

Vozes femininas na literatura



Direitos exclusivos para esta edição:
Editora da Universidade Federal do Acre (Edufac),
Campus Rio Branco, BR 364, Km 4,
Distrito Industrial – Rio Branco-AC, CEP 69920-900
E-mail: edufac@ufac.br
Feito Depósito Legal
Editora Afiliada:



Vozes Femininas na Literatura

Organizadoras:

Maysa Cristina Dourado
Patricia Marouvo
Maria A. de Oliveira



Edufac

Rio Branco - Acre
2020

Vozes femininas na literatura

ISBN: 978-65-88975-02-2

Copyright © Edufac 2020

Organizadoras

Maysa Cristina Dourado

Patricia Marouvo

Maria A. de Oliveira

Editora da Universidade Federal do Acre - Edufac

Rod. BR364, Km 04 · Distrito Industrial

69920-900 · Rio Branco · Acre

Coordenador Geral da Edufac

Rafael Marques Gonçalves

CONSELHO EDITORIAL

Rafael Marques Gonçalves (Pres.), Carromberth Carioca Fernandes, Délcio Dias Marques, Esperidião Fecury Pinheiro de Lima, Humberto Sanches Chocair, José Porfiro da Silva (Vice-Pres.), José Sávio da Costa Maia, Leandra Bordignon, Lucas Araújo Carvalho, Manoel Limeira de Lima Júnior Almeida, Maria Aldecy Rodrigues de Lima, Rodrigo Medeiros de Souza, Rozilaine Redi Lago, Selmo Azevedo Apontes, Sérgio Roberto Gomes de Souza, Silvana da Cruz Chaves, Simone de Souza Lima

Coordenadora Comercial

Ormifran Pessoa Cavalcante

Revisão de Texto

Ormifran Pessoa Cavalcante e
Rúbia de Abreu Cavalcante

Diagramação

Marcelo Ishii

Capista

Alberto Siqueira Junior

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Federal do Acre

V977v Vozes femininas na literatura / Organizadoras Maysa Cristina Dourado, Patricia Mavouro, Maria Aparecida de Oliveira. – Rio Branco: Edufac, 2020.
186 p. [e-book]

Vários autores.
ISBN: 978-65-88975-02-2

1. Mulheres na literatura. 2. Gênero. 3. Literatura - Estudo. I. Dourado, Maysa Cristina (org.). II. Mavouro, Patricia (org.). III. Oliveira, Maria Aparecida de (org.). IV. Título.

CDD: 305.4

III

*Try sitting at a typewriter
one calm summer evening
at a table by a window
in the country, try pretending
your time does not exist
that you are simply you
that imagination simply strays
like a great moth, unintentional
trytelling yourself
you are not accountable
to the life of your tribe
the breath of your planet*

IV

*It doesn't matter what you think.
Words are found responsible
all you can do is choose them
or choose
to remain silent.
Or, you never had a bad choice,
which is why the words that do stand
are responsible
and this is verbal privilege.*

Adrienne Rich

SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>Maysa Cristina Dourado, Patricia Marouvo, Maria A. de Oliveira</i>	
“Um grito, o eco de um grito”: memória em Elizabeth Bishop	11
<i>Adriana Jordão</i>	
Alina Paim e sua contribuição para a literatura infantil brasileira	21
<i>Aline Suelen Santos</i>	
Conceição Evaristo: escrevivências do cotidiano	35
<i>Amilton Queiroz, Henrique Silvestre Soares, Simone Lima</i>	
Ursula Le Guin e a teoria da ficção como sacola	47
<i>Camila Bylaardt Volker</i>	
Letra, som e imagem ou a literatura exposta: do poema de Mia Couto ao videoclipe de Socorro Lira	57
<i>Dennys Silva-Reis, Beatriz Schmidt Campos</i>	
A roleta russa de Sylvia Plath, ou como suicidar o outro de si	71
<i>Davi Pinho</i>	
O Fantasma de Virginia: os mistérios do “bom senso” feminino em “The Canterville Ghost”	85
<i>Débora Rosa</i>	

Sobre algumas aproximações poéticas entre Angélica Freitas e a Poesia Marginal	99
<i>Diego Codinhoto</i>	
A escrita feminina no romance oitocentista brasileiro: transgressões na representação da mulher em <i>Úrsula</i> , de Maria Firmina dos Reis.....	109
<i>Henrique Silvestre Soares, Jeissyane Furtado da Silva</i>	
Ofélia (re)construída: entre os séculos XIX e XXI	119
<i>Leonardo Bérenger</i>	
“Miss Brill”: a mulher invisibilizada e humilhada de Katherine Mansfield	133
<i>Luiz Eduardo Guedes Conceição</i>	
O romance e o casamento: cenas de desejo erótico feminino em D. H. Lawrence	145
<i>Maria Conceição Monteiro</i>	
Virginia Woolf e Simone de Beauvoir na construção do feminismo da segunda e da terceira onda	155
<i>Maria A. de Oliveira</i>	
Encontros e desencontros em Priscila Uppal - um comentário sobre sua obra <i>Projection: Encounters with My Runaway Mother</i>	165
<i>Miguel Nenevé</i>	
De Antoinette a Bertha: uma trajetória de objetificação em <i>Wide Sargasso Sea</i>	177
<i>Patricia Marouvo</i>	
Os colaboradores.....	185
As organizadoras	189

Apresentação

Historicamente, a mulher foi posicionada como ser à margem das negociações de significados e decisões políticas na sociedade patriarcal. Impedida de livremente trafegar e se manifestar na esfera social, a mulher tinha seu campo de atuação reduzido à esfera doméstica, cabendo a ela a manutenção dos laços familiares e os sacrifícios físico, intelectual, emocional e material de suas vontades e de sua liberdade para perseguir outros caminhos que não aqueles previstos pelas instituições de seu tempo. Assim sendo, somente alguns poucos papéis eram ofertados às mulheres, a depender da classe social que ocupassem no contexto histórico específico em que estivessem inseridas, e, caso essa identificação não fosse imediata e amplamente aceita, suas identidades seriam circunscritas aos preconceitos e sentenciadas pelos julgamentos da época — louca, bruxa, prostituta, ou ainda outras denominações que as impossibilitassem do convívio social.

Para refletir sobre essas questões, o “Colóquio de Literatura: Vozes Femininas” aconteceu na Universidade Federal do Acre, como atividade do Grupo de Extensão Estudos de Língua e Literaturas Inglesas, durante a última semana de novembro de 2019. A atividade contou com professores especialistas de diversas áreas dos estudos literários, que se alternaram em palestras sobre as várias vozes trazidas para o debate — interlocuções diversas nas literaturas britânica, brasileira, espanhola, caribenha e na literatura surda.

Contagiadas pelas discussões apaixonadas que se sucederam naqueles dias, tivemos a ideia de organizar um livro com um enfoque especial para a multiplicidade dessas vozes, sejam elas concebidas por escritores ou por escritoras, possibilitando pensar a alteridade ensejada pelo feminino como elemento imprescindível para o exercício crítico não só das relações de gênero, mas também de outras minorias brutalmente apagadas ou forçosamente relegadas às margens

Os textos aqui reunidos foram, em sua grande maioria, produzidos para esse colóquio de literatura. No entanto, também fomos brindados com textos de colaboradores convidados de outras instituições, o que corroborou nossa empreitada de organizar e publicar este volume. Vale ressaltar que, porque contamos com especialistas de diversas áreas, alguns artigos contêm citações na língua de origem das fontes consultadas. Nessas circunstâncias, mais do que um registro do evento, este livro pretende ser autônomo o suficiente para provocar novos debates e críticas.

