. [...] A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. (DAVIS, 2017, p. 166).

As três protagonistas aqui analisadas precisam emancipar-se de inúmeras forças enquanto e para que a narrativa avance. E, dessa maneira, essas três narrativas podem ser igualmente emancipadoras para quem as lê.

Considerações finais

A trilogia da tortura de Heloneida Studart se apresenta, a princípio, como importante instrumento de denúncia da ditadura, em suas arbitrariedades e ideologias. No entanto, sua denúncia política não se

MADRUGA, B.M.
OLIVEIRA, A. P.

*Mulheres sob
tortura: uma
análise das
protagonistas
femininas da
trilogia de
Heloneida Studart*

esgota nesse tópico. Os três romances publicados entre as décadas de 1970 e 1980 manifestam-se também como comunicadores da desigualdade social brasileira, da desigualdade de gênero, e da naturalização de preconceitos de raça e classe. Ademais, em uma análise mais aprofundada, esses romances funcionam também como a apresentação da intersecção que existe entre esses temas aparentemente não relacionados: a ditadura e o feminismo (ou discussão sobre gênero, também se pode tratar assim).

As protagonistas femininas são um artifício estético poderoso do qual a autora lança mão para fazer ver, de forma ainda mais concreta, a manifestação da desigualdade de gênero nas relações privadas e públicas. Heloneida Studart elucida muito claramente através de Marina, Açucena e Dorinha, que o fato de ser mulher torna justificável, na vida dessas personagens, uma série de injustiças, silenciamentos e exclusões. Também é o que faz ser o caminho delas ainda mais cheio de obstáculos, já que elas precisam enfrentar, diretamente, o espaço público e político.

Desta feita, analisar esses três nomes nos permitiu verificar o artifício estético na literatura como via de denúncia política, debate social e possível construção (e/ou aperfeiçoamento) de discussões no campo do gênero, de reconhecimento da indissociabilidade entre o público e o privado, e da importância histórica que as personagens femininas (na ficção e fora dela) têm nos mais importantes eventos históricos – a despeito do esquecimento que lhe é imputado.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CISNE, Mirla. *Feminismo e consciência de classe no Brasil*. 2a ed. São Paulo: Cortez, 2018.

MEDVIÉDEV, Pavel. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2016.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 3a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. 2a ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família: e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Ioneide. *De feminino a feminista: a transformação na escrita literária dos romances de Heloneida Studart*. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2014.

STUDART, Heloneida. *Mulher, objeto de cama e mesa*. Petrópolis: Vozes, 1974.

STUDART, Heloneida. *O pardal é um pássaro azul*. São Paulo: Civilização brasileira, 1975.

STUDART, Heloneida. *O estandarte da agonia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MADRUGA, B.M.
OLIVEIRA, A. P.

*Mulheres sob
tortura: uma
análise das
protagonistas
femininas da
trilogia de
Heloneida Studart*

STUDART, Heloneida. *O torturador em romaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. 2a. ed. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

As marcas do patriarcado em *Memórias de uma moça bem-comportada*, de Simone de Beauvoir

The marks of patriarchy in Memoirs of a dutiful daughter, by Simone de Beauvoir

Algemira de Macêdo Mendes¹
Jéssica Maria Cruz Silva²

RESUMO

Durante muito tempo, as mulheres foram objeto de um relato histórico que as relegou ao silêncio e à invisibilidade. Simone de Beauvoir é uma das escritoras que, ao registrar sua vida e obra com textos que a inserem no mundo público, contribuiu para que a mulher deixasse de ser o Outro, subjugada em relação ao homem. Em *Memórias de uma moça bem-comportada*, Beauvoir (2009) renuncia às imposições ao feminino, como casamento, maternidade, religião fervorosa, e um dos caminhos encontrados pela autora francesa para ressignificar sua existência foi tomar a escrita como ato de resistência. Desse modo, o presente trabalho tem por objetivo analisar as condições do patriarcado na sociedade em que Beauvoir estava inserida e como ela as transgride, registrando, através de sua articulada escrita autobiográfica, as memórias de sua infância e juventude, no contexto social de pós-guerra da burguesia francesa. Para direcionar tal pesquisa, foram utilizados, como aporte teórico, os postulados de Perrot (2019), Saffioti (2015), Bourdieu (2012), a fim de entender como a dominação masculina é legitimada por estruturas como Igreja, Estado, Família, Escola. Foram utilizados também os direcionamentos de Lejeune (2014) e Halbwachs (1990) sobre autobiografia e memória, respectivamente, por considerá-las um elemento dinamizador na partilha de experiências e na interlocução dos conhecimentos, como faz Beauvoir (2009) ao descrever suas vivências da infância e juventude, já aos cinquenta anos de idade.

Palavras-chave: *Patriarcado*; *Memórias de uma moça bem-comportada*; *Simone de Beauvoir*.

1 Professora associada da Universidade Estadual do Piauí

2 Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí

ABSTRACT

For a long time, women were the object of a historical account that relegated them to silence and invisibility. Simone de Beauvoir is one of the writers who, by recording her life and work with texts that insert have placed her in the public world, contributed for the women to stop being the Other, subjugated in relation to the men. In *Memoirs of a Dutiful Daughter*, Beauvoir (2009) renounces the impositions to the feminine, such as marriage, motherhood, fervent religion, and one of the paths found by the French author to give new meaning to her existence was to take writing as an act of resistance. Thus, this work aims to analyze the conditions of patriarchy in the society in which Beauvoir was inserted and how she transgresses them, recording, through her articulate autobiographical writing, the memories of her childhood and youth, in the post-war social context of the French bourgeoisie. To direct such research, the postulates of Perrot (2019), Saffioti (2015), and Bourdieu (2012) were used as theoretical support, in order to understand how male domination is legitimized by structures such as Church, State, Family, School. Also, this paper follows the directions of Lejeune (2014) and Halbwachs (1990) on autobiography and memory, respectively, for considering them a dynamic element in the sharing of experiences and the interlocution of knowledge, as Beauvoir (2009) does when describing her childhood and youth experiences, already at the age of fifty.

Keywords: *Patriarchy*; *Memoirs of a Dutiful Daughter*; *Simone de Beauvoir*.

Investigar o processo de constituição da história das mulheres implica reconhecer-las como sujeitos históricos, uma vez que desestabiliza premissas construídas socialmente e legitimadas como universais. Nessa perspectiva, a visibilidade que a mulher vem conquistando, tanto no espaço público como no privado, decorre de um intenso processo de lutas e conquistas, marcado por contradições, avanços e recuos, sem um ponto predeterminado de chegada.

Ao traçar um panorama do itinerário percorrido pela historiografia na passagem do silêncio à palavra, Perrot (2019, p. 21) explica que, durante muito tempo, as mulheres foram objeto de um relato histórico que as relegou ao silêncio e à invisibilidade. Esse processo de silenciamento decorre de fatores como: ausência nos espaços públicos, cabendo-lhes apenas o confinamento do lar; a perda do sobrenome feminino ao casar-se, o que impede até a reconstituição da linhagem familiar; a falta de fontes (correspondências, diários, autobiografias, declarações de amor) que retratem uma existência cotidiana; o silêncio dos relatos, dominado pelo exclusivismo político, econômico e social masculino; além do acesso tardio à escrita, o que leva a informações imprecisas.

Logo, as vozes femininas, assim como suas vivências, foram silenciadas e um modelo de mulher foi criado a fim de legitimar a subalternidade de sua existência. Não é de se estranhar, portanto, que as primeiras vozes de contestação feminina registradas pela história moderna estivessem dirigidas contra a desigualdade no acesso à educação. Conforme afirmam Alves e Pitanguy (2003, p. 36), a inglesa Mary Wollstonecraft, uma das mais relevantes vozes do pré-feminismo, defende, na obra *A vindication of the rights of woman* (1792), que a inferioridade da mulher advém de sua educação, que não tinha os mesmos objetivos que a educação do homem. Então, seria necessário que as mulheres também encontrassem sua virtude no conhecimento, porque era a ignorância que as tornava inferiores.

Diante desse contexto emancipatório, no qual a mulher passa a ressignificar sua existência através da luta pela igualdade de direitos, o presente estudo buscou apresentar a contribuição de Simone de Beauvoir dentro desse articulado movimento de mulheres que ousaram transgredir os limites do tempo e espaço em prol de sua visibilidade, independência e reconhecimento como sujeito da história. Por meio de um viés autobiográfico, Beauvoir (2009) descreve suas experiências como mulher, bem como suas ações pela luta feminina, contribuindo para um feminismo que possibilite a inserção das mulheres como agentes históricos.

Nesta pesquisa, empreende-se a análise das marcas do patriarcado inscritas em *Memórias de uma moça bem-comportada*, através dos relatos autobiográficos de Beauvoir (2009), que compreendem desde sua infância até a juventude, no contexto social de pós-guerra da burguesia francesa. Analisou-se também a forma como a referida autora renuncia às imposições ao feminino, como casamento, maternidade e religião fervorosa, tomando a escrita como ato de resistência.

Em *Memórias de uma moça bem-comportada*, publicado originalmente em 1958, a escritora francesa evoca enfaticamente suas amizades, interesses amorosos, educadores e o início da duradoura relação com o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre. Através das sutis descrições feitas por Beauvoir (2009), é possível que o leitor perceba o retrato da sociedade francesa, no início do século XX, permeada por costumes e crenças que conduzem e legitimam a ética social, e colocam a mulher na posição do Outro.

Inicialmente, fez-se uma sucinta abordagem sobre autobiografia e memória, partindo das discussões de Lejeune (2014) e Halbwachs (1990), por considerá-las um elemento dinamizador na partilha de experiências e na interlocução dos conhecimentos, como faz Beauvoir (2009) ao descrever suas vivências da infância e juventude, aos cinquenta anos de idade. Imprimiu-se também uma discussão no que tange ao patriarcado, usando como aporte teórico os postulados de Perrot (2019), Saffioti (2015) e Bourdieu (2012), a fim de entender a legitimidade da dominação masculina, sustentada por

estruturas como Igreja, Estado, Família e Escola, e como Beauvoir (2009) articula suas decisões nesse meio social, o qual submete a mulher a uma posição de dependência em relação ao homem.

A escrita autobiográfica de Simone de Beauvoir

Na autobiografia, o fio condutor que serve de unidade para os desencadeamentos da história narrada é o próprio sujeito, convicto da importância da socialização de determinada experiência individual, como explica Calado (2012, p. 29). Esse gênero propõe narrar o processo de construção da identidade do sujeito, oferecendo ao leitor a possibilidade de aprender como o autor se tornou quem ele é.

A autobiografia é apresentada por Lejeune (2014, p. 16) da seguinte forma: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. E acrescenta: “mas também uma realização particular desse discurso, na qual a resposta à pergunta ‘Quem sou eu?’ consiste em uma narrativa que diz como me tornei assim” (LEJEUNE, 2014, p. 63-64).

É importante destacar que, apesar da linha tênue entre autobiografia e memória, Beauvoir utiliza ambos os termos para designar as narrativas de sua vida pessoal, estando o termo “memórias” presente no título da sua primeira obra autobiográfica, *Memórias de uma moça bem-comportada*, corpus desta pesquisa. Sobre essa diferenciação, tem-se que:

A autobiografia estaria predominantemente voltada para a vida pessoal, enquanto as memórias estariam voltadas para o relato de acontecimentos públicos, vividos pelo autor, que se desloca assim na posição de testemunha de sua época. O que dizer de um relato que se dedica a estes dois aspectos ao mesmo tempo? [...] ainda mais fortemente nesta obra do que nas seguintes, o seu relato está fortemente centrado na sua vida pessoal, nas suas perspectivas, na construção escrita do processo que a fez tornar-se quem é, justificando, portanto, o uso da categoria autobiografia para defini-la (CALADO, 2012, p. 34).

Dessa forma, convencionou-se que a autobiografia equivale à vida de uma pessoa escrita por ela mesma, enquanto nas memórias prevalece a narração do contexto histórico vivido pelo autor. Trata-se, em ambos os casos, de uma escritura autorrepresentativa, sem diferenças fixas, dentro da qual Beauvoir demonstra saber se locomover com maestria, captando o espaço em suas variações peculiares e instigando os deslocamentos de compreensão da

existência. Santos (2012, p. 923) assegura que os textos da filósofa francesa reconstroem algo de si em um processo de autoanálise e mensagem social, incorporando no microcosmo do íntimo uma filosofia política libertária.