Finalmente, é oportuno agradecer a todos os que estiveram nos bastidores da organização do evento, bem como da organização deste livro. Agradecimentos também aos autores, que generosamente cederam seus textos para publicação. À professora Rubia Cavalcante, pela revisão, e ao acadêmico Alberto Siqueira, pela ilustração da capa.

“Vozes Femininas” é, enfim, uma proposta do Grupo de Pesquisa em Literatura e Estudos Comparados (GLIEC), que pretende suscitar novas investigações, novas leituras e interesses para a literatura feita por mulheres. Esperamos que as falas aqui reunidas, que representam os esforços de pesquisa desenvolvidas no interior das Academias, contribuam, não somente para a formação intelectual de nossos leitores, mas, principalmente, que resgatem a paixão com que se debateu e se viveu a literatura naqueles quatro dias de colóquio.

As Organizadoras

Maysa Cristina Dourado

Patricia Marouvo

Maria A. de Oliveira

Rio Branco, Acre, outubro de 2020.

“Um grito, o eco de um grito”: memória em Elizabeth Bishop

Adriana Jordão

Resumo: Este artigo objetiva considerar brevemente o movimento em direção ao autobiográfico na poesia de Elizabeth Bishop, ressaltando seu estilo impessoal e avesso ao lirismo mantido sem prejuízo em uma obra repleta de autorreferencialidade. A combinação entre memória e ficção, observação e narrativa se mostra capaz de acomodar uma poesia autobiográfica com uma estrutura impessoal, e se mostra capaz de criar uma dicção que comporta as experiências vividas sem divergir do princípio poético que a caracterizava, tratando o objeto observado com impessoalidade, ainda que este nasça de suas experiências pessoais.

Palavras-chave: Elizabeth Bishop; poesia; memória.

Abstract: This article aims at briefly considering the movement towards the autobiographical in Elizabeth Bishop's poetry, highlighting her impersonal style, averse to lyricism, kept in a work full of self-referentiality. The amalgam of memory and fiction, observation and narrative, allows a diction that bears the lived experiences without distancing itself from the poetic principles which characterizes the poet, treating the observed object with impersonality, though it comes from personal experiences.

Keywords: Elizabeth Bishop; poetry; memory.

Fonte acionadora de muitos dos escritos de Elizabeth Bishop, a memória surge em imagem pungente na frase de abertura de “In the Village”, conto que recupera algumas das impressões de uma criança que vivera a doença mental da mãe: um eco. Um eco, um reflexo que chega ao sujeito depois do ato, um retorno que é o evento sem sê-lo, cópia, pedaço do ato experimentado que reverbera e vem novamente ao encontro daquele que o tem na memória. Tomo de empréstimo a analogia de Salman Rushdie, quando aponta para um paralelo da memória com a arqueologia, com seus “potes quebrados da antiguidade, a partir dos quais o passado pode, algumas vezes, mas sempre de maneira provisória, ser reconstruído”¹ (RUSHDIE, 1992, p. 12), para ilustrar o processo de criação poética que pode ser encontrado no trabalho da poeta estadunidense. Temos aqui o transformar de um pequeno caco novamente em evento, um descortinar do passado em pequenos objetos/atos que são estudados e expostos em celebração ao vivido, o uso dos ecos incessantes produzidos

¹ As traduções dos textos originalmente em inglês são minhas.

pela memória para a formação de sua obra poética. Elizabeth Bishop coleciona os cacos, os fragmentos do passado, e a partir deles molda, dá forma e traduz em narrativa aquilo que era imaginário e memória.

Bishop tinha como estratégia de escrita transformar em poesia as inúmeras observações do entorno que guardava — às vezes por décadas — no interno, à espera da palavra certa, a *mot juste* que encarnasse na medida perfeita o objeto, o evento observado, capturado pelo imaginário, pelo olhar em espanto de poeta, como o famoso encontro com o peixe que geraria um de seus poemas mais famosos. Conhecida por ser meticulosa com as palavras, Bishop recebeu de Robert Lowell, amigo e interlocutor epistolar, a pergunta em poema, “Você ainda pendura suas palavras no ar, dez anos, inacabadas, coladas em seu quadro de avisos, com lacunas ou espaços para a frase inimaginável — musa infalível que torna perfeito o que é casual”² (TRAVISANO, 2010, p. vii)?

A demora em recolher os papéis avulsos da memória, os fragmentos do tempo vivido, colecionados por ela ao longo da vida, e torná-los poesia é devida à busca de adequação a rigorosas diretrizes estéticas seguidas pela autora, especialmente sua aversão ao sentimentalismo e aos excessos líricos; e, para além das considerações estéticas, Bishop acreditava “em armários, armários e mais armários” (MONTEIRO, 2013, p. 11); não julgava ser propósito da poesia a autoexpressão. Gênero em voga nos Estados Unidos no final da década de 1950 e por toda a década de 1960, a poesia confessional tratava da expressão do pessoal, do íntimo, abrindo-se a temas como sexualidade, depressão, doenças e traumas em escritos declaradamente autobiográficos. Bishop resiste a tal movimento, repudia esta corrente poética, pela autocomiseração que apresenta, apelidando-a de “A Escola da Angústia”, com representantes que Robert Lowell, seu poeta contemporâneo favorito e amigo próximo desde 1947, havia, de acordo com a poeta, “inocentemente inspirado” (MARSHALL, 2017, p. 207).

Este talvez seja um paradoxo central em sua obra: uma poeta que prezava manter um estilo impessoal transpõe para seus escritos sua vida, suas memórias, formando aquilo que já é hoje considerado um trabalho profundamente autobiográfico. A linha elástica entre memória e ficção, fato e imaginação, observação e narrativa, se mostra capaz de acomodar uma poesia autobiográfica com uma estrutura impessoal, se mostra capaz de criar uma dicção que permite à poeta falar de experiências vividas sem divergir do princípio poético que a caracterizava, isto é, escapar do lirismo e do sentimentalismo, tratando o objeto observado com rigor e impessoalidade, ainda que este nasça de suas experiências pessoais.

A dimensão do vivido transportado para sua poesia e a influência de ler outros autores que também se valeram do passado, da memória pessoal, para escrever seus próprios poemas são pontos melhor explorados somente após a morte de Bishop, diante dos inúmeros escritos inéditos deixados por ela e de uma correspondência vasta com diversos amigos, muitos também poetas, a partir da qual pesquisas têm sido feitas. Manuscritos, cadernos, cartas, papéis avulsos revelam o processo de criação da poeta que colecionava de tudo — de objetos de viagem a frases de passantes escuta-

² No original, “Do/ you still hang your words in air, ten years/ unfinished, glued to your notice board, with gaps/ or empties for the unimaginable phrase-/ unerring muse who makes the casual perfect”?

das do alto de uma janela em Ouro Preto. Elizabeth Bishop cria a partir dos cacos, dos ecos, do retorno das experiências vividas e guardadas na memória, “palavras no ar”, penduradas e aguardando a maturação, sempre na supressão daquilo que é supérfluo, com a burilação necessária para se alcançar peças poéticas ideais aos olhos da poeta. As histórias resgatadas na memória e narradas a seus interlocutores epistolares, as muitas reescritas de ideias que vão tomando forma de poemas pouco a pouco, anotações, postais, cadernos, todo um material que se disponibiliza gradativamente aos pesquisadores — e por consequência, ao público — vai lançando luz à sua forma de criar, e a cada surgimento de um novo lote de escritos da autora, seus leitores são capazes de melhor entender sua vida, sua obra e — em especial — a forte ligação entre as duas coisas.

A correspondência completa entre Bishop e Lowell, por exemplo, publicada em 2008, forneceu material para diversos pesquisadores e estudiosos da poeta, dentre eles, Richard Flynn, que afirma em seu “Words in Air: Bishop, Lowell, and the Aesthetics of Autobiographical Poetry”, que Bishop sempre questionou a dimensão ética da autorrepresentação. Entretanto, afirma Flynn, *Life Studies* (1959), obra prima do amigo, lido ainda em manuscrito em cartas enviadas a ela por Lowell, encorajou Bishop a uma autorreferenciação mais aberta, que é encontrada especialmente na sua poesia tardia, particularmente em *Geografia III* (1976). O pesquisador afirma que a poeta teria encontrado no trabalho de Lowell o escoamento da memória com o tratamento estético ideal, uma integridade artística que tornava a obra muito mais que a mera expressão de preocupações pessoais. Em seu escrutínio da relação epistolar de Bishop e Lowell, Flynn (2012) percebe um diálogo direto entre a evolução estética de Bishop a partir da década de 1950 — período em que a poeta passa a morar no Brasil, vale lembrar — e dois assuntos recorrentes nas cartas trocadas entre os dois poetas: as memórias das experiências conturbadas na infância de ambos e a busca pela estética adequada para representar em verso observações e sentimentos. Flynn (2012) argumenta que o diálogo intenso travado à distância abrisse caminho para que, ainda que cada um em seu estilo próprio, Elizabeth Bishop e Robert Lowell criassem seus significativos conjuntos de poesias autobiográficas desviando-se do excesso do sentimentalismo e, ao mesmo tempo, da insipidez do impessoal. Em seus trabalhos, a autoexploração não se confunde com o confessional, afirma o pesquisador³.

Outro exemplo de análise recente da obra da poeta pode ser encontrado em *Elizabeth Bishop: a Miracle for Breakfast*, publicado em 2017 por Megan Marshall, que fora aluna de Bishop em Harvard nos anos 70. A biografia, entrecortada com frases da poeta e de seus interlocutores epistolares, surge a partir de uma pesquisa feita sobre um lote contendo nove anos de correspondências inéditas da poeta. Este tesouro de biógrafos ficou trancado em um baú que, após a morte de Alice Methfessel, a última companheira de Elizabeth Bishop, foi enviado em 2009 em meio a um lote de documentos para a Vassar College, instituição que abriga o acervo de Bishop desde sua morte. No livro, Marshall afirma que os poemas de Bishop escritos na primeira fase de sua carreira, a década após a formatura em Vassar College em 1934, eram raramente

³ Cf. FLYNN, Richard. Words in Air: Bishop, Lowell, and the Aesthetics of Autobiographical Poetry. In: CLEGHORN A.; HICOK B.; TRAVISANO T. (eds). *Elizabeth Bishop in the 21st Century: Reading the New Editions*. Charlottesville, NC: University of Virginia Press, 2012, p. 204-220.

autobiográficos. Embora tratassem de questões que eram próprias da poeta e surgissem a partir de uma observação acurada de objetos e entorno, seus poemas aludiam a tais observações de maneira muito indireta, como os temas de pertencimento e deslocamento sugeridos metaforicamente nas perguntas que o eu lírico se coloca quando observando um mapa no poema “The Map”. Primeiro poema de seu primeiro livro, *North and South*, publicado em 1946, “O Mapa” se debruça — uma experiência de observação direta do objeto físico que Elizabeth Bishop sempre afirmou ter feito na véspera de ano novo em 1934 — sobre este objeto aparentemente neutro, frio, um mapa coberto por um vidro, de forma tão peculiar, uma observadora com viés tão distinto, capaz de dar ao mapa não fronteiras, mas linhas de encontro. Seu estilo já está profundamente marcado desde sua primeira publicação, mas sua guinada ao uso do material de memória pessoal virá em outra década.

Em 1951, Bishop viaja para a América do Sul com a intenção de ficar no Brasil por algumas semanas apenas; uma alergia a caju e um novo amor a farão ficar por duas décadas. Já em 1952 ela está escrevendo como nunca: “O exílio parece funcionar para mim” (MARSHALL, 2017, p. 115), afirma a poeta. No Sítio Samambaia, em Petrópolis, a escritora começa a abrir caminho para suas histórias autobiográficas em prosa, “um novo modo de alcançar aquilo que ela sempre achava mais fácil em verso: ‘entender as coisas e falar a verdade’” (MARSHALL, 2017, p. 127). Bishop escreve, então, “In the Village”, o conto que traz a atmosfera e os personagens experimentados por ela em seus anos na pequena vila de Great Village na Nova Escócia e que novamente encantaria o amigo Robert Lowell, levando-o a ressaltar o tom de conversa do texto, uma certa casualidade, um toque de narrativa oral, um contar de histórias íntimas guardadas na memória. Aquilo que “realmente aconteceu”, obsessão incansável da poeta, é explorado com maestria neste fragmento de tempo recuperado, o grito inaudível, porém perpetuamente suspenso na memória. O primeiro parágrafo de “In the Village” aponta para uma mãe em sofrimento que a poeta nunca deixará de escutar, não importando a distância temporal e geográfica:

Um grito, o eco de um grito, paira sobre aquela vila da Nova Escócia. Ninguém o ouve; ele fica lá para sempre, uma leve tensão naqueles céus de puro azul, céus que viajantes comparam àqueles da Suécia, muito escuros, muito azuis, tanto que eles parecem continuar escurecendo um pouco mais em volta do horizonte — ou será em volta dos olhos? [...] O grito paira assim, inaudível, na memória — no passado, no presente, e nos anos entre os dois. Não era nem alto para começar, talvez. Apenas chegou lá para viver, para sempre — não alto, apenas vivo para sempre. Seu tom seria o tom da minha vila. Toque no para-raios no alto da torre da igreja e você o escutará (BISHOP, 2008a, p. 99).

O tempo do vivido transborda, não mais circunscrito ao passado, ao memorial. O grito está fora e está dentro, o eco eterno em reverberação mostra que o objeto que se busca não está mais lá, o evento se perdeu, mas sua apreensão para dentro do sujeito é inapagável porque é formativa, constitutiva; o efeito deixado por ele agora é parte integrante, aderente ao ser, como as marcas do tempo na pele são um vivido acumulado que se torna parte do corpo, marcas individuais formando o todo único.

Outro exemplo da abertura de Elizabeth Bishop ao autobiográfico pode ser encontrado no poema “Primeira Morte na Nova Escócia”, publicado em 1962, mas inicia-

do em versões anteriores, uma memória guardada da infância no acervo de rascunhos mentais de observações e eventos mantido por Elizabeth Bishop. No salão frio, a menina observa o corpo do primo; acima dele, as reproduções de Edward, Príncipe de Gales, com a Princesa Alexandra, e do Rei George com a Rainha Mary, testemunhas da ligação profunda entre Canadá e Inglaterra, testemunhas da atmosfera da casa de infância, inesquecível, sempre em latência. Embaixo da mesa onde o corpo do menino está, há um mergulhão empalhado, morto e empalhado pelo pai do menino. A menina é levantada pela mãe para dizer adeus ao primo. Não há palavras de conforto, explicações ou questionamentos, somente a observação, o recorte do vivido transposto em narrativa poética. Mais de quatro décadas separam o evento observado em 1915 pela criança de quatro anos que encontra os mistérios da morte e sua forma transposta em palavras. O nome do primo no poema é alterado, substituído pelo do pai da criança; a imagem central do frio canadense que perpassa o poema, um acréscimo da imaginação poética, pois a lápide da criança real indica sua morte em junho; fatos divergentes da realidade vivida, mistura de cacos arqueológicos do passado e a imaginação. Se não houvera explicações quando do evento, tampouco há no poema a busca por eles; o poema é o fato, a descrição, o relato, o eco que repete o ato. Narrar é capturar uma centelha fugidia do imaginário, retirá-la da condição de percepção etérea e desconfigurada, de pensamento abstrato ou sensação, e dar a ela um banho de revelador como nas fotografias, fazendo surgir os contornos organizados do sentido que a linguagem provê, imagens que pouco a pouco se desdobram em palavras, tomando uma forma, se alastrando neste transformar em objeto daquilo que era percepção.