De acordo com Ricoeur (1997, p. 425), o autobiógrafo é, concomitantemente, leitor e escritor de sua própria vida, pois “a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas”. Esse interesse pela própria história é um traço característico da narrativa autobiográfica de Beauvoir, curiosa sobre a maneira de entender sua relação com o mundo, seus projetos de vida, sua vocação de escritora. Nas primeiras conversas com Jean-Paul Sartre, na primavera de 1929, descritas na obra aqui analisada, a autora francesa deixa evidente seu desejo por dar destaque à própria vida:

Falávamos de muitas coisas, mas, principalmente, de um assunto que me interessava acima de todos os outros: eu mesma. Quando pretendiam me explicar, as outras pessoas me anexavam ao seu mundo; me irritavam. Sartre, ao contrário, tentava me situar dentro de meu próprio sistema, me compreendia à luz de meus valores, de meus projetos (BEAUVOIR, 2009, p. 257).

Nesse sentido, Beauvoir (2009) se propôs a mostrar como um cotidiano semelhante a tantos outros ofereceu condições para que a narradora/autora trilhasse singulares experiências, mostrando-se fortemente convicta da importância de compreender e comunicar a própria existência através da escrita. No entanto, apesar de expressarem, entre outros aspectos, a valorização da dimensão subjetiva, da experiência pessoal, Calado (2012, p. 35) menciona que essas narrativas não se reduzem à individualidade do autor. O que as torna importantes para o conhecimento histórico é a concepção que o indivíduo tem de si enquanto sujeito coletivo, superando as ideias de individualidade e autossuficiência. Ao se falar de sujeito, toma-se por base sua dimensão social, coletiva, e a forma como essas experiências se relacionam com o contexto histórico.

O discurso autobiográfico toma o passado a partir dos anseios e perspectivas do presente, atribuindo a essas memórias ideias e valores adquiridos posteriormente. O processo de comunicar determinadas experiências do passado requer, então, uma linguagem do presente compreensível àqueles a quem se destina. Calado (2012, p. 45) evidencia que essa escrita autobiográfica carrega elementos anacrônicos, considerando que é a construção posterior de uma história de vida, a partir de perspectivas longe de serem neutras. Saber reconhecer essa complexidade

não implica que todo relato do passado se entregue a essa heterogeneidade como a um destino fatal, mas que trabalhe com ela para alcançar uma reconstrução inteligível, ou seja: que saiba

com que fibras está construída e, como se se tratasse da trama de um tecido, que as disponha para mostrar da melhor maneira o desenho pretendido (SARLO, 2007, p. 60).

Isto posto, a escrita de si é construída em função do momento presente, das lembranças (memória voluntária), das reminiscências (memória involuntária), do inconsciente, do desejo e do não dito, formados de maneira múltipla, a partir do tempo e espaço em que o sujeito se encontra. Na perspectiva de Calado (2012, p. 52), Beauvoir recorreu à autobiografia porque, mesmo sua obra enquanto ficcionista lhe possibilitando expressar seus pensamentos, era na escrita autobiográfica que ela conseguia expô-los de forma direta, apresentando-se ao público de maneira autêntica.

Pensar a memória como elemento dinamizador na partilha de experiências e na interlocução dos conhecimentos permite compreender que toda memória é a construção e a reconstrução do passado, aproveitando-se dos quadros sociais. Halbwachs (1990, p. 51) explica que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”. Desse modo, as memórias individuais são dependentes das memórias coletivas, uma vez que o ser humano é um ser social, e todas as lembranças estão relacionadas a algum momento, a alguma pessoa, sendo os espaços dessas lembranças também sociais.

198

“Nasci às quatro horas da manhã, a 9 de janeiro de 1908, num quarto de móveis laqueados de branco e que dava para o bulevar Raspail. Nas fotografias de família, tiradas no verão seguinte, veem-se senhoras de vestidos compridos e chapéus enfeitados de plumas” (BEAUVOIR, 2009, p. 12). Foram estas as primeiras palavras que a autora escolheu para dar início à sua narrativa, rica em informações sobre o lugar histórico-social dessa parisiense, nascida durante a *Belle Époque*. Ao ler *Memórias de uma moça bem-comportada*, pode-se constatar sua forte dimensão autobiográfica, por ser reveladora de uma alma inquieta, sedenta por liberdade, conhecimento, e por aprofundar-se cada vez mais no mundo das letras.

De fato, vida e obra da escritora francesa aqui estudada giram em torno de importantes acontecimentos do século XX, que é um século de reconstrução, sobretudo dos costumes e da moralidade. Na seção seguinte, serão discutidas as marcas do patriarcado em *Memórias de uma moça bem-comportada*, considerando o contexto histórico no qual Beauvoir estava inserida, regido por normas sociais conservadoras.

Patriarcado: a legitimação da supremacia masculina

De acordo com Perrot (2019, p. 11), a mulher teve que esperar até o final do século XIX para ver reconhecido seu direito à educação e muito mais tempo para conseguir ingressar na universidade. No século XX, as mulheres perceberam que têm uma história e que podem, conscientemente, tomá-la em suas mãos e registrá-la através da escrita. No entanto, durante muito tempo, o grupo feminino foi excluído do meio público e confinado ao ambiente doméstico, sendo o casamento o ponto mais alto de sua vida. Muitas vezes, a união era arranjada pelas famílias por atender aos seus interesses financeiros, e ainda contava com o apoio da Igreja, que instituiu o casamento como um sacramento.

Ápice do ‘estado de mulher’, o casamento é a condição normal da grande maioria das mulheres. [...] O casamento, ‘arranjado’ pelas famílias e atendendo a seus interesses, pretende ser aliança antes de ser amor – desejável, mas não indispensável. Os pais desconfiam da paixão, destruidora, passageira, contrária às boas relações, às uniões duráveis que fundam as famílias estáveis. A mulher casada é, ao mesmo tempo, dependente e dona de casa. Cabe a ela usar dos poderes que lhe são conferidos ou relegados. Dependente sexualmente, está reduzida ao ‘dever conjugal’ prescrito pelos confessores. E ao dever de maternidade, que completa sua feminilidade (PERROT, 2019, p. 46-47, grifos da autora).

Em consonância com as afirmações acima, Bourdieu (2012) considera que o estatuto social da mulher enquanto objeto de troca é instituído no casamento, definido conforme os interesses masculinos. Logo, é necessário que a reputação e a castidade do corpo feminino estejam conservadas, como descreve o referido sociólogo:

As mulheres são valores que é preciso conservar ao abrigo da ofensa e da suspeita; valores que, investidos nas trocas, podem produzir alianças, isto é, capital social e aliados prestigiosos, isto é, capital simbólico. Na medida em que o valor dessas alianças e, portanto, o lucro simbólico que elas podem trazer, depende, por um lado, do valor simbólico das mulheres disponíveis para a troca, isto é, de sua reputação e, sobretudo, de sua castidade – constituída em medida fetichista da reputação masculina e, portanto, do capital simbólico de toda a linhagem – a honra dos irmãos e dos pais, que leva a uma vigilância tão cerrada, quase paranoica, quanto a dos esposos, é uma forma de lucro bem-compreendida (BOURDIEU, 2012, p. 59).

Percebe-se que a mulher estava destinada a desempenhar apenas a função de esposa e mãe, devendo cuidar do marido, do lar e dos filhos. Assim

ensina a mãe de Beauvoir, Françoise Brasseur, educada no Convento *Des Oiseaux*, uma vez que molda o comportamento das filhas de acordo com os preceitos que recebera, como relata a escritora:

Vivíamos assim, ela e eu, numa espécie de simbiose, e, sem me esforçar por imitá-la, fui por ela moldada. Ela inculcou-me o sentido do dever, assim como princípios de abnegação e austeridade. Meu pai não detestava aparecer, exhibir-se, mas eu aprendi com mamãe a encolher-me, a pôr-me de lado, a controlar minha linguagem, a censurar meus desejos, a dizer e fazer exatamente o que devia ser dito e feito. Não reivindicava nada e ousava pouco (BEAUVOIR, 2009, p. 38).

Desde a infância, Beauvoir (2009) passa a relatar as diferenças entre homens e mulheres a partir de seus pais, figuras presentes em sua formação. Estes assumem os papéis de gênero, construídos através de relações de poder legitimadas socialmente e que moldam padrões de masculinidade e feminilidade. Essa demarcação é observada nos seguintes trechos:

Minha mãe, mais distante e mais caprichosa, inspirava-me sentimentos amorosos; eu me instalava no seu colo, na doçura perfumada de seus braços, cobria de beijos sua pele de mulher jovem; [...] Quando estava zangada, 'olhava-me feio'; eu temia aquele relâmpago tempestuoso que lhe enfeava o rosto; precisava do sorriso dela. [...] Quanto a meu pai, via-o pouco. Saía pela manhã para o foro, carregando uma pasta cheia de coisas intocáveis chamadas processos. Divertia-me e eu me sentia contente quando se ocupava comigo; mas ele não desempenhava um papel bem definido em minha vida (BEAUVOIR, 2009, p. 13, grifo da autora).

À mãe cabia o cuidado das filhas, a presença frequente no lar, a docilidade, a delicadeza e os sentimentos amorosos, enquanto o pai tinha um emprego, mantinha relações sociáveis, era pouco presente em casa, não desempenhando um papel bem definido na vida da filha, enquanto criança. É essa dicotomia homem/mulher, apreendida por Beauvoir (2009) através do convívio com seus genitores, que garante a legitimação de uma estrutura dominante hierarquizada, colocando o homem numa posição privilegiada ao passo que a mulher é destituída de direitos.

Tais estruturas de dominação confinam os indivíduos em um papel social previamente estabelecido e, ao mesmo tempo, naturalizado aos olhos dos membros dessa sociedade, tornando quase impossível que o dominado

se dê conta daquilo que Bourdieu (2012, p. 07) denomina como violência simbólica: “violência suave, insensível, invisível às próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento”.

O mundo constrói o corpo como uma realidade sexuada, sendo que a diferença biológica entre o corpo masculino e o feminino, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode ser vista como justificativa natural da hierarquia socialmente construída entre os grupos masculino e feminino. Nessa percepção, o corpo “não é um ser, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero” (BUTLER, 2003, p. 198). Dito de outra forma, o corpo não constitui uma superfície pronta, mas um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas. Assim, gênero se configura como “o aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino ocorrem, juntamente com as formas intersticiais hormonais, cromossômicas, psíquicas e performativas que o gênero assume” (BUTLER, 2017, p. 695).

Tomando o conceito de gênero como categoria útil de análise, Scott (1992, p. 87) explica que as preocupações teóricas a ele relacionadas surgiram apenas no século XX, com duas proposições ligadas entre si: é tanto um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre diferenças entre os sexos, como um modo de dar significado às relações de poder. Dessa forma, o primeiro bloco está ligado à importância de se analisar os instrumentos de diferenciação em torno dos quais cada momento histórico relacionou, em termos binários, propriedades fixas daquilo que deveria ser o masculino e o feminino. O segundo bloco trata da importância do gênero para explicar como se construíram as relações de poder entre os sexos.

Nessas condições, uma das tarefas do(a) historiador(a) de gênero consiste em expor a fragilidade dessas categorias, através do estudo dos procedimentos pelos quais elas adquiriram um sentido hierarquizante, ressaltando as lutas e interpretações concorrentes que as produziram. Nesse contexto, o termo gênero representa uma tentativa das feministas contemporâneas para reivindicar um terreno próprio de definição que se propõe a explicar a desigualdade entre homens e mulheres.

Na perspectiva de Saffioti (2015, p. 33), com a afirmação: “O poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual”, a autora possibilita abordar o processo de exploração-dominação no qual as mulheres estão inseridas. Para Foucault (1995, p. 243), a relação de poder se articula sobre dois elementos essenciais: “que o ‘outro’ (aquele sobre o qual ela se exerce) seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como o sujeito de ação; e que se abra, diante da relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções”. Em outras palavras, o poder, além de coercitivo e repressor, é

também produtivo, heterogêneo, e atua por meio de práticas e técnicas que foram inventadas, aperfeiçoadas e se desenvolvem sem cessar, existindo uma verdadeira tecnologia de poderes, que têm cada um sua própria história.

Conforme explica Piscitelli (2009, p. 17), originalmente, o termo patriarcado se refere aos patriarcas do Velho testamento, como Abraão, que era um ancião com poder absoluto sobre as mulheres, crianças, rebanhos e demais subordinados. Tal termo foi também usado por Friedrich Engels, e, posteriormente, por teóricas do feminismo para outros contextos históricos, como sociedades feudais e capitalistas com uma hierarquia baseada na estrutura familiar e no poder paterno, que confina a mulher ao ambiente privado e doméstico. Logo, o patriarcado pode ser entendido como o sistema social no qual a diferença sexual serve como base da opressão e da subordinação da mulher ao homem.

Embora essa dominação também abarque outras dimensões, como a social, a cultural e a econômica, são os polos binários – feminino e masculino – que estão no centro dessa economia simbólica, como raiz da dominação, bem definidos com base em uma oposição mútua, ou seja, o que pertence a um gênero é subtraído ao outro. Bourdieu (2012, p. 41) considera que as divisões constitutivas da ordem social e, mais precisamente, as relações sociais de dominação e exploração instituídas entre os gêneros se inscrevem em princípios de visão e divisão. Estes levam a classificar todas as práticas sociais segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino.

Cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida. As mulheres, pelo contrário, estando situadas do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, veem ser-lhes atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, ou até mesmo invisíveis e vergonhosos, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica [...] Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres não podem senão tornar-se o que elas são segundo a razão mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. Elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada (BOURDIEU, 2012, p. 41).

Desse modo, a soberania masculina está firmada na objetividade das relações sociais, baseada em uma divisão sexual do trabalho e de reprodução biológica, conferindo aos homens uma posição superior, como descrito acima. E as próprias mulheres baseiam toda a realidade circundante nas relações de poder em que se veem envolvidas: “esquemas de pensamento que são produtos da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica” (BOURDIEU, 2012, p. 45). E para a reprodução e naturalização dessas estruturas androcêntricas contribuem agentes específicos, como o próprio homem, além de instituições como Família, Escola, Estado, Igreja.

Como consequência deste último agente, estão as atitudes da mãe de Beauvoir, Françoise, apresentada como uma católica fervorosa que transmitia às filhas a necessidade de apego à religiosidade. Enquanto criança, Beauvoir participava de todos os rituais da Igreja, entretanto, um sermão do padre, relatando que uma menina fez a leitura de livros profanos e, por conta disso, suicidou-se, trouxe perturbações a sua fé:

Durante o retiro que precedeu minha comunhão solene, o pregador, a fim de nos alertar contra as tentações da curiosidade, contou-nos uma história que aguçou a minha. Uma menina, espantosamente inteligente e precoce, mas criada por pais pouco vigilantes, fora um dia confessar-se a ele; entregara-se de tal modo às más leituras que perdera a fé e ficara com horror à vida. [...] pouco tempo depois, ele teve notícia do seu suicídio. Meu primeiro impulso foi de admiração invejosa por aquela menina [...] Depois caí num estado de perplexidade. A fé era a garantia contra o inferno; temia-o demais para cometer algum dia um pecado mortal. Mas, quando se deixava de crer, todos os abismos se abriam: uma tal desgraça podia ocorrer sem que a vítima a tivesse merecido? A pequena suicida nem sequer pecara por desobediência: ela apenas se expusera, sem precaução, a forças obscuras que lhe tinham destruído a alma. Por que Deus não a havia socorrido? E como palavras feitas pelo homem podem destruir as evidências sobrenaturais? O que eu menos compreendia era que o conhecimento conduzisse ao desespero. O pregador não dissera que os maus livros pintam a vida com cores falsas: nesse caso teria destruído as mentiras com facilidade. O drama da criança que ele não conseguira salvar provinha de ter ela descoberto prematuramente a autêntica expressão da realidade (BEAUVOIR, 2009, p. 68).

Esse papel dominante que a Igreja desempenha na vida dos Cristãos pode ser explicado, de acordo com a categoria de violência simbólica de Bourdieu (2012, p. 07). Imersos nessas estruturas, os indivíduos internalizam a dominação e passam a se considerar culpados por essa situação, contribuindo para que ela se agrave e se perpetue, gerando um círculo vicioso, do qual não conseguem se libertar. E quando conseguem, são tomados como loucos, indisciplinados, desobedientes à fé e aos preceitos da Igreja, sendo estes normatizados como os únicos a serem seguidos e internalizados.

Tomando por base a discussão que Perrot (2019, p. 39) faz da imagem da mulher, construída e legitimada como universal, pode-se afirmar que a mãe de Beauvoir se adequa a essas normas sociais que inferiorizam o grupo feminino em relação ao masculino. Nas palavras da historiadora francesa:

A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo (PERROT, 2019, p. 49-50).

Partindo de provocativas dualidades que cruzaram as vivências da filósofa francesa, Santos (2012, p. 932) assegura que Beauvoir (2009) discute, na dimensão autobiográfica, o valor de uma visão do feminino sobre o (no) mundo, como no seguinte trecho, no qual ela reflete sobre o papel social que desempenharam algumas figuras femininas conhecidas:

No presente e no futuro, eu me gabava assim de reinar sozinha sobre minha própria vida. Entretanto, a religião, a história, as mitologias sugeriam-me outro papel. Imaginava muitas vezes que era Maria Madalena e enxugava os pés de Cristo com meus cabelos compridos. A maior parte das heroínas reais ou lendárias – Santa Blandina, Joana D’Arc na fogueira, Grisélidis, Geneviève de Brabant – só alcançavam a glória e a felicidade, neste mundo ou no outro, através de provações dolorosas infligidas pelos homens (BEAUVOIR, 2009, p. 50).

A referida escritora insere, no cerne das discussões filosóficas, a mulher em sua dimensão de alteridade para, em seguida, mostrar a fragilidade da razão universal da tradição. Através da filosofia, Beauvoir (2009) aprimorou sua capacidade de não deixar pensarem por ela, mas desenvolver suas próprias ideias, com base naquilo que ela considerava coerente, visando à totalidade e desenvolvendo seus pensamentos de maneira ampla, ou seja, preferia compreender a ver, como ela explica no seguinte momento da narrativa:

MENDES, A.M.
SILVA, J.M.C.
*As marcas do
patriarcado em
Memórias de
uma moça bem-
comportada,
de Simone de
Beauvoir*

O que principalmente me atraiu na filosofia foi pensar que ela ia diretamente ao essencial. Nunca tivera gosto pelo pormenor; percebia o sentido global das coisas mais do que as suas singularidades e preferia compreender a ver sempre. Sempre ambicionara conhecer tudo: a filosofia permitiu-me satisfazer esse desejo, pois era à totalidade do real que ela visava. Instalava-se de imediato no centro desse real e me revelava, em lugar de um decepçante turbilhão de fatos ou leis empíricas, uma ordem, uma razão, uma necessidade. Ciências, literatura, todas as demais disciplinas me pareceram parentes pobres (BEAUVOIR, 2009, p. 124).

Escolher a palavra escrita como o meio principal para intervir na realidade e se tornar uma intelectual é uma vocação apontada por Beauvoir (2009) como anterior ao seu nascimento, tendo como principal fator as origens de seus pais: Georges Bertrand de Beauvoir, descendente de uma rica família de proprietários de terras, perdeu a mãe aos treze anos, importante figura na educação religiosa dos filhos; manteve-se respeitador das instituições clericais, mas dizia-se ateu; era grande admirador das artes e, para atender às convenções sociais da época, formou-se advogado. Já a mãe de Beauvoir, Françoise Brasseur, vinha de uma família de banqueiros; era semi-pensionista de um convento, onde recebeu uma educação religiosa severa. O desequilíbrio dessa situação familiar é descrito da seguinte forma:

Minha situação familiar lembrava a de meu pai; ele se encontrava mal instalado entre o ceticismo desenvolvido de meu avô e a seriedade burguesa de minha avó. No meu caso também, o individualismo de papai e sua ética profana contrastavam com a severa moral tradicionalista que mamãe me ensinava. Esse desequilíbrio que me impelia à contestação explica em grande parte que eu tenha me tornado uma intelectual (BEAUVOIR, 2009, p. 38).

Percebe-se que essas dualidades atravessaram a formação humana de Beauvoir, ficando evidentes as diferenças entre ambos: de um lado, um pai ateu e frívolo, que apreciava os gestos elegantes; de outro, uma mãe devota e austera, com a vida conduzida pela moral cristã conservadora. Mas as influências maiores na vida intelectual da escritora francesa foram provenientes de um homem: seu pai, admirador das artes, leitor voraz, cujas observações serviam para ela como um modo de agir perante a vida e escolher qual caminho seguir, livre das amarras patriarcais, que cerceavam a existência, particularmente da mulher. Ressalta-se, então, que a jovem não segue a mãe enquanto modelo do “feminino”, transgredindo instâncias sociais que destinam a mulher ao confinamento do lar.

Entretanto, durante a infância, Beauvoir (2009, p. 45) seguia o determinado pelos pais, incluindo as leituras: “Só me davam livros infantis escolhidos com circunspeção; admitiam as mesmas verdades e valores de meus pais e minhas professoras. Os bons eram recompensados, punidos os maus. Bastava-me ver salvaguardados esses princípios essenciais”.

Mas, mesmo com toda essa vigilância, a inquieta moça, que não era nada comportada, sempre estava buscando outras leituras, a fim de alimentar seu espírito contestador. O conhecimento seria, então, capaz de modificar sua existência, tanto que ansiava pela escola para ter posse de si mesma: “A ideia de entrar na posse de uma vida pessoal embriagava-me. Até então eu crescera à margem dos adultos; dali por diante teria minha pasta, meus livros, meus cadernos e minhas tarefas; minha semana e meus dias” (BEAUVOIR, 2009, p. 24).

Sobre a educação formal e limitada que a autora afirmou receber, ela relata que foi educada nos moldes tradicionais convencionados como essenciais, cabendo à sua mãe responsabilizar-se por acompanhá-la nesse processo, como descrito abaixo:

Em Paris recaía sob a influência dos adultos. Continuava a aceitar, sem críticas, sua versão do mundo. Não é possível imaginar um ensino mais sectário do que o que recebi. Manuais escolares, livros, aulas, conversações, tudo convergia para isso. Nunca me deixaram ouvir, de longe que fosse, em surdina, outras opiniões, outras interpretações. Aprendi história tão docilmente quanto geografia, sem suspeitar que pudesse se prestar a discussão (BEAUVOIR, 2009, p. 101).

Esse sistema de ensino pode ser entendido com base nas seguintes condições:

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas (PERROT, 2019, p. 93).

Esses valores sociais apresentados pela historiadora francesa estão engendrados nas relações de Beauvoir (2009). Entretanto, à medida que esta vai apresentando suas vivências, ela permite que o leitor perceba o quanto a moral cristã, a fé, a educação e todas as demais instâncias regidas pelo patriarcado se esvaem, por não responderem aos seus questionamentos.

Enquanto criança, Beauvoir (2009) as encarava como uma forma de participar do mundo, através da formação cristã que recebia tanto na família quanto na escola, uma vez que encaminhavam as pessoas para uma suposta vida íntegra. No entanto, com suas leituras e contato com outras correntes de pensamento, como o Existencialismo, essas dualidades entre “bem” e “mal” passam a ser questionadas e a vida da autora francesa assume o paradoxo de construção e reconstrução, conforme expresso em sua escrita autobiográfica:

Por que resolvi escrever? [...] A primeira razão provinha da admiração que me inspiravam os escritores: meu pai colocava-os bem acima dos sábios, dos eruditos, dos professores. Eu também estava convencida dessa supremacia; ainda que seu nome fosse amplamente conhecido, a obra de um especialista só era acessível a poucos. Os livros, todo o mundo os lia: tocavam a imaginação, o coração. Davam ao autor a glória mais universal e a mais íntima. Essas alturas me pareciam mais acessíveis, a mim, mulher, do que as planícies, minhas irmãs mais célebres tinham-se ilustrado na literatura (BEAUVOIR, 2009, p. 111).

Beauvoir (2009) defende que a mulher precisa se libertar da educação que prepara as meninas para casar e ser mãe, do caráter opressivo do casamento, uma vez que elas não escolhiam com quem se casar e não casavam por amor, mas sim para atender às convenções sociais e ter um lugar na sociedade, e também o fato da maternidade não ser livre, visto que não havia controle de fertilidade e às mulheres não era permitido decidir se queriam filhos ou não: “Não me lembro de ter ruminado os fenômenos da gravidez e do parto, nem de os haver integrado no meu futuro; era refratária ao casamento e à maternidade, e não me sentia, por certo, visada” (BEAUVOIR, 2009, p. 71).

No ensaio filosófico *O Segundo Sexo*, publicado, originalmente, em 1949 e considerado um marco na segunda onda do Movimento Feminista, Beauvoir (1970) afirma que a mulher nunca foi reconhecida pelo homem como semelhante a ele, por não partilhar das mesmas formas de pensar e agir. Assim, era mantida na perspectiva do Outro, submissa à vontade masculina.

Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava portanto fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens (BEAUVOIR, 1970, p. 91).

Partindo desse pressuposto de que a mulher não é o Um, mas o Outro, a filósofa francesa contribui com uma análise profunda de questões relativas à biologia, psicanálise, materialismo histórico, mitos, educação, estudando o desenvolvimento psicológico da mulher e os condicionamentos que ela sofre ao socializar-se.