A curitibana Regina Przybycien, autora do primeiro estudo sistemático sobre a poeta estadunidense no Brasil, indica em seu *Feijão-preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*, publicado em 2015, uma experiência da poeta estadunidense com escritos de memória que julga de enorme relevância na aproximação de Bishop ao autobiográfico: ler e traduzir alguns autores brasileiros em seus escritos de autorreferencialidade, dentre eles, *Minha vida de menina* (1942). Deslocada de sua própria geografia, Elizabeth Bishop, em seus primeiros meses no Brasil, pede a amigos intelectuais e poetas algumas indicações de leituras de autores brasileiros. Após indicarem alguns contos de Machado e *Os Sertões* (1902), recomendaram a ela um pequeno livro que fora descoberto por George Bernanos, escritor e jornalista francês vivendo em exílio no Rio de Janeiro na década de 40. A poeta lê e se encanta com *Minha vida de menina*, de Helena Morley, um diário de uma jovem vivendo em Diamantina no fim do século XIX, obra que Bishop traduzirá e prefaciará, publicando-o nos Estados Unidos em 1957 como *The Diary of Helena Morley: A Brazilian Classic*.

O diário, com registros autênticos escritos pela menina dos 13 aos 15 anos, fora publicado em 1942; Bishop visita por duas vezes a autora, agora um senhora casada, com filhos e netos, em sua casa na Lagoa, no Rio de Janeiro, entrevistando-a; faz também uma viagem a Diamantina, repisando os caminhos descritos pela menina no *Diário*, observa as casas descritas, vê a casa da avó da autora e, no quintal, as jabuticabeiras que servem de refúgio para a menina do diário. Seu fascínio pela obra é descrito no longo prefácio que escreve para a tradução que publica: “e aconteceu — ah, isto é o charme e o ponto principal. [...] realmente aconteceu; tudo aconteceu, dia a dia, mi-

nuto a minuto, uma vez e somente uma vez, assim como Helena diz que foi”⁴ (BISHOP, 2008b, p. xxxiii).

Houve mesmo uma avó, Dona Teodora, uma Siá Ritinha, um Padre Neves, assim como houve uma avó em Great Village, um ferreiro e o som de seu martelo, evocado por Bishop ao fim de “In the Village”, a vaca Nelly guiada ao pasto pela manhã. Em Diamantina, Bishop revive em sua imaginação a infância da menina mineira — revisitando, por aproximação, a sua própria. Aquilo que é imagem guardada na memória, o irrecuperável momento do passado, do *ontem* de onde saem os ecos, é experimentado através dos olhos da menina mineira, das memórias registradas em inscrições em um diário, formando uma fusão de vozes e tempos que incitam a criação poética em camadas.

O reconhecimento da superposição possível entre vozes e tempos diversos é magnificamente ilustrado por Elizabeth Bishop em seu poema intitulado com simplicidade e beleza: “Poema”. A pintura de uma paisagem que a poeta acredita ser a Nova Escócia — “só lá/ há casa de madeira com cumeeiras/ pintadas desse tom horrendo de marrom” (BISHOP, 2012, p. 359) — feita a óleo em uma pequena tela por um tio-avô que a poeta não conhecera, mas cuja obra fora passada por setenta anos de mão em mão por alguns membros da família provoca as palavras poéticas:

[...]
Não o conheci. Nós dois conhecemos este lugar,
ao que parece, esse pequeno cafundó,
e o contemplamos o bastante para guardá-lo na
memória,
em duas épocas diversas. É estranho. E ele ainda é
amado,
ou melhor, sua lembrança (o lugar terá mudado
muito).
Nossas visões coincidiram — “visões” é
uma palavra séria demais — nossos olhares, dois
olhares:
a arte “copiando o real” e o próprio real,
a vida e a sua memória de tal forma comprimidas
que uma vira a outra. Qual é qual
[...]?
(BISHOP, 2012, p. 361)

Para Bishop, o *Diário* representava a dicção mais pura, pois que vinha diretamente das palavras escritas pela criança, que, à época, não pensava que as veria publicadas. A coisa como ela é, a verdade, o cru — busca incessante da poeta que afirmava ser seduzida por narrativas que dissessem em suas entrelinhas ao leitor, “Eu vi isso”, como observa Randall Jarrell em sua resenha de *North and South*. “O que funciona na escrita, seja inocente ou sofisticada, é primeiramente o olho que enxerga, então a concentração na coisa vista (ou sendo experienciada e pensada a respeito)” (BISHOP, 2008b, p. xi), afirma a poeta na detalhada introdução que escreve para a tradução do livro. Bishop, ao concluir o prefácio, envia uma cópia para um amigo e um dos poetas que mais admira no Brasil, João Cabral de Melo Neto, pedindo que desse um parecer; este lhe responde: “Seu prefácio dá a coisa, comunica-a, agarra a coisa por dentro” (apud

⁴ Grifos no original.

PRZYBYCIEN, 2015, p. 138). Cabral continua sua resposta, apontando a capacidade de Bishop de “pegar o touro pelos chifres”, em um processo de escrita capaz de comunicar o objeto sem a interferência da emoção cega, sem a limitação da emoção particular. E a dicção poética adequada a seu princípio estético vai se desenhando pouco a pouco. Bishop declara que o charme e o ponto fundamental no livro é o fato de que todo o tempo se tem claro que aquilo que se lê aconteceu, e que “se a autora não é formidável todo o tempo, ela é sempre completamente ela mesma” (BISHOP, 2008b, p. xxxiv).

A justaposição de tempos e geografias — o tempo da escrita do diário, o tempo de sua publicação, os encontros de Bishop com a autora, o tempo da tradução, a Diamantina descrita e a Diamantina encontrada, a infância da tradutora na Nova Escócia — cria uma rede emaranhada de referencialidade que desperta como pedra de toque sua memória sobreposta de tempos e lugares, atualizando-os todos para o agora. “Ao mesmo tempo em que fazia a tradução, começou a escrever histórias autobiográficas do tempo em que vivia com os avós maternos na Nova Escócia” (PRZYBYCIEN, 2015, p.129), diz a pesquisadora brasileira. As memórias de menina mineira em Diamantina criam um pano de fundo de estruturação da vida que vai se abrindo para descortinar Great Village, Nova Escócia, Canadá. No Brasil, o passado começa a surgir como tempo crônico, não mais tempo frágil, efêmero, mortal, mas tempo de narrativa e tempo de potência da escrita; e assim, a memória se mostra inteira, em ato, em belas narrativas em prosa. A casa, a avó, a menina e suas lembranças registradas em diário são traduzidas de forma literal no papel e de forma subjetiva no desejo de narrar sua própria memória, a própria avó, a própria casa, a vida em uma pequena vila. Contudo, ela ainda não havia encontrado o meio adequado para explorar esse passado na poesia. Outras leituras e traduções surgem, então. A pesquisadora Regina Przybycien afirma que Elizabeth Bishop encontra em Carlos Drummond de Andrade seu “perfeito duplo poético” (PRZYBYCIEN, 2015, p. 178), com uma narrativa de memória com os traços formais estéticos que ela considera ideais:

Traduzindo os poemas de Drummond sobre Itabira, a família e a infância, encontrou a forma e o tom que lhe faltavam para encarar seus fantasmas e escrever sobre eles. As traduções do poeta mineiro lhe abriram caminho para os poemas de *Geography III*, a obra mais pessoal de sua maturidade, mostrando-lhe que a poesia podia ser pessoal sem se tornar excessivamente lírica ou sentimental. As traduções lhe mostraram como buscar o equilíbrio: nem o controle rígido de seus primeiros poemas nem a ferida exposta da poesia confessional, mas a emoção depurada pelo tempo e processada na forma (PRZYBYCIEN, 2015, p. 179).