Portanto, diante dos elementos expostos sobre *Memórias de uma moça bem-comportada*, infere-se que Beauvoir (2009), mesmo inserida em um sistema opressor, educada sob os moldes patriarcais, em uma sociedade sexista, e vivenciando situações que subjugam a mulher, colocando-a em uma posição subalterna em relação ao homem, não se deixou coagir. Pelo contrário, através de sua produção literária e filosófica, bem como através de suas ações a frente da revista *Les Temps Modernes*, Beauvoir conseguiu ver além do ser mulher, fazendo com que outras mulheres se reconhecessem nela e desejassem uma nova forma de viver, não mais submetidas à ordem e ao poderio masculino.

Conclusão

A presente pesquisa buscou analisar a obra *Memórias de uma moça bem-comportada*, considerando as marcas do patriarcado inscritas nas vivências de Beauvoir (2009), e como ela renuncia às imposições ao feminino, como casamento, maternidade e religião fervorosa, considerando o contexto social de pós-guerra da burguesia francesa. Através do estudo de sua autobiografia, foi possível observar como a escritora francesa descreve suas experiências como mulher e como suas ações pela luta feminina contribuíram e contribuem para um feminismo que possibilita a inserção das mulheres como agentes históricos.

Na seção destinada à abordagem da escrita autobiográfica de Beauvoir (2009) pode-se constatar que *Memórias de uma moça bem-comportada* apresenta uma forte dimensão autobiográfica, considerando que o interesse pela própria história é um traço característico de sua narrativa, curiosa sobre a maneira de entender sua relação com o mundo, seus projetos de vida, vocação de escritora e alma inquieta diante das convenções androcêntricas, naturalizadas perante a sociedade. Logo, sua escrita traz a história vivenciada, expondo suas experiências, memórias, subjetividades, sua formação crítica em relação ao movimento feminista, de forma a ressignificar sua existência.

Assim, o objetivo deste trabalho não foi julgar a postura de Simone de Beauvoir (2009) como correta ou não, mas perceber, através de seus perspicazes relatos, a mulher capaz de observar, nas cenas do cotidiano, que as normas sociais que cerceavam a vida, particularmente a vida feminina, não se enquadravam naquilo que ela desejava seguir.

MENDES, A.M.
SILVA, J.M.C.
*As marcas do
patriarcado em
Memórias de
uma moça bem-
comportada,
de Simone de
Beauvoir*

Ao denunciar a moral burguesa do século XX, Beauvoir (2009) convida o leitor a conhecer sua vida privada, delineando um sujeito feminino que transita entre as normas morais compostas de condutas conservadoras à irreverência e provocação de comportamentos ousados. Descreve-se a partir da construção de uma vida independente, renunciando às imposições ao feminino, como casamento e maternidade, considerados como protótipos de realização de toda mulher, ainda naquele século. Assim, Beauvoir (2009) amplia as perspectivas de existências possíveis, especialmente no que diz respeito à mulher, reformulando a interlocução entre o eu e o outro, culturalmente estigmatizados.

Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é Feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de uma moça bem-comportada*. Tradução: Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

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

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, C. L. C.; LIMA, A. C. A. (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 692-716.

CALADO, Eliana Alda de Freitas. *Autobiografias de Simone de Beauvoir: sujeito, identidade, alteridade*. 2012. 201 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul (org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-250.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PISCITELLI, Adriana. *Gênero: a história de um conceito*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução: Roberto Leal Ferreira.

MENDES, A.M.
SILVA, J.M.C.

*As marcas do
patriarcado em
Memórias de
uma moça bem-
comportada,
de Simone de
Beauvoir*

Campinas: Papirus, 1997. 3. v.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Magda Guadalupe dos. Memória e feminino em Simone de Beauvoir: o problema da recepção. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 919-937, set./dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2012000300018&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 03 nov. 2020.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63-95.

De Adrienne Rich a Judith Butler – ou do feminismo lésbico à teoria *queer*

From Adrienne Rich to Judith Butler - or from lesbian feminism to queer theory

Mariana Ruggieri¹

RESUMO

O texto a seguir busca contextualizar a produção ensaística de Adrienne Rich entre os anos 1970-1980 de modo a situar o seu conceito de *continuum* lésbico dentro do feminismo lésbico norte-americano. Em seguida, menciono alguns dissensos produzidos em torno da categoria “lésbica” que estão na origem da teoria queer, evidenciando também as tensões raciais dentro do feminismo lésbico.

Palavras-chave: *Adrienne Rich; Judith Butler; Feminismo Lésbico; Queer.*

ABSTRACT

The following paper aims to contextualize essays written by Adrienne Rich between 1970 and 1980 in order to situate the concept of the lesbian *continuum* within North American lesbian feminism. I will then proceed to consider several reactions to the category “lesbian” which are at the origins of queer theory, also drawing attention to racial tensions within lesbian feminism.

Keywords: *Adrienne Rich; Judith Butler; Lesbian Feminism; Queer.*

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Foi pesquisadora visitante (BEPE-Fapesp) na Universidad Nacional Autónoma de México (2016), na University of Michigan (2012) e bolsista do Institute of World Literature, Harvard (2012). Atualmente é professora do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

Introdução

213

O intuito desse texto é mais sistemático do que analítico. Com ele, pretendo demonstrar como – em certo sentido e a partir de um recorte teórico específico – a teoria *queer* emerge a partir de tensões surgidas do feminismo lésbico, no intuito de criar subsídios para estudantes e pesquisadores/as que estão iniciando ou considerando iniciar pesquisas em torno do significante “lésbico” nas suas mais variadas aparições. Em primeiro lugar, discutirei os textos produzidos por Adrienne Rich nos anos 1970, cujos argumentos culminariam, por assim dizer, em seu texto mais conhecido, *Compulsory heterosexuality and lesbian existence*, de 1980. Tendo sido poeta e estudiosa da literatura, além de professora, Rich cunha o termo *continuum lésbico*, que é hoje mobilizado teoricamente sobretudo pelo campo da literatura, muitas vezes como uma espécie de fórmula desprovida de contexto, motivo pelo qual o tomo como ponto de partida de minha reflexão. Situo essa parte específica da obra Rich dentro das diversas vertentes do feminismo lésbico que se proliferam nos anos 1970 para demonstrar como seus argumentos e suas formulações teóricas estão inseridas em uma rede

mais ampla de articulação da lesbianidade como a práxis política da “*woman-identified-woman*”. Não comentarei diretamente o texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (1981)², por entender que a sua ideia principal, a de que todas as mulheres existem em um continuum lésbico que independe de sua sexualidade, está contida em seus textos anteriores.

Em um segundo momento do texto, de modo a pensar os impasses entre diferença sexual/de gênero e dissidência sexual/de gênero, mapeio as reações a essa conceitualização de lesbianidade em textos de Gayle Rubin, Esther Newton, Barbara Smith, Monique Wittig e Teresa DeLauretis, que também estão escrevendo nos anos 1970 e 1980. Essa sistematização pode ser útil para a melhor compreensão de textos influentes hoje como *Problemas de gênero*, de Judith Butler, e o *Manifesto Contrassexual*, de Paul B. Preciado, este último posicionado criticamente em relação ao primeiro, e ambos posicionados criticamente em relação a pressupostos do feminismo lésbico, bem como daquilo que se convencionou chamar de feminismo cultural. Gostaria, contudo, de manter no espírito do texto algo que Sarah Ahmed escreveu no seu livro *Viver uma vida feminista* (2022): o feminismo lésbico não pode se tornar mero degrau a ser superado para dar origem à teoria *queer*, sobretudo porque, ainda hoje, a diferença sexual/de gênero, em conformações distintas de acordo com classe e raça, segue operando insidiosamente e constituindo corpos e subjetividades que são ordenados no mundo em função dessa diferença – a teoria *queer*, sugere Sarah Ahmed, muitas vezes invisibiliza mulheres lésbicas ou as reivindica como a memória de um projeto falido. No entanto, não é possível deixar de observar que um dos únicos elementos que Ahmed consegue salvaguardar do feminismo lésbico é a sua obstinação (*willfulness*), o que evidentemente não é pouca coisa. Um cartaz em uma marcha feminista no México, em 2019, dizia que ainda é preciso *organizar la rabia*. Raiva e ternura, dizia Adrienne Rich.

I. Alguns preâmbulos históricos

A Segunda Guerra Mundial teve um impacto profundo na organização demográfica dos Estados Unidos: houve um êxodo massivo em direção às grandes e médias cidades industriais, e as mulheres se viram possibilitadas de trabalhar em postos tradicionalmente considerados masculinos, o que significava, para muitas, a desdomesticação de suas existências, seja em suas próprias casas, seja em casas alheias, no caso de trabalhadoras domésticas. Além disso, as próprias forças armadas se tornaram o local de trabalho de milhares de mulheres, conformando um momento de abertura maior

2 O texto foi publicado pela primeira vez em *Signs*, v. 5, n. 4 (1980). Para ver respostas ao texto à época, ver os textos de Ann Ferguson, Jacquelyn N. Zita, Kathryn Pyne Addelson, todos publicados em *Signs*, v. 7, n. 1 (1981).

às mulheres em geral e, por extensão, às mulheres lésbicas. Os anos pós-depressão haviam sido anos de enrijecimento dos papéis sociais de gênero, sobretudo em comparação aos anos 1920, que legaram, em meio ao *Harlem Renaissance*, os *butch blues* de Ma Rainey, Lucille Bogan e Gladys Bentley³. Com a reorganização das forças produtivas em função da guerra, algumas mulheres ganharam autonomia, e, longe do isolamento doméstico, puderam deslocar a centralidade dos homens em suas relações. Uma série de bares lésbicos surgiram e/ou foram ocupados por lésbicas na década de 1940, criando condições para uma vida em alguma medida pública, pelo menos para mulheres de classes trabalhadoras, cujos trabalhos não dependiam das sanções sociais e morais⁴. Em Los Angeles surge a primeira revista para mulheres lésbicas, editada por uma mulher lésbica, cujo pseudônimo, Lisa Ben, era um acrônimo para *lesbian* – a revista se chamava *Vice Versa* e visava abrir o caminho para publicações do “terceiro sexo” e foi distribuída apenas nos anos de 1948 e 1949. O ambiente inicialmente permissivo dentro das forças armadas passa a ser um de aberta perseguição, o que nos anos 1950 se estenderia a todos os órgãos públicos do governo, em associações retóricas entre comunismo, homossexualidade e determinismo psico-biológico. De doença crônica a ser perseguida, a homossexualidade passa a ser tratada também como doença curável, com tratamentos que chegam a incluir a lobotomia e a terapia de choque.

O fim da guerra colocou de volta no lugar o imperativo da família nuclear ao mesmo tempo em que a experiência de existência coletiva de homossexuais fez surgir em São Francisco o primeiro movimento homófilo⁵ do país, dentro do qual surgirá o *Daughters of Bilitis*, considerada a primeira organização lésbica do país. Em 1956, publicará a primeira edição de sua revista periódica, o *The Ladder*⁶. Seus propósitos eram “a integração da mulher homossexual à sociedade”, buscando com isso fomentar pesquisas sociológicas e psicológicas, além de revisões dos códigos penais. No entanto, o mote da “integração” também trazia consigo as imposições de descrição e adequação, em franca dissonância com o tipo de visibilidade que estava sendo reivindicada à força nos bares diante do recrudescimento da violência policial

3 Para um vívido relato sobre as sexualidades dissidentes de mulheres negras no início do século XX em centros urbanos industriais nos Estados Unidos, ver *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals*, de Saidiya Hartman (2019). Ver também “Excerpts from the Oral History of Mabel Hampton”, de Joan Nestle em *Signs*, v. 18, n. 4, 1993.

4 Nesse sentido, professoras – sobretudo da rede básica – sempre estiveram sob rígido controle social. Ver o texto “A epistemologia do armário”, de Eve Kosofsky Sedgwick, para uma discussão sobre o armário como um dispositivo de controle na vida de homossexuais. O texto também realiza uma reflexão crítica acerca do continuum lésbico de Adrienne Rich.