“A emoção depurada pelo tempo e processada na forma”, palavras penduradas no ar à espera do momento oportuno para resgatar os ecos e transmitir a memória da intimidade com a impessoalidade que Elizabeth Bishop prezava, neste jogo de um “eu” esperando ser encontrado por outras pessoas, um eu velado e não desnudo como no confessionário. As duas primeiras estrofes de sua tradução do poema “Viagem na Família”, de Carlos Drummond de Andrade, ilustram a ideia, confirmando a noção de uma narrativa baseada em vivido, mas que “pega o touro pelos chifres”:

Travelling in the Family
In the desert of Itabira

the shadow of my father
 took me by the hand.
 So much time lost.
 But he didn't say anything.
 It was neither day nor night.
 A sigh? A passing bird?
 But he didn't say anything
 We have come a long way.
 Here there was a house.
 The mountain used to be bigger.
 So many heaped-up dead,
 and time gnawing the dead.
 And in the ruined houses,
 cold disdain and damp.
 But he didn't say anything.
 (BISHOP, 2008a, p. 283)

Contar uma estória em prosa ou verso é uma forma possível de dar sentido ao real, e lê-la é participar daquilo que Antoine Compagnon aponta em seu livro, *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), a partir de uma citação de Proust: “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo (COMPAGNON, 2010, p. 142). A poeta que lê o poeta, a poeta que lê a menina mineira, lê a autorreferencialidade de outros enquanto escuta seus próprios ecos.

Mary McCarthy descreve como esse “si mesmo” de Elizabeth Bishop surge em seus poemas: “como um ‘eu’ contando até 100 e esperando ser encontrado” (apud CLEGHORN; ELLIS, 2014, p. 8), uma voz autobiográfica que está lá mas não está, um jogo de esconde-esconde. Uma sugestiva dança que esconde e revela, mostra e esconde um jogo da impessoalidade e repentina intimidade, que dá a sua obra sua característica marcante.

Referências

- BISHOP, Elizabeth. *Elizabeth Bishop: Poems, Prose, and Letters*. New York: The Library of America Series, 2008a.
- _____. Introduction. In: MORLEY, Helena. *The Diary of “Helena Morley”*. Translated and Introduced by Elizabeth Bishop. London: Virago Press, 2008b.
- _____. *Poemas escolhidos*. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CLEGHORN, Angus; ELLIS, Jonathan (Eds.). Introduction: *North and South*. In: *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014, p. 1-18.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes B. Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FLYNN, Richard. Words in Air: Bishop, Lowell, and the Aesthetics of Autobiographical Poetry. In: CLEGHORN A.; HICOK B.; TRAVISANO T. (Eds.). *Elizabeth Bishop in the 21st Century: Reading the New Editions*. Charlottesville, NC: University of Virginia Press, 2012, p. 204-220.
- MARSHALL, Megan. *Elizabeth Bishop: a Miracle for Breakfast*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

MONTEIRO, George (Org.). *Conversas com Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

PRZYBYCIEN, Regina. *Feijão-preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

RUSHDIE, Salman. Imaginary Homelands. In: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books & Penguin Books, 1992, p. 9-21.

TRAVISANO, Thomas; HAMILTON, Saskia (Eds.). *Words in Air: the Complete Correspondence Between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

Alina Paim e sua contribuição para a literatura infantil brasileira¹

Aline Suelen Santos

Resumo: O presente artigo se trata de uma exposição sobre a autora Alina Paim (1919-2012) e sua contribuição para literatura infantil brasileira. O objetivo é traçar um panorama das obras infantis dessa escritora, no intuito de se fazer conhecer, de um modo geral, tanto essa escrevente, como sua produção, já que se trata de uma autora não canônica, desconhecida pela crítica, mas com uma produção singular no cenário de livros “direcionados” ao público mirim no Brasil. Para fazer essa exposição, recorreremos a uma contextualização histórica da produção de livros infantis no Brasil (ZILBERMAN, 2005 e ZILBERMAN; LAJOLO, 1991) assim como à contribuição dessa autora para literatura infantil, a partir dos estudos de A. Cardoso (2009) e de R. Gens (2009).

Palavras-Chave: Alina Paim; literatura infantil; narrativa.

Abstract: This study proposes a reading of the author Alina Paim (1919-2012) and her contribution to Brazilian children’s literature. The objective is to show a panorama of the children’s books written by this author in order to promote this writer and her books since this is an unknown writer, but one who has a singular production in the scenario of children’s books in Brazil. To do so, we resort to a historical contextualization of the production of children’s books in this country (ZILBERMAN, 2005 e ZILBERMAN; LAJOLO, 1991), as well as the contribution of this author to children’s literature, based on the studies of A. Cardoso (2009) and of R. Gens (2009).

Keywords: Alina Paim; children’s literature; narrative.

Por onde começar...

Este artigo se propõe tratar da contribuição da escritora Alina Paim (1919-2012) para a literatura infantil brasileira. Para essa discussão, e como orientação de leitura, ele está subdividido em dois aspectos: I. uma contextualização histórica do cenário de produção de livros infantis no Brasil e como essa escritora emerge nesse cenário; II. a contribuição dessa autora para literatura infantil, a partir de um panorama de suas obras “destinadas” ao público mirim.

Mas antes, uma breve contextualização se faz necessária de quem foi Alina Leite Paim², uma romancista natural de Sergipe, da cidade de Estância, cuja história, como

¹ Este artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado, intitulada *O mito e o maravilhoso na literatura infantil de Alina Paim*, defendida no ano de 2012 e sob orientação da Prof.^a Dra. Ana Maria Leal Cardoso, da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

² Para uma pesquisa detalhada sobre a vida e a obra dessa autora consultar os trabalhos: “Alina Paim, uma roman-

aponta Cardoso (2010), confunde-se com a vida das suas personagens, quase sempre enredadas num espaço familiar conflituoso ou no interior de algum convento.

No interior de Sergipe, Paim fez seus estudos iniciais e, ainda criança, foi levada para um convento em Salvador, a fim de completar os seus estudos, vindo a estudar no colégio de freiras Nossa Senhora da Soledade. Ali viveu na condição de interna até completar o curso normal. Segundo entrevista concedida à pesquisadora A. Cardoso, “[...] aos 12 anos Paim já escrevia para o jornalzinho do grêmio estudantil Espadachin, sob o olhar da Madre Superiora, sempre muito rígida nas correções” (CARDOSO, 2010, p. 126).

Ao concluir os estudos secundários, Paim iniciou sua trajetória na educação lecionando em uma escola pública da periferia de Salvador, local em que, de acordo com Cardoso (2010), essa escritora sentiu o peso da miséria das crianças e das dificuldades da educação do Brasil, no final da década de 1930. Em agosto de 1943, após as núpcias com Isaías Paim, seguiu para o Rio de Janeiro. Como o seu diploma de professora somente era válido dentro dos limites do Estado da Bahia, encontrou-se de súbito sem profissão definida. E, a convite de Fernando Tude de Souza, diretor da Rádio do Ministério da Educação e Cultura, começou a escrever para o programa infantil *No reino da alegria*, dirigido por Geni Marcondes, tendo colaborado com esse projeto de 1945 a 1956, escrevendo aulas para crianças e adolescentes.

No Rio de Janeiro, iniciou, de fato, sua carreira como escritora. Lá conheceu Graciliano Ramos, a quem incumbiu à tarefa de esclarecer se o que estava escrevendo era mesmo um romance. Com esse objetivo legou-lhe o manuscrito *Estrada da liberdade*, que viria a ser sua narrativa inaugural. A partir da publicação dessa obra, em 1944, essa romancista participou efetivamente do circuito literário brasileiro, contribuindo com mais nove narrativas, a saber: *Simão Dias* (1949); *A sombra do patriarca* (1950); *A hora próxima* (1955); *Sol do meio-dia* (1961); a trilogia de Catarina composta pelos romances: *O sino e a rosa* (1965); *A chave do mundo* (1965) e *O Círculo* (1965); *A sétima vez* (1975) e *A correnteza* (1979). Alguns de seus romances foram editados na Rússia (*A hora próxima*, em 1957), na China (*A hora próxima*, em 1959), na Bulgária (*Sol do meio-dia*, em 1963) e na Alemanha (*Sol do meio-dia*, em 1968) (apud SANTOS, 2012).

Em relação às narrativas infantis, Santos (2012) afirma que igualmente a Clarice Lispector, que estreou sua publicação infantil na década de 60 do século XX, com a obra *O mistério do coelho pensante*, Paim também iniciou o seu projeto infantil nessa mesma década, publicando quatro obras, a saber: *O lenço encantado* (1962), *A casa da coruja verde* (1962), *Luzbela vestida de cigana* (1963) e *Flocos de algodão* (1966), pela Editora Conquista, situada no Rio de Janeiro, e que veio a fechar suas portas nos anos 90 do século XX. Essa estudiosa do texto infantil paimiano ainda destaca que no âmbito das pesquisas sobre as obras dessa romancista, não se pode deixar de frisar os trabalhos coordenados pela pesquisadora Dra. Ana Leal Cardoso, e desenvolvidos no Grupo de Estudos de Literatura e Cultura (Gelic), cujo intuito é resgatar a literatura de

cista esquecida nos labirintos do tempo”, publicado no ano de 2010 pela revista *Aletria*, e “A obra de Alina Paim”, publicado em 2009 pela revista *Interdisciplinar*, ambos textos da pesquisadora Ana Leal Cardoso, pioneira nos trabalhos com essa romancista.

produção feminina no estado de Sergipe, sendo Paim a primeira escritora contemplada nesses trabalhos.

Assim, tendo exposto essa breve contextualização sobre a vida e a obra de Paim, passemos, então, ao percurso histórico sobre a produção de livros infantis no Brasil e como essa escrevente emerge nesse cenário.

Um percurso histórico...

Pensar os estudos que envolvem a literatura infantil está, de algum modo, atrelado à produção de livros que atende a uma determinada esfera social. Ou seja, não diferentemente da Europa, os primeiros livros para crianças no Brasil foram criados para atender uma solicitação de um grupo social emergente, já que esses livros infantis surgiram ao final do século XIX, quando o país estava mudando de regime político monárquico para o regime político republicano, em 1889.

Nesse cenário, a literatura infantil no Brasil contabiliza mais de cem anos de história e é colocada, por muitos estudiosos, a exemplo de R. Zilberman (2005), como um campo de trabalho extenso e desconhecido. Para essa pesquisadora, há que considerar que, do ponto de vista histórico, o Brasil do final do século XIX estava progredindo, a população aumentando, as variedades culturais e étnicas se exprimindo e a monarquia cheirava a imobilismo. A sociedade brasileira desse período presenciava a ascensão de uma classe média urbana, que reivindicava maior liberdade política, melhores negócios, dinheiro mais acessível e novas oportunidades para educação, esperando que essas exigências fossem cumpridas. Segundo Lajolo e Zilberman (1991), ainda nesse período, o modelo político almejado pelo Brasil interessava à economia de países já industrializados, como a Inglaterra, e que a incipiente indústria brasileira — pela necessidade de sobrevivência — defenderia uma política que favorecesse o consumo de sua produção.

De acordo com Santos (2012), relendo Zilberman e Lajolo (1991), é nesse contexto de acelerada urbanização que surge a literatura infantil brasileira, com público diversificado e consumidor dos produtos industriais a exigir do mercado livreiro tipos diferentes de publicações que agradassem a essa nova classe. O discurso escolar vem a corroborar este modelo econômico do Brasil república, que favorecia o aparecimento de um grupo consumidor de bens culturais. As campanhas pela instrução, pela alfabetização e pela escola reforçavam o aparecimento de uma literatura que oferecesse suporte aos pequenos aprendizes.

É nesse clima de valorização da instrução e da escola que a escrita para crianças no Brasil enfrenta alguns percalços, próprio de um novo gênero que se inicia. A expectativa de uma produção literária variada desperta a preocupação com a carência de material de leitura adequado para os infantes brasileiros (ZILBERMAN, 2005 e LAJOLO; ZILBERMAN, 1991). A respeito da escolarização, das condições de alfabetização e da carência de material de leitura para os infantes, Sílvio Romero (1851-1914), citado por Lajolo e Zilberman (1991), comenta a precariedade das condições de sua alfabetização nos anos 80 do século XIX, destacando o seguinte:

Ainda alcancei o tempo em que nas aulas de primeiras letras aprendia-se a ler em velhos autos, velhas sentenças fornecidas pelos cartórios dos escrivães forenses.

Histórias detestáveis e enfadonhas em suas impertinentes banalidades eram-nos administradas nestes poeirentos cartapácios. Eram como clavas a nos esmagar o senso estético, a embrutecer o raciocínio, a estragar o caráter (apud LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 28).

A ausência de material de leitura direcionados à infância brasileira fez com que, de acordo Zilberman (2005), os escritores, do final do século XIX e início do século XX, encontrassem formas de iniciar uma escrita que se voltasse para o público mirim. Assim, “eles recorriam à tradução de obras estrangeiras, adaptavam para as crianças obras destinadas originalmente aos adultos, outra alternativa encontrada por eles eram reciclar material escolar, já que os leitores eram igualmente alunos que estavam se habituando a utilizar o livro didático” (SANTOS, 2012, p. 22). Recorriam ainda à tradição popular, na justificativa de que as crianças gostariam de reconhecer nos livros as histórias parecidas com as que mães, amas-de-leite ou ex-escravas contavam. Assim foram os primeiros livros pioneiros da literatura infantil no Brasil, na tradução dos clássicos: *Robinson Crusoé* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888) e *D. Quixote de La Mancha*, por Carl Jansen; na publicação de Contos da *Carochinha* (1894), de Figueiredo Pimentel, que reúne as histórias de fadas europeias, ao lado de narrativas recolhidas entre os descendentes dos povoadores do Brasil. Nessa obra, conforme Zilberman (2005), encontram-se ainda histórias de origem portuguesa e narrativas populares contadas pelas escravas que educavam na infância brasileira no século XIX.