5 Grupos que se dedicavam às relações afetivo-sexuais entre homens ou entre mulheres se autodenominavam “homófilos” à época

6 A revista seguiu sendo publicada até 1970, e contou com diversas contribuidoras ao longo dos anos; no entanto, encontrei apenas três contribuidoras negras, bastante esporádicas: Ernestine Eckstein, Lorraine Hansberry e Anita Cornwell.

e que culminaria em Stonewall, no final da década seguinte. A perseguição declarada, no entanto, também difundia no senso comum a existência de mulheres lésbicas que, se não ganhavam com isso uma visibilidade positiva, podiam, por outro lado, tomar conhecimento de que existiam mulheres como elas; prova disso são as dezenas de romances populares com tramas lésbicas que eram vendidos em bancas de jornal e farmácias até mesmo das menores cidades. Os finais, pela necessidade de manutenção da moral social vigente, não eram nunca felizes. A mulher lésbica – entendida sempre como a mulher masculinizada da inversão psiquiátrica – estava fadada à depressão enquanto via sua amada – esta, sim, segundo a lógica, uma mulher de verdade – retornar aos braços seguros da heterossexualidade.

Os anos 1960 nos Estados Unidos foram anos de ampla mobilização social por direitos civis. Os diversos movimentos negros, bem como os diversos movimentos anti-guerra, o surgimento do *New Left* e o *Women's Lib* operaram mudanças culturais e políticas profundas. É neste entroncamento de teorias e práticas que o feminismo lésbico começa a se organizar, deslocando a articulação entre mulheres lésbicas, portanto, do movimento homófilo para se aproximar do feminismo. O feminismo nos anos 1960, no que ficou conhecido como a segunda onda, trazia no seu horizonte cultural a destruição de papéis de gênero pré-determinados e no seu horizonte político e econômico buscava traçar as relações entre direito reprodutivo e trabalho reprodutivo, demonstrando os mecanismos pelos quais o capitalismo de estado se sustentava sobre um sistema patriarcal. Se os movimentos homófilos estavam naquele momento majoritariamente estruturados em torno da integração à sociedade heterossexual ou em alguns casos em torno da liberdade sexual individual, muitas mulheres consideravam que as pautas feministas visavam a transformações sociais mais duradouras, porque consideravam as relações sobredeterminantes entre a heterossexualidade compulsória e o patriarcado. Outra diferença significativa era a relação estabelecida com o discurso médico: o movimento homófilo estava em sintonia com a ideia de que a homossexualidade era uma condição congênita, mas reivindicava esse determinismo biológico como forma de reconhecimento legal e como uma maneira de conquistar direitos, ao passo que o feminismo lésbico posicionava a lesbianidade, então manifestada lexicalmente como *lesbianismo*, nos termos de uma existência possível e viável para qualquer mulher que quisesse habitar um mundo fora do contrato social da heterossexualidade. A sexualidade passava a ser pensada como uma construção social e, ao mesmo tempo, como um posicionamento radical dentro da concepção que se popularizou com o lema “o pessoal é político”.

II. Raiva e ternura

Em 1970, o manifesto “*The Woman Identified Woman*” – escrito pelo coletivo Radicalesbians e distribuído no *Second Congress to Unite Women*, após a ocupação do palco da plenária para denunciar a ausência de mulheres lésbicas entre as palestrantes – anunciava os termos do feminismo lésbico, perguntando e afirmando “O que é uma lésbica? A lésbica é a raiva de todas as mulheres condensadas até o ponto de explosão”. Nessa formulação a mulher lésbica se transforma na vanguarda do movimento feminista pois é “aquela que age em acordo com a sua compulsão interna de ser um ser humano mais livre que a sua sociedade permite”. Aqui, não é a orientação sexual a raiz da compulsão interna, mas o desejo de viver livremente, afinal, “em uma sociedade em que os homens não oprimem mulheres, e que a expressão sexual pode seguir os sentimentos, as categorias de homossexualidade e heterossexualidade desapareceriam”. O que se questiona, portanto, é a heterossexualidade como a instituição reguladora dos afetos que são, aqui, expandidos para além do desejo sexual. A redução das relações entre mulheres à sexualidade seria, ainda segundo elas, também um mecanismo patriarcal, pois o que a heterossexualidade impossibilita é, primeiramente, uma existência subjetiva completa e autodeterminada por e entre mulheres: “é essa identidade que temos que desenvolver com referência a nós mesmas, e não em relação a homens. Essa consciência é a força revolucionária a partir do qual todo o resto seguirá, pois a nossa é uma revolução orgânica”.

Os diferentes coletivos do feminismo lésbico vão se posicionar, sobretudo, em função do uso conceitual da palavra “lésbica”. Em outro manifesto, publicado pelo *The Furies* em sua revista em 1972, a equiparação entre feminismo e lesbianismo se torna total: “lésbicas devem se tornar feministas e lutar contra a opressão feminista, assim como feministas devem se tornar lésbicas se elas esperam acabar com a supremacia masculina”. No manifesto, intitulado “*Lesbians in Revolt*”, o lesbianismo é compreendido como a única posição política possível e coerente com o feminismo – já que as mulheres heterossexuais serviriam à manutenção das relações masculinas de dominação – e argumentado com referência a um matriarcado originário e pré-histórico, o qual seria necessário reinstituir, seguindo uma linha de raciocínio popularizado pelo livro *The first sex*, de Elizabeth Gould Davis, publicado em 1971, com forte influência da obra do jurista e antropólogo alemão do século XIX, J.J. Bachofen, além das estatuetas femininas escavadas no assentamento neolítico de Çatalhöyük⁷. Anunciando “o começo do fim da supremacia masculina, individual e coletiva”, os caminhos indicados para a constituição da *Lesbian Nation* estão em sintonia com as promessas

7 O mesmo local arqueológico que Deleuze situaria na origem do aparelho de captura do Estado em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*.

científicas da época: “Lésbicas literalmente não precisam de homens (nem para a procriação se a ciência de clonagem for desenvolvida)”⁸.

A experiência de ler as dezenas de publicações independentes produzidas pelo feminismo lésbico não é muito distinta, fora a velocidade, da experiência de navegar pelas páginas e perfis das redes sociais. As revistas independentes, geralmente produzidas por jovens universitárias, membras dos diversos grupos de consciência que se proliferaram à época, cumpriam a função de criar redes sociais de discussão, visibilização, autodefesa e constituição de subjetividades. A poesia, compreendida como um dos veículos mais acessíveis de autoexpressão, cumpria um papel muito importante, geralmente ocupando mais da metade dessas revistas, em modelo de submissão aberta; por meio delas circulavam centenas de poemas, entre eles poemas de Judy Grahn, a quem se atribui o primeiro livro de poemas declaradamente lésbicos dos Estados Unidos, o *Edward the dyke: and other poems*, publicado pela editora independente *The Women's Press Collective*, em 1971.

O poema, “A psicanálise de Edward a sapatão”, de 1969, carrega um ponto de vista modulado pela ironia, uma modulação de voz poética que passaria a desaparecer se dentro do imperativo estético da “raiva e ternura”. O objeto da ironia é o discurso psiquiátrico e o poema – ao qual só me refiro assim porque a autora se refere a ele assim – é um diálogo, em prosa, entre Edward e o médico. O médico é um sexólogo ciente de que a sexualidade humana é ampla e variada, e – por isso mesmo – deve ser reprimida a todo custo; além disso, o seu diagnóstico se baseia evidentemente no modelo da “inversão” – para a qual há correção – e a uma compreensão da socialização e sexualidade lésbica como idêntica à socialização e sexualidade gay (masculina). Edward está em um consultório para apresentar o seu problema da semana: no banheiro masculino se sente intrusa, mas no banheiro feminino não é bem-vinda. O médico a mede, sugere cirurgias para a modificação de suas medidas, quer dizer, sugere que ela – uma pessoa assignada mulher ao nascer – teria de passar por um processo de adequação de gênero para tornar-se uma mulher. Judy Grahn entende já, nesse momento, o gênero como uma tecnologia construtora de corpos e portas – e os espaços aos quais ambos dão acesso. As senhoras que a expulsam violentamente do banheiro perguntam-na sobre o quanto ela conhece Gertrude Stein; e suas respostas ao médico sobre o significado da homossexualidade apresentam as mesmas descontinuidades e proliferações associativas de *Tender Buttons*:

8 Para ver o tratado mais famoso sobre o assunto: GALANA, Laurel. “Radical Reproduction: x without the y”. In: *Amazon Quarterly*, v. 2, n. 3, 1974. Ver também: RESENBRINK, Greta. “Parthenogenesis and Lesbian Separatism: Regenerating Women's Community through Virgin Birth in the United States in the 1970s and 1980s”. In: *Journal of the History of Sexuality*, v. 19, n. 2, 2010.

Amor flores pérola, de braços deleitados. Quente e água. Derretimento de um wafer de baunilha nas calças. Rosas de pétalas róseas a vibrar o orvalho sobre os lábios, fruta macia e succulenta. Sem dentes. Sem cuspe repugnante. Lábios mastigando ostras sem areia suja ou vibrissas. Folhados. Biscoitos de gengibre. Pão quente, doce. Poesia de torrada de canela. Justiça igualdade salários mais altos. Canção angelical independente. Significa que posso fazer o que quiser.⁹

Em introdução a uma edição posterior da obra de Judy Grahn, Adrienne Rich escreve que Edward possui, de fato, um problema, mas que não se trata de sua sexualidade. O problema está, para Rich, na ausência de uma linguagem adequada por meio da qual Edward possa articular sua experiência e fazer frente ao discurso médico. A leitura, evidentemente, é relevante dentro da política poética de Rich, que se desenvolveria nos anos 1970 na intersecção entre as significações coletivas surgidas do feminismo lésbico e sua investigação a respeito da relação ética entre palavra e mundo. No entanto, ela deixa de notar a clareza de alguns termos: “justiça”, “igualdade”, “salários mais altos”. Não nota também a poderosa afirmação: “Significa que posso fazer o que quiser”, mas a dissolve como evidência de alguém que “não compreende que seu amor por mulheres possa ser outra coisa que não algo Utópico, individual e pessoal, não pode resistir ao ‘tratamento’, em realidade ela o busca”. (RICH, 1978, tradução minha). Se a poesia é, para a Rich, a concentração do poder da língua, ela assumiria para si nos anos 1970 o exercício de analisar, julgar e mediar as articulações teóricas de segmentos diversos do feminismo lésbico, tentando aproximar as jovens universitárias brancas que em sua maioria conformavam os coletivos de ação às discussões relevantes do feminismo negro e do feminismo em geral. Assim, já com algum prestígio dentro do meio literário, assumindo-se publicamente somente depois da maioridade dos seus filhos, Rich reivindicava para si uma posição pedagógica¹⁰ dentro do feminismo lésbico.

Os ensaios publicados a partir de 1971¹¹ são, com algumas exceções, textos produzidos para as conferências do *Modern Language Association*, por onde circulavam também Audre Lorde e Alice Walker, ambas impactando profundamente o pensamento de Rich, cuja atenção à interseccionalidade

9 Tradução de Angélica Freitas, disponível em: <https://abolha.com/2020/04/28/a-psicanalise-de-edward-a-sapatao/>

10 Nessa época Rich era professora da City College of New York, em um programa de democratização do ensino superior, e tem também uma série de textos reflexivos sobre o tema.

11 A maior parte desses ensaios foi publicado no livro: *On Lies, Secrets, and Silence*, de 1979. No JSTOR é possível encontrar grande parte dos ensaios em seus locais originais de publicação.

entre gênero, raça e classe¹², no entanto, não impedia a constante revisão de seus próprios textos e nem críticas por parte, sobretudo, de Barbara Smith. Os ensaios apresentados em conferências circulavam também em publicações lésbicas independentes, como em *Heresies*, *Chrysalis* e *Sinister Wisdom*. Nesses textos, como o “*When we dead awaken: Writing as Re-Vision*”, os livros *Um teto todo seu* – publicado no mesmo ano de nascimento de Rich, 1929 – e *Três Guinéus*, de Virginia Woolf¹³, servem como ponto de partida para a reflexão em torno do não-dito e do indizível, inclusive na sua própria poesia. Rich atribui ao seu poema “*Planetarium*”, de 1968, um momento de virada estética e política imensamente conectada à descoberta de si por meio do feminismo. Ela afirma que pela primeira vez a mulher no poema e a mulher escrevendo eram uma só e discorda, por isso, da objetividade linguística preconizada por Woolf – a raiva, ela afirma, é o despertar da própria consciência. Seu trabalho de crítica também se orienta pela busca dessa raiva (ainda não totalmente condensada até o ponto de explosão) em autoras como Charlotte Brontë, H.D., Emily Dickinson e Anne Sexton, bem como o significado da existência de outras mulheres em sua vida. No ensaio “*Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson*”, de 1975, há uma formulação para uma crítica lésbica-feminista, segundo a qual:

“provar” que uma mulher do século XIX dormia ou não com outra mulher, ou com outras mulheres, não é o centro da questão. Mas a crítica feminista-lésbica possui o poder de iluminar o trabalho de *qualquer* artista mulher, independentemente de provar se ela é uma “lésbica praticante” ou não. Esta forma de crítica se dedica a realizar perguntas que até agora foram menosprezadas; e não buscará obsessivamente pelo romance heterossexual como central à vida e ao trabalho da mulher artista; esta crítica perguntará como ela se identificou com e foi capaz de fazer uso da cultura de mulheres, da tradição de mulheres; e o que a presença de outras mulheres significou em sua vida. Serão, portanto, identificadas imagens, códigos, metáforas, estratégias e pontos de tensão não revelados pela crítica convencional que opera a partir de uma perspectiva masculina/*mainstream*. E este processo tornará as mulheres artistas do passado - e do presente - disponíveis para nós de modos que não podemos ainda prever ou imaginar. (RICH, 1979, tradução minha).

12 Ver: “Disloyal to Civilization: Feminism, Racism, Gynophobia” (1978), “Notes towards a politics of location” (1984). Ver também sua entrevista com Audre Lorde, de 1981, publicado em *Irmã Outsider* (2019).

13 Para uma discussão que reflete sobre *Um teto todo seu* considerando os efeitos da escravidão sobre a escrita de mulheres negras ver: Alice Walker, “In Search of Our Mother’s Gardens”, *Ms*, 1972.

Se em *História da Sexualidade*, Foucault identifica que a diferença principal entre uma prática homossexual e uma identidade homossexual está no desejo de constituir uma história, cultura e linguagem próprias, podemos ver Rich decididamente lançada nesse propósito, começando a navegar a dificuldade em identificar no passado pessoas que compartilham da mesma gramática da sexualidade contemporânea.¹⁴ Uma definição abrangente da lesbianidade, evidentemente, auxilia esse processo de revisão histórica¹⁵.

Em um texto apresentado alguns anos depois, chamado “*It is the lesbian in us*” (1976), a definição de lesbianidade está vinculada, como nos manifestos do Radicalesbians e do *The Furies*, a uma ideia fluida de relacionalidade entre mulheres, deslocando a centralidade da atração sexual para uma afinidade anti-patriarcal, cuja partilha coletiva autodeterminada tinha o potencial de liberar uma vasta reserva de energia criativa. A memória da infância a leva à oposição entre o pai e as duas mulheres que primeiro amou: sua mãe branca e sua babá negra. A interdição desse amor¹⁶ é a garantia de entrada na cultura paterna e a biblioteca do seu pai se torna um meio de acesso para ela. Se a literatura diz daquilo que é possível, ela afirma, mulheres jovens são educadas com clássicos que obscurecem não apenas aquilo que está na ordem da possibilidade, mas aquilo que acontece, em realidade, desde sempre. O texto continua, com a peculiar construção do título, “É a lésbica em nós...”

E creio que é a lésbica em toda mulher que é compelida pela energia feminina, que gravita na direção de mulheres fortes, que procura uma literatura que expressará energia e força. É a lésbica em nós que nos leva a enlaçar imaginativamente, alcançar, a conexão entre mulheres em sua inteireza. É a lésbica em nós que é criativa, porque a filha diligente ao pai que existe em nós é apenas um desperdício. (RICH, 1979, tradução minha).

Muitos ensaios de Rich nesse período performatizam textualmente a construção coletiva das ideias, seja pela constante referência a suas contemporâneas, por revisões anotadas em notas de rodapé ou, como no caso desse texto em específico, apresentado no MLA de 1976, pela adição, ao final, de um relato acerca do debate estimulado pelas suas reflexões. A relação entre criatividade e lesbianidade, diz Rich, suscitou reações imediatas:

14 Sobre os problemas da pressuposição de um *continuum* histórico, ver o capítulo “The Present Future of Lesbian Historiography”, no livro *Thinking Sex with the Early Moderns*, de Valerie Traub (2016).

15 Para um uso similar de crítica lésbica pensada em literatura escrita por mulheres negras, ver “Toward a Black Feminist Criticism”. In: *Conditions*, Vol. 2, 1977. Nesse texto, Barbara Smith faz uma leitura interessante de *Sula*, de Toni Morrison.

16 No relato, Rich atribui essa interdição inteiramente à entrada na cultura patriarcal, sem refletir, no entanto, nas relações mais complexas entre amor e violência, por exemplo, que necessariamente atravessam a relação babá negra/criança branca.

as discordâncias eram inúmeras, desde mulheres que afirmavam relacionar a criatividade a outros aspectos de suas vidas, a uma mulher que disse que se a formulação “a lésbica em nós” fosse para ser entendida e estendida de forma metafórica, ela – como uma mulher que já havia sido oprimida por fisicamente expressar seu amor por mulheres – gostaria de outro nome para se descrever. A reflexão final de Rich é a seguinte:

Ao preparar meus comentários acredito que não deixei espaço para a carga intensa da palavra lésbica (...) Eu provavelmente simplifiquei demais a questão, em função do tempo limitado, e portanto a obscureci. Esta experiência me deixou mais atenta do que nunca à maneira como, mesmo para lésbicas, a palavra lésbica possui ressonâncias diversas. Algumas de nós nos livraríamos da palavra de uma vez por todas. Outras a transformariam e ainda outras a reivindicariam com entusiasmo para poder enunciá-la após anos de interdição. (...) A feminista lésbica vive em um âmbito complexo e demandante de distinções linguísticas e relacionais. Uma das tarefas pela frente é dar início à definição destas distinções (e a forma em que a experiência feminina coincide com elas de maneira sincrônica). (RICH, 1979, tradução minha).

O possível uso figurado, conceitual, parece ser resultado da própria indefinição da formulação: “a lésbica em nós” é ao mesmo tempo imanente e transcendente, corpóreo e espiritual, sexual e imaculado, uma espécie de essência feminina compartilhada *a priori*, a qual seria apagada ou abafada a partir da inserção na lógica patriarcal. O construtivismo social avançado pelo feminismo lésbico a partir do posicionamento do lesbianismo/lesbianidade como escolha política se sustenta, neste texto, bem como no de muitas outras de sua época, sobre o argumento de uma gravitação feminina universal que correria inequivocamente nos subterrâneos da história. A busca pela definição da palavra “lésbica”, uma definição não-medicalizada, tem como seu revés a definição da existência lésbica em si, que, se é descrita amplamente como uma relação primária não necessariamente sexual entre mulheres, questionando as fronteiras entre os binômios heterossexual e homossexual, certamente traça os seus limites e fronteiras no que diz respeito à diferença entre gêneros. A diferença entre gêneros é tomada como a diferença estruturante do mundo e motor da história, de modo que a relação entre masculino e feminino se torna *a priori* violenta, em uma espécie de naturalização – porque posta em uma longa duração histórica e universal, com a origem situada no neolítico – do processo de generificação do sexo biológico¹⁷.

17 Na década de 1970, Rich está muito influenciada pelo trabalho da teóloga feminista Mary Daly, citando principalmente o seu *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, publicado em 1978. Rich acompanha a escrita do texto, motivo pelo qual aparece nos

Derivava-se daí uma estigmatização do binômio *butch x femme*, que organizava a sociabilidade lésbica em espaços públicos¹⁸. Em uma fala que depois foi publicada como “*The meaning of our love for women is what we have constantly to expand*”, proferida em uma manifestação em 1977, Rich busca posicionar o feminismo lésbico em relação ao movimento gay¹⁹, situando este último como elemento da cultura patriarcal homossexual. A promessa da “expansão” contida no título, no entanto, rapidamente se manifesta nos termos de uma série de restrições:

A cultura gay masculina proporcionou às lésbicas a imitação dos papéis padronizados de “butch” & “femme”, “ativo” e “passivo”, sexo anônimo, sadomasoquismo, e o mundo autodestrutivo dos bares “gays”. Nem a cultura heterossexual nem a cultura “gay” proporcionou às lésbicas um espaço onde ela pudesse descobrir o que significa poder se autodefinir, ter autoamor, se identificar com outras mulheres, nem um homem de mentira nem o seu oposto objetificado. (...) Acredito que um movimento lésbico feminista militante e plural pode ser uma das maiores forças no mundo hoje para transformar completamente a nossa sociedade e nossa relação com a vida como um todo. (RICH, 1979, tradução minha).

agradecimentos, e motivo pelo qual o livro já é citado alguns anos antes, primeiro como exemplo de uma utopia feminista, depois como um separatismo possível. O livro contém passagens extremamente transfóbicas, sobretudo com mulheres trans, alertando para a vinda do “império transexual”, em consonância com o trabalho de sua orientanda na época, Janice Raymon, que publicou o livro *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male* também com agradecimentos à Rich e uma citação a uma comunicação pessoal entre elas, em que é possível perceber que há diferenças de posicionamento entre elas. Em 1987, Sandy Stone, mulher trans e lésbica, publica “*The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*”. Stone havia sido, nos anos 1970, engenheira de som da Olivia Records, uma gravadora oriunda dos coletivos *RadicaLesbians* e *The Furies*, tendo sido vítima de uma campanha agressiva de transfobia por parte de Raymond e uma série de outros coletivos a partir de 1977. Stone foi orientanda de Donna Haraway nos anos 1980. A criação de expressões como “*womyn-born-womyn*” é um indicativo das frequentes intersecções entre o feminismo lésbico e o feminismo radical trans-excludente nesse período. Na introdução de seu livro seguinte de ensaios, *Blood, Bread and Poetry* (1986), Rich realiza uma espécie de mea culpa em relação ao determinismo biológico, embora mais pela negação de que tenha em qualquer momento o defendido.

18 Em *Zami: a New Spelling of my Name* (1982), de Audre Lorde, é possível ter uma perspectiva do universo de bares lésbicos em Greenwich Village, em meados dos anos 1950, em Nova York. Nas periferias do modelo *butch/femme* conviviam uma série de mulheres que estavam naquele momento descobrindo sua sexualidade e, ao mesmo, tempo, descobrindo outros parâmetros para a sua sexualidade.

19 Seria mais preciso dizer que a fala foi proferida em uma manifestação que se desmembrou da manifestação principal, cuja convocação tinha como mote o repúdio à campanha homofóbica “*Save the children*”, coordenada por Anita Bryant. Na fala, Rich chama de misoginia o ataque à Anita Bryant, pois o ataque à Bryant oblitera a crítica fundamental à instituição patriarcal que a financia.

Minha intenção aqui não é discordar de Rich quando ela afirma, por exemplo, que mulheres lésbicas raramente tiveram o mesmo poder econômico e cultural que homens gays, mas demonstrar como ela se posiciona também em relação ao modo de existência lésbica que predominava entre lésbicas da classe trabalhadora, atribuindo os seus códigos e práticas à misoginia e à promiscuidade da cultura homossexual masculina. Esse é um ponto de inflexão importante do feminismo lésbico, em relação ao qual surgirão muitas respostas teóricas e desde onde a teoria *queer* começará a ser formulada, a partir dos limites da compreensão do corpo lésbico como o corpo de uma *woman-identified-woman*. Judy Grahn escreveu, por exemplo, sobre a cultura dos bares, que ninguém estava aprendendo a ser homem, mas a ser sapatão.

A partir de 1978, Elizabeth Lapovsky Kennedy e Madeline D. Davis começam a longa pesquisa de história oral, realizada por treze anos na cidade de Buffalo, e depois publicada como *Boots of Leather, Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community*. O livro, entre tantas outras coisas, e levando em conta relações raciais, mostra que as posicionalidades *butch/femme* não são mera reprodução de relacionamentos heterossexuais normativos e estruturam, pelo menos desde os anos 1930, a possibilidade de uma existência pública para lésbicas da classe trabalhadora. Em 1981, Amber Hollibaugh e Cherríe Moraga publicam “*What we’re rolling around in bed with: sexual silences in feminism*”. Esther Newton em “*The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman*”, um texto de 1984 sobre “as relações históricas entre lesbianismo, feminismo e gênero”, pergunta:

O que fazer, então, com a figura referida como, em diversos momentos e circunstâncias, como a “mulher-macho”, a “invertida verdadeira”, a “caminhão”, ou a “*butch*”? (...) Ela é de fato uma vergonha para um movimento que jura ser inimigo das categorias tradicionais de gêneros e, no entanto, valida o lesbianismo como a forma máxima de feminilidade. (NEWTON, 1984, p.558, tradução minha).