Essa estudiosa da literatura infanto-juvenil ainda assevera que as narrativas populares, desde o surgimento da literatura infantil, foram as fontes dos escritores para produzir textos capazes de atrair o público. E no Brasil não foi diferente, pois o folclore contado pelas amas-de-leite serviu como base para a formação da literatura nacional, uma vez que as obras traduzidas nada dialogavam com um país que recentemente abolira a escravidão, cuja economia se estruturava no latifúndio, na monocultura e na exportação da matéria-prima e a escola ainda era um produto cultural recente — num país a caminho da industrialização — e que trazia uma realidade social diferente da Europa.

No que se refere às obras destinadas às crianças, Lajolo e Zilberman (1991) citam que os críticos literários, dentre eles José Veríssimo, reivindicavam livros que correspondessem à realidade nacional na abordagem dos temas. Mas não só os assuntos versados nesse primeiro momento da literatura infantil brasileira incomodavam os críticos. As traduções e as adaptações das histórias advindas da Europa que circulavam no Brasil, muitas vezes em edições portuguesas, apresentavam um português que se distanciava bastante da língua materna dos leitores brasileiros. Essa distância linguística dos textos disponíveis à infância levou esses críticos a enfatizarem a ideia de uma criação da literatura infantil brasileira, surgindo vários programas de nacionalização desse acervo literário vindo da Europa.

Tratava-se, portanto, de uma tarefa patriótica, em que todos os envolvidos — escritores, editores, Estado, mercado, escola — saíam ganhando financeiramente. Haja vista que os incentivos ao setor infantil e à escola abriam portas para um projeto educativo e ideológico, que via no texto para a criança e na instituição de ensino aliados indispensáveis para a formação de cidadãos (SANTOS, 2012, p. 23).

Nesse sentido, os textos dedicados à infância, no Brasil, estavam marcados pelo nacionalismo e pedagogismo, cabendo à escola estimular a leitura desses textos que serviriam como instrumento de difusão do civismo e patriotismo. Provêm desse cenário as obras: *Contos infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira; *Pátria* (1889), de João Vieira de Almeida; *Por que me ufano de meu país* (1901), de Afonso Celso; *Contos pátrios* (1904), de Olavo Bilac e Coelho Neto; *Histórias da nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida e *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim (apud ZILBERMAN, 2005).

Ainda sobre esse período, Zilberman (2005) enfatiza que as obras infantis brasileiras estavam engajadas num projeto nacionalista que via na literatura um instrumento de divulgação e propagação de valores éticos e morais para a formação de uma sociedade pautada no civismo, formando uma literatura infantil patriótica e ufanista, inspirada em prática similar na Europa. Dentre os autores cuja produção literária está voltada para a formação do público mirim, destaca-se Cecília Meireles — escritora fundadora, em 1934, da primeira biblioteca infantil no Brasil, situada no Rio de Janeiro — cujo trabalho remete a uma escrita poética privilegiada de valores éticos e solidários para a formação dos pequenos, com o livro *Criança meu amor* (1924).

Esse panorama de formação da literatura infantil no Brasil sofreu ruptura com a escrita de Monteiro Lobato (1882-1948), que, incorporando personagens contemporâneos — reconstruindo a linguagem dos heróis do passado —, introduz na literatura infantil o sistema social vigente da época, rompendo com as convenções estereotipadas e abrindo as portas para novas formas que o século exigia. O cotidiano da realidade, na ficção de Lobato, revela que instituições basilares da sociedade brasileira — família, escola e religião — estão completamente ausentes, conforme assinala Zilberman:

Se Dona Benta e seus netos, rodeados de alguns animais incomuns, como os falantes burro Conselheiro, rinoceronte Quindim e Marquês de Rabicó, ainda coincidem com uma ideia de família, falta-lhe a orientação patriarcal e autoritária que perdurava no período, sobretudo no meio rural habitado pelos protagonistas. Por sua vez, a escola desaparece, já que Pedrinho está em férias permanentes, sendo alvo de uma aprendizagem que crê muito mais eficaz, já que recorre à leitura de livros e comparece diariamente aos serões, abertos a todos os interessados, de Dona Benta. A organização religiosa nunca é mencionada, como se jamais tivesse existido, nem funcionado como um dos principais eixos da sociedade nacional ao longo de sua história (ZILBERMAN, 2003, p. 157-158).

Esse cotidiano, unido à vivência harmônica dos personagens, humanos e animais, no sítio — espaço de algumas ações e aventuras dos seres que ali habitam — parece reforçar a comprometida tarefa do escritor de criar uma obra infantil fundada num tempo e espaço determinados, o que seria do Brasil de sua época, e que transforma o tipo de literatura convencional, de cunho moralista e didático, até então consumida pela infância.

Introduzindo uma linguagem mais simples e próxima do leitor mirim, Lobato parece valorizar o lúdico e a fantasia nos seus textos, por meio dos quais, segundo Glória Radino (2003), aparece o valor pedagógico de sua obra. Esse autor parece conceber a criança como um ser em formação e que tem uma importância fundamental na constituição da sociedade, permitindo leituras que apontam nas suas obras um universo

infantil em que a realidade é descrita a partir da fantasia vivenciada pelos personagens. O modelo de formação que parece indiciado na escrita desse autor era de pessoas críticas, criativas e livres. Para Radino, “o compromisso didático na obra lobatiana encontra-se no fato de seus personagens não buscarem a conquista de bens, mas de valores. [...] a luta é intelectual e sua recompensa é subjetiva” (2003, p. 101).

A produção infantil de Monteiro Lobato obteve grande sucesso entre o público, o que despertou nas editoras a vontade de publicar obras nacionais. Outros escritores também trilharam o caminho da literatura infantil, como Viriato Correia, com a obra *Cazuza* (1938), Graciliano Ramos com *A terra dos meninos pelados* (1939), Érico Veríssimo que dirigiu um grupo de seis histórias curtas, a saber: *Aventuras do avião vermelho* (1936), *Os três porquinhos pobres* (1936), *Rosamaria no castelo encantado* (1936), *O urso com música na barriga* (1938), *A vida do elefante Basílio* (1939) e *Outra vez os três porquinhos* (1939) (apud ZILBERMAN, 2003). Segundo Zilberman (2003), esse elenco de autores, contemporâneos de Lobato, não foi propriamente seguidor do criador do *Sítio do Picapau Amarelo*. A pesquisadora expõe que os continuadores dele são os escritores que iniciaram sua publicação após a década de 1940 — tais como Maria José Dupré, Francisco Marins e Jerônimo Monteiro —, período em que a literatura brasileira já começava a sentir falta do universo do maravilhoso instaurado nas obras do considerado pai da literatura infantil.

A literatura infantil da década de 40 — período que demarcou a utilização dos livros infantis na escola — retoma o realismo cotidiano que censura a fantasia na literatura, valorizando a *verdade* e o *realismo* como únicas formas de aprendizagem e de conhecimento da realidade. Novamente, a literatura destinada aos infantes submeteu-se a uma necessidade de educação pragmática, em que a preocupação literária deu lugar à preocupação didática (SANTOS, 2012).

No que se refere à produção de livros infantis no Brasil nos anos 50 do século XX, poucas foram as histórias originais lançadas nesse período (ZILBERMAN, 2005). Situando o contexto histórico, o país havia passado por um período agudo de nacionalismo que incentivava a exploração de riquezas naturais e vivenciava a política progressista de Juscelino Kubitschek. Ainda nessa década, houve uma expansão da imagem e dos meios audiovisuais, criando-se novas linguagens e formas de apreender a realidade. Para Radino (2003), esse período valorizou a informação, que se tornou cada vez mais acessível e rápida, por conta dos progressos tecnológicos e da computação.