Se Adrienne Rich toma como paradigma literário da existência lésbica o “*Chloe liked Olivia for the first time in literature*”, de *Um teto todo seu*, focalizar *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall, publicado um ano antes, em 1928, torna-se para Newton a possibilidade de reler o século XIX para além das amizades românticas que se difundiram com o sufrágio feminino e a construção de uma ampla rede de colleges para mulheres. Esses *romantic friendships*, conhecidos também como *Boston marriages*, disponíveis para algumas mulheres de elite, eram socialmente bem-vistos e indicativos da autonomia da *New Woman*, em conjunção à manutenção da moral vitoriana,

segundo a qual mulheres não eram seres com desejos sexuais²⁰. Havia, no entanto, outro arranjo social no século XIX em que pessoas assignadas como mulheres ao nascer viviam como homens: essas pessoas eram conhecidas – pela lei e pelos jornais da época – como *female husbands*. Em livro recente, escrito inteiramente em linguagem neutra, Jen Manion investiga a história desse contrato social dissidente: “Viviam vidas que em termos contemporâneos podem ser descritas como transgêneras, não-binárias, *butch*, lésbica, bissexual ou assexual.” (MANION, 2020, p.2, tradução minha). Discutindo a complexa relação na história entre orientação sexual e não-conformidade de gênero, Manion, com a gramática da segunda década do século XXI, atualiza alguma das proposições de Newton, “a lesbianidade equacionada à masculinidade precisa não de condenação, mas de expansão.” (NEWTON, 1984, p.574, tradução minha). Em seu texto, Newton, refletindo sobre *Orlando*, de Virginia Woolf, onde há livre trânsito entre gênero, em comparação a Stephen, que estava presa às condições históricas do seu tempo²¹, começa a pensar, ainda com uma gramática muito incipiente e bastante dependente da disciplina médica, as diferenças e semelhanças entre a masculinidade lésbica²² em relação a identidades transmasculinas.

III. Montanhas, cangurus, coqueiros

Gayle Rubin, conhecida dentro dos estudos de gênero pelos seus dois ensaios fundamentais, “O Tráfico de Mulheres” (1974) e “Políticas do Sexo” (1985), no final dos anos 1960 fazia parte de um coletivo de feminismo lésbico e estudava, com intuito historiográfico, a produção literária de mulheres lésbicas em francês na virada do século XX. Embora tanto Natalie Barney quanto Renée Vivien fossem estadunidenses, viviam exiladas em Paris, onde podiam viver sua sexualidade mais livremente, contrapondo-se, portanto, também, ao modelo de amizade romântica. É de Gayle Rubin a introdução e o posfácio da tradução, *A Woman Appeared to me*, de Renée Vivien, publicado em 1976. O interesse, tanto de Rubin, como a de muitas outras acadêmicas lésbicas, cujas áreas de concentração eram a antropologia, estava mais em pensar a história social da homossexualidade do que projetar um *continuum*

225

20 Nos diários de Anne Lister, escritos na primeira metade do século XIX, há uma longa reflexão acerca da sexualidade das Damas de Llangollen, duas mulheres que viviam juntas, e para quem Wordsworth fez um soneto. O fato de morarem juntas no final do século XIX e início do século XX fazia com que atraíssem curiosos como Byron e Shelley, e, no entanto, ninguém parece pressupor que há uma relação sexual entre ambas. Inclusive nas cartas e diários das Damas de Llangollen não consta nada que sugeriria haver uma relação sexual. Lister também vai visitá-las, mas passa grande parte do tempo especulando acerca da sexualidade delas, como forma de refletir acerca da sua própria sexualidade, que era vivida de modo prolífico, com longos registros criptografados em seus diários.

21 Newton está respondendo ao texto “Radclyffe Hall and the Lesbian Image”, de Lillian Faderman e Ann Williams, publicado na revista *Conditions*, v. 1, 1977.

22 Ver *Female Masculinity*, de Jack Halberstam, 1998.

imagético a partir de um pensamento poético. Evidentemente, a história lacunar e a impossibilidade da universalização do referente contido na palavra “lésbica” fazem da literatura um importante instrumento de investigação; entretanto, em seu texto de 1974, pensando com e contra Marx, Engels, Lévi-Strauss, Freud e Lacan, Rubin está interessada em considerar o modo como os sistemas de parentesco dão origem ao sistema sexo/gênero ao qual está vinculada a heterossexualidade compulsória e sua relação com o próprio sistema natureza/cultura. “De fato”, ela diz, “do ponto de vista da natureza, os homens e as mulheres estão mais próximos uns dos outros do que qualquer outra coisa – mais, por exemplo, do que montanhas, cangurus ou coqueiros” (RUBIN, 2017, p.31). Compreendendo que os sistemas de parentesco tendem a se desfazer ou a se reconfigurar em sociedades industriais, a utopia feminista projetada por Rubin naquele momento não é “um matriarcado de amazonas” (RUBIN, 2017, p.55), mas uma sociedade sem gênero, rumo a qual “a ditadura das *guérillères* amazonas é um método temporário” (RUBIN, 2017, p.54). Em uma entrevista nos anos 1990 com Judith Butler, Rubin diria sobre o *continuum lésbico* de Rich:

O artigo de Rich partilha muitos dos mesmos elementos e hipóteses que aparecem no trabalho histórico. Eu não era contra a pesquisa histórica sobre esses relacionamentos [as amizades românticas], mas considerava um erro privilegiá-las na definição da categoria do “lesbianismo”, seja historicamente seja num contexto contemporâneo, e julgar outras formas de lesbianismo como deficientes, degradadas ou inferiores. (...) Trata-se de uma discussão longa demais para caber aqui, mas o que quero destacar é que esse sistema categórico soterrou muitas complexidades históricas e sociais numa noção romântica, politizada e limitada de lesbianismo. Além disso, ele substituiu a preferência sexual por uma espécie de solidariedade de gênero. Essa substituição era moral e analítica. As relações de solidariedade entre mulheres são importantes e coincidem de certa forma com as paixões eróticas lésbicas, mas não são isomórficas e exigem uma série de distinções mais sutis. (BUTLER, 2003, p. 174-175).

Mais tarde, em “Pensando o sexo”, uma reelaboração de suas ideias acerca das hierarquias do sistema sexo/gênero, em que a diferença sexual é pensada e articulada também em relação a uma hierarquia de práticas sexuais:

As ferramentas conceituais do feminismo foram elaboradas para detectar e analisar hierarquias baseadas no gênero. Na medida em que estas se sobrepõem às estratificações eróticas, a teoria feminista tem certo poder explicativo. Porém, na medida em que

Aqui, há uma evidente resposta ao tipo de formulação que atribuía a existência de relações *butch/femme* a uma interiorização da cultura homossexual patriarcal. Há, também a defesa de mulheres trans, em um momento de crescente de transfobia dentro do feminismo lésbico. Seria justo dizer, no entanto, que há – historicamente – uma relação emaranhada entre sexualidade e gênero, tornando, portanto, difícil, muitas vezes, determinar ou indeterminar a relação entre um e outro. Tanto que travestis e transgêneros são entendidos, em seu texto, como sendo uma questão menos de gênero e mais de sexualidade.

Monique Wittig, escritora francesa conhecida nos Estados Unidos pelas suas obras literárias, *Les Guérillères* (1969) e *Le Corps Lesbien* (1971), publica nos anos 1980 alguns textos reagindo ao feminismo lésbico norte-americano. O ponto principal desses seus ensaios é propor uma linha de fuga para que o *continuum lésbico* de *women-identified-women* não se converta em mero *continuum biológico*. A biologia, diz Wittig, é o argumento utilizado historicamente para a construção da “mulher”: “um enfoque materialista feminista mostra que o que tomamos por causa ou origem da opressão é de fato apenas a *marca* imposta pelo opressor; o ‘mito de mulher’, mais seus efeitos e manifestações materiais na consciência e nos corpos capturados de mulheres” (WITTIG, 2019, p. 85). Wittig está, portanto, discutindo os limites de se tomar essa marca como a possibilidade de instituição de uma nova dinâmica política e econômica porque ela já em si resultado de um processo político e econômico: “Pois ‘mulher’ não existe para nós, é apenas uma formação imaginária, enquanto ‘mulheres’ são produto de uma relação social”. (WITTIG, 2019, p. 88). Ao mesmo tempo, ela reflete sobre a necessidade da constituição de uma subjetividade própria e, assim como Rich, aposta na linguagem como instrumento para a configuração de um esquema conceitual distinto, muito embora Rich veja a linguagem como um meio para a constituição de um contorno, *wholeness*, ao passo que para Wittig a linguagem se constitui como a experiência limite do corpo fronteiriço²³. “*The Straight Mind*”, publicado em 1980, mas lido em uma conferência do MLA em 1978, terminava com a afirmação de que “Lésbicas não são mulheres”. Assim como Rubin, Wittig discute com Lacan e Lévi-Strauss com o intuito de demonstrar como a ordem simbólica se sustenta sobre o pensamento heterossexual, isto é, um “pensamento que produz a diferença entre os sexos como um dogma filosófico e político” (WITTIG, 1992, p.28,

23 Ver também “*The point of view: universal or particular?*”, de Monique Wittig, em que ela discute a inexistência de uma escrita feminina a partir da reflexão acerca da obra de Djuna Barnes.

tradução minha). O conceito de diferença não é ontológico, ela diz, mas resultado de uma dominação histórica, e seguindo o materialismo dialético até as últimas consequências, ela vai entender o corpo lésbico como o corpo que existe fora do binômio homem(cis)/mulher(cis): “e seria incorreto dizer que lésbicas se associam, fazem amor e vivem com mulheres porque “mulher” somente tem significado em sistemas de pensamento e sistemas econômicos heterossexuais.” (WITTIG, 1992, p. 32, tradução minha).

Nesse sentido, é interessante considerar o que escreve Saidiya Hartman em *Wayward Lives* (2019) sobre os bairros negros surgidos nas cidades industriais do norte estadunidense como resultado de políticas segregacionistas. Hartman demonstra que homens desempregados sustentados por mulheres trabalhadoras borravam as linhas entre “homem” e “mulher”, bem como a instabilidade ou a inexistência das famílias nucleares por motivos de desemprego, violência estatal e uma desproporção demográfica de acordo com a qual havia um número muito maior de mulheres negras do que de homens negros, configurando um espaço urbano que era, nestes termos, *queer*. A diferença sexual/de gênero, como tão bem reivindicou o *The Combahee River Collective* em seu manifesto de 1977, não pode ser pensada em desconsideração às relações raciais, inclusive no modo como elas afetam os homens negros. Barbara Smith, que fazia parte do coletivo Combahee River, mais tarde escreveria em resposta ao ponderadíssimo “Notes for a magazine: what does separatism mean”²⁴, de Adrienne Rich, cujo movimento final contém uma pergunta muito instigante – a saber, sobre a diferença entre separatismo e autonomia. Em sua resposta, Smith afirma haver, historicamente, incomensurabilidade entre as questões raciais e de gênero compreendidas isoladamente:

A ausência de uma análise sobre como identidade racial e separatismo lésbico estão e não estão conectados produz um resultado particularmente perturbador no artigo. É dessa maneira que uma posição separatista, escolhida com base em uma identidade sexual, e a separação racial, imposta como resultado da segregação racial institucionalizada, são tornadas aparentemente similares e oriundas dos mesmos impulsos, ignorando a história e a política deste país e o elemento da escolha. (...) Quero dizer aqui que estou muito ciente de que existem algumas *women of color* que agora se definem como separatistas no sentido do separatismo lésbico. Também existem mulheres do Terceiro Mundo, tanto lésbicas como não lésbicas, que são separatistas raciais e acreditam que devem apenas se associar e trabalhar com membros de seus

24 Publicado na revista *Sinister Wisdom* n. 18, em 1981, mesmo ano em que Rich se torna editora da revista. A resposta de Barbara Smith foi publicada na *Sinister Wisdom* n. 19, em 1982.

grupos étnicos específicos. Assim como questiono os limites de uma posição separatista lésbica, também questiono as limitações do separatismo racial, particularmente quando ele perpetua respostas negativas à diferença. A necessidade real da organização autônoma por membras/os de grupos oprimidos não deve levá-las/os a uma posição que estimule a discriminação a outras pessoas ou impeça que ocorram coalizões em torno de princípios. (SMITH, 1982, p. 102-103, tradução minha).

De fato, os anos 1980 veriam surgir discussões e articulações sobre os limites das diferenças como organizadoras de comunidades políticas bem como uma matização cada vez maior da diferença sexual/de gênero em relação a outras diferenças²⁵. Esse processo foi realizado a partir do feminismo negro, ou o *Third World feminism*, cujo marco editorial foi a publicação do *This Bridge Called my Back*, em 1981, com organização de Gloria Anzaldúa e Cherrie Morriaga. Teresa De Lauretis esboça uma teoria de uma sexualidade não-generificada em “Sexual Indifference and Lesbian Representation”, de 1988, partindo, justamente, de uma citação de Audre Lorde, em *Zami*: “nosso lugar era a própria casa da diferença e não a segurança de uma diferença em particular” (LORDE apud DE LAURETIS, 1988, p. 164), em relação à qual aponta uma espécie de paradoxo constitutivo da representação lésbica:

Parece, portanto, que “diferença sexual é o termo de um paradoxo conceitual que corresponde ao que é efetivamente uma contradição vivida por mulheres: o termo, ao mesmo tempo, de uma diferença sexual (mulheres são, ou querem, algo diferente dos homens) e da indiferença sexual (mulheres são, ou querem, a mesma coisa que homens). (DE LAURETIS, 1988, p. 155, tradução minha).

229

De Lauretis compreende as razões para tal paradoxo, sem, no entanto, deixar de projetar um futuro em que não seja mais este o caso. A aparição de *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, em 1990, livro a essa altura paradigmático de Judith Butler, foi, nesse sentido, um passo interessante na direção da reconfiguração desse paradoxo constitutivo: definindo o sistema sexo/gênero como um sistema de circulação de marcas de gênero, cuja norma já pressupunha sua possibilidade de transgressão, isto é, uma máquina de produção de cópias sem original, Butler propõe novos parâmetros para a discussão. Alguns anos mais tarde, ela publicaria um artigo no *The Lesbian and Gay Studies Reader*, iniciando o texto com um comentário sobre a sua

25 Não menos importante foi a epidemia da HIV/Aids, que reconfigurou, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 80, as alianças entre trans, gays e lésbicas: surgiram grupos como Act-Up, e depois Queer Nation, bem como as Lesbian Avengers.

dificuldade em responder um convite para escrever sob termos com os quais ela não estava necessariamente de acordo. Relatando a sua resistência em teorizar como uma lésbica, em equiparar “eu” e “lésbica”, Butler diz: “Isso não quer dizer que eu não aparecerei em ocasiões políticas sob o signo “lésbica”, mas que eu gostaria de deixar o significado deste signo em estado de abertura permanente”. (BUTLER, 1993, p. 308, tradução minha). Mais à frente ela continua formulando uma série de perguntas a isso que poderia ser chamado de teoria lésbica; como essas perguntas me parecem pertinentes ainda hoje, deixo-as aqui, à guisa de conclusão:

A questão não é confirmar ou rejeitar as categorias “lésbica” ou “gay”, mas, ao contrário, perguntar pelo motivo pelo qual essa categoria se torna o local desta escolha “ética”? O que significa confirmar uma categoria que mantém sua especificidade e sua coerência ao realizar um conjunto prévio de rejeições? (...) Se uma sexualidade precisa ser proferida, o que será tomado como a determinação verdadeira de seu sentido: a estrutura da fantasia, o ato, o orifício, o gênero, a anatomia? E se a prática envolve um jogo complexo entre todos esses elementos, quais dessas dimensões eróticas virá a representar a sexualidade que requer todos eles? É a especificidade da experiência lésbica ou do desejo lésbico ou da sexualidade lésbica que a teoria lésbica precisa elucidar? (BUTLER, 1993, p. 310, tradução minha).

*De Adrienne Rich
a Judith Butler –
ou do feminismo
lésbico à teoria
queer*

AHMED, Sarah. *Viver uma vida feminista*. Tradução de Jamille Pinheiro, Sheyla Miranda e Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu, 2022.

BUTLER, Judith. Imitation and Gender Insubordination. In: ABELOVE et al (org). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nova York: Routledge, 1993.

_____. Tráfico Sexual - Entrevista (com Gayle Rubin). In: *Cadernos Pagu* (21), 2003.

KENNEDY, Elizabeth L. & DAVIS, Madeline D. *Boots of Leather, Slippers of Gold: The History of a Lesbian Community*. Nova York: Routledge, 2013.

DE LAURETIS, Teresa. Sexual Indifference and Lesbian Representation. In: *Theatre Journal*, v. 40, n. 2, 1988.

GRAHN, Judy. *A psicanálise de Edward a Sapatao*. Tradução de Angélica Freitas. Disponível em: <https://abolha.com/2020/04/28/a-psicanalise-de-edward-a-sapatao/>

_____. *The Work of a Common Woman: The Collected Poetry of Judy Grahn, 1964-1977*, com introdução de Adrienne Rich. Oakland, CA: Diana Press, 1978.

HARTMAN, Saidiya. *Wayward lives, beautiful experiments*. Nova York : W.W. Norton & Company, 2019.

LORDE, Audre. *Zami: A New Spelling of My Name*. Berkeley, CA: Crossing Press, 1982.

MANION, Jen. *Female Husbands: A Trans History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

NEWTON, Esther. The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman. In: *Signs*, v. 9, n. 4, 1984.

RICH, Adrienne. *On lies, secrets, and silence: selected prose, 1966-1978*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1979.

_____. Notes for a magazine: what does separatism mean? In: *Sinister Wisdom*, n. 18, 1981.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: UBU, 2017.

SMITH, Barbara. Responses. In: *Sinsiter Wisdom*, n. 19, 1982.

WITTIG, Monique. The Straight Mind. In: *The Straight Mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

_____. Não se nasce mulher. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (org). *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SEÇÃO 4

Resenha de obra

RESENHA DE OBRA

Uma forma didática para combater o racismo

Arthur Marques de Oliveira¹

RIBEIRO, DJAMILA. *PEQUENO MANUAL ANTIRRACISTA*. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 2019. 136P.

A razão e a importância da organização da obra aqui resenhada é apresentar e refletir formas de como combater o racismo estrutural que está enraizado no cotidiano da realidade brasileira. A autoria do livro é de Djamila Taís Ribeiro dos Santos que é uma filósofa, feminista negra, escritora e acadêmica brasileira. Atualmente, a autora supracitada é pesquisadora e mestra em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo e colunista do jornal Folha de São Paulo. A obra foi dividida em onze lições intituladas, respectivamente: “Informe-se sobre o racismo”; “Enxergue a negritude”; “Reconheça os privilégios da branquitude”; “Perceba o racismo internalizado em você”; “Apoie políticas educacionais afirmativas”; “Transforme seu ambiente de trabalho”; “Leia autores negros”; “Questione a cultura que você consome”; “Conheça seus desejos e seus afetos”; “Combata a violência racial”; e “Sejamos todos Antirracistas”.

Nos primeiros três capítulos, pequenos em tamanho, mas enormes em reflexão, existem análises quantitativas e qualitativas sobre a morte da negritude no Brasil. Acredita-se que a autora faz uso dessas informações tendo em vista fornecer ao leitor lentes para que ele possa enxergar e refletir sobre a realidade social e o mundo à nossa volta. Com isso, Djamila evoca os estereótipos que são impostos para os indivíduos desde sua infância e que são tomados como verdade absoluta, como, por exemplo, o relato da autora dizendo

¹ Mestrando da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

que não via problema em ser negra e se sentia amada por aqueles com quem convivia, até ter seu primeiro contato em uma instituição da sociedade entrando na escola, com 6 anos. A autora traz alguns xingamentos (a título de exemplo) dirigidos a ela com apenas 6 anos de idade como: “‘Neguinha do cabelo duro’ e ‘neguinha feia’” (RIBEIRO, 2019, p.59) e salienta que o mais preocupante disso é a precocidade com que uma criança sofre essa exposição ao preconceito no ambiente escolar.

Nesse cenário, no decorrer da obra são apresentadas algumas frases e ditados populares, muitos deles com teor racista. Entretanto, muitas vezes os indivíduos não pensam sobre o verdadeiro significado daquela expressão, muitas vezes com conteúdo racista implícito, subentendido e em alguns casos até explícito. Além disso, a autora postula que negros não são “seres inferiores”, e esses buscam apenas uma adequação ao que seria o “normal”, buscando características que os tornará mais próximos da branquitude.

Na esteira dessas ideias, Djamila discute também o quanto adjetivos e negritude são opostos, por exemplo: “[...] não se usa “o branco” para falar de homens brancos – ou elogiar alguém dizendo “negro de alma branca” (RIBEIRO, 2019, p. 52), sem perceber que a frase coloca “ser branco” como característica positiva”. Trazendo essa analogia, a autora mostra que relacionar elogios a pessoas negras também tem outro lado quando se refere às mulheres. Djamila mostra por um viés sócio-histórico, que mulheres negras foram constantemente estupradas pelos senhores de engenho e, com o passar do tempo, uma imagem de “mulher fácil” foi socialmente instaurada, a “negra gostosa que é boa de cama e sabe sambar”. Em outras palavras, as pessoas fazendo uso da língua conseguem ser racistas tanto em expressões como em adjetivos e esse tipo de comportamento, só reforça além do próprio racismo o machismo estrutural ainda presentes na realidade brasileira.

Na metade da obra, no capítulo intitulado *Leia autores negros*, há um convite para a real mudança, a autora faz um apelo para que as pessoas consigam visualizar e se autocriticar em diversas esferas e espaços sociais como no ambiente de trabalho, escola, condomínios etc., além disso, consumir material produzido por autores negros e autoras negras também é um início de mudança. A autora fornece aos leitores uma lista de referências bibliográficas acompanhadas de pequenos resumos de escritores e pesquisadores que ela mesma, Djamila, utilizou para escrever o manual e que acredita que sejam de suma importância para que ocorra a disseminação e aumento de referências negras tanto no âmbito social quanto acadêmico.

No texto *Informe-se sobre o racismo* a autora ressalta que existem diferentes tipos de racismos e que todos compõem o mesmo Sistema Racista e que para entender o racismo no Brasil é preciso diferenciá-lo de outros acontecimentos históricos. Desse modo, a autora defende o não tabu dos episódios e atitudes racistas, pois: “A palavra não pode ser um tabu, pois o racismo está em nós e

nas pessoas que amamos – mais grave é não reconhecer e não combater essa opressão.” (RIBEIRO, 2019, p. 66). Sob essa ótica, faz-se necessário adjetivar e entender o real sentido dos episódios racistas para que se possa enxergar o negro como sujeito e dar início ao processo antirracista.

Em seu escrito intitulado *Combata a violência racial*, Djamila abarca novamente algumas pesquisas quantitativas sobre a questão da segurança pública e número elevado de mortes de pessoas negras no Brasil. A autora salienta que essa “guerra às drogas” é na verdade uma desculpa para a guerra à população negra, pois, dessa forma, haveria uma justificativa para qualquer comportamento policial abusivo sobre a comunidade negra. A autora salienta que:

“é muito triste constatar que, por outro lado, o Brasil é o país onde mais morrem policiais. A maioria deles vem de classe trabalhadora, muitas vezes dos mesmos lugares onde jovens negros estão sendo assassinados. Se a polícia é o braço armado do Estado opressor, é também um dos lados que cai com essa guerra.” (RIBEIRO, 2019, p. 133).

No último capítulo do livro, é possível notar uma forte inspiração nas obras *Sejamos todos feministas* e *Para educar crianças feministas, um manifesto*, da autora nigeriana Chimamanda Ngozie Adichie, que também é negra e feminista. Dessa forma, nas duas obras citadas e na obra aqui resenhada há uma simplicidade na escrita e fluidez para tratar de assuntos cotidianos, muitas vezes esquecidos como, preconceito de gênero, feminismo, racismo, dentre outros; com vistas a mudar as atitudes e pensamento dos indivíduos sobre a organização e atitudes sociais.

A obra aqui resenhada, constitui-se em uma valiosa contribuição para a proposição de ações concretas, partindo dos sujeitos de nossa sociedade. Além disso, também é um ótimo livro didático para familiarização do tema sem tom acusatório para quem nunca leu nada sobre racismo. Nesse viés, é indubitável que o processo de desconstrução do indivíduo para questões como o racismo é algo que toma tempo e demanda ações no/do cotidiano.

Vive-se em uma sociedade cada vez mais narcisista e que persiste com casos de discriminações e intolerância, essa obra com seu teor informacional e didático é de extrema relevância para todos os públicos, pois na era da internet, informação e conscientização são sempre as melhores armas contra o preconceito. Cita-se aqui Angela Davis: “Numa sociedade racista, não basta não ser racista. É necessário ser antirracista”. Àqueles que se sentem confortáveis, o livro é um choque de realidade necessário, que irá instigar o leitor para realidades cruéis que grupos estigmatizados vivem diariamente, bem como indicará caminhos para que se insiram na luta, reconhecendo e renunciando a seus privilégios e combatendo desigualdades.

MARQUES DE
OLIVEIRA, A.

*Uma forma
didática para
combater o racismo
(resenha de
RIBEIRO, Djamila.
Pequeno manual
antirracista)*

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar criança feministas, um manifesto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Tradução de Denise Bottman).

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Tradução de Christina Baum).

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2019.