O Brasil que crescia nos anos 50 iniciou a década seguinte com algumas vitórias, como a Copa do Mundo. “Mas a economia tinha sido forçada demais, e o desenvolvimento acelerado cobrava o preço: inflação, restrição de crédito, agitação urbana e reivindicações no campo e na cidade” (ZILBERMAN, 2005, p. 45). O governo não sabia como lidar com essa situação; e isso os levou à descrença perante as classes dominantes. A falta de confiança no Estado gerou o desejo de mudar os governantes. Todavia, o sistema que se instaurou levou o Brasil a anos de repressão; o Exército tomou a frente e responsabilizou-se pelo golpe militar de 64, que destituiu o presidente João Goulart e colocou o general Castelo Branco. Como esclarece Zilberman, “o Brasil começou uma nova fase da história, que no início autodenominou-se revolucionária,

mas que, aos poucos, foi-se mostrando conservadora, autoritária e coercitiva” (2005, p. 45, 46). Com a promulgação do AI-5, em 1968, ato que coibia quem fosse contra ao regime, o cenário nacional era de silêncio. Em relação a isso, Zilberman atesta:

A literatura não escapou da repressão, no entanto, sofreu menos. E a literatura infantil, que, talvez por não ser vista, não era lembrada, pôde se apresentar como uma dessas válvulas de escape — escritores, ilustradores, artistas em geral — tiveram condições de manifestar ideias libertárias e conquistar leitores (2005, p. 46).

Com a obrigatoriedade da escolarização, o Estado também contribuiu para a divulgação de material didático e literário que beneficiasse a arte destinada a crianças e jovens. Zilberman (2005) destaca que se nos anos 50 faltava à literatura infantil a centelha da imaginação que havia animado a escrita dos artistas das duas décadas anteriores, foi preciso o Brasil ir mal para então a produção destinada à infância se reinventar, ajudando o país a se recuperar dos obstáculos políticos e culturais. Assim, os anos 60 serviram de base para a eclosão de criatividade da literatura da década posterior. É nesse cenário que se encontram inseridas as obras de Alina Paim (1919-2011) destinadas à criança. Escritora que publicou numa época em que o Brasil estava submetido ao julgo de um governo ditatorial e colaborou no cenário de ampliação da literatura infantil com quatro narrativas infantis que parecem priorizar a fantasia como plano estruturador das histórias contadas.

Contar e ouvir: a contribuição de Alina Paim para a literatura infantil

Glória Radino (2003), interpretando os estudos de Puértolas, para quem a necessidade de fabulação é uma condição para nossa existência, acentua que a necessidade de contar história é tão antiga que deve ter nascido com o próprio homem. Assim, os mitos funcionariam como a primeira narrativa transmitida de geração a geração por via da oralidade e que foram sendo construídos e motivados “pela busca interior de responder aos mistérios da vida, que escapam à nossa compreensão humana” (RADINO, 2003, p. 56).

Para Maria Zaira Turchi (1995), do ponto de vista antropológico, a narrativa é uma dimensão fundamental da linguagem do homem. “É ela que assegura funções indispensáveis à sociedade humana que necessita compreender sua origem, sua cosmogonia, criar suas instituições” (TURCHI, 1995, p. 28).

Assim, a literatura, seja ela falada ou escrita, é esse jogo de palavras, na qual as histórias se constroem, se misturam e se recontam, construindo um espaço ficcional verossímil, no qual o mito atua. Para Roland Barthes (1996), não há sociedades sem narrativas e estas se multiplicam sem cessar, desempenhando funções fundamentais, que se desdobram na vida das pessoas e das culturas. Dessa forma, “a arte de contar histórias reside em recontá-las, porque enquanto ouvimos vamos tecendo seus fios na nossa imaginação e por muitas vezes nos familiarizando com elas” (SANTOS, 2012, p. 27)

Nessa esteira de contar/ouvir é que se situa a produção literária infantil paimiana composta por quatro obras, a saber: *O lenço encantado*, *A casa da coruja verde*, *Luzbela vestida de Cigana* e *Flocos de Algodão*, todas publicadas no século XX, na

década de 60, conforme destacou a própria autora em entrevista publicada no *Cinform*, em 2008:

[...] um amigo que fazia parte de uma editora disse que eu poderia muito bem escrever livro infantil por causa das minhas personagens e tanto falou que me deu uma vontade. Escrevi: “O lenço encantado”, feito um gênero que fosse se possível um romance de criança. As crianças gostaram muito do livro, em seguida escrevi “O Chapéu do professor” e “Luzbela Vestida de cigana” que um dia assustou todo mundo, pois saiu andando. “Flocos de Algodão” era um livro infantil com uma parte instrutiva sobre o algodão, e surgia como um personagem (SANTOS, 2008, p. 4).

Segundo Rosa Gens (2009), pouco se sabe sobre a publicação das obras de Paim, exceto que ela produziu as obras já mencionadas, todas cadastradas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Outros livros de Paim — como *Grão de Ouro*, *Fonte de Mel e Doçura*, *A Árvore e a Bola* e *O Chapéu do Professor* — destinados à infância são referidos apenas na segunda edição do romance *Simão Dias* (1979), publicado pela Editora Cátedra e Instituto Nacional do Livro. Gens (2009) ainda pontua que esses livros também são citados no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho, todavia não foram encontradas informações posteriores, o que leva a crer que tenham permanecido sem publicação.

Cardoso (2009) destaca que Paim, embora tenha produzido um grande número de romances, continua invisível para o público leitor brasileiro. Ressalta a dificuldade de encontrar as obras dessa autora, uma vez que não demanda de uma segunda publicação. Rosa Gens (2009), num entendimento parecido com o de Cardoso sobre essa dificuldade e pontuando mais especificamente sobre as obras infantis, afirma que a ausência de uma republicação desses livros, como ocorreu com as obras de ficção para adultos, inviabiliza o acesso a esses textos. Essa estudiosa ainda entende que tal dificuldade pode estar atrelada à recepção e à manutenção dos textos para crianças. Para a pesquisadora:

O livro infantil é objeto facilmente descartável, que passa de mão em mão rapidamente e encontra, no mais das vezes, leitores ainda pouco voltados para a preservação do objeto. Muitos deles interferem nas páginas, rabiscando-as, desenhando-as, colorindo-as, rasgando-as, amassando-as. O livro termina, assim, por ter vida curta. Alia-se a esse dado o pouco valor que era dado à produção para crianças por determinadas instâncias de preservação (bibliófilos, colecionadores, museus), o que nos leva a entender a dificuldade, para os pesquisadores de literatura para a infância, de encontrarem os textos — seu objeto de estudo (GENS, 2009, p. 48).

Igualmente, isso poderia ter ocorrido com os textos infantis de Paim. O que se vale ao enredo das narrativas infantis de Alina Paim – *O lenço encantado*, *A casa da coruja verde*, *Luzbela vestida de Cigana* e *Flocos de Algodão* –, de modo geral, destaca-se que no contexto da produção literária da escritora em tela, contar e ouvir histórias (atividades atávicas, isto é, transmitidas desde a idade mais remota da humanidade) parecem pontos estruturantes das suas histórias, uma vez que os personagens das narrativas de Paim alimentam suas imaginações a partir das estórias contadas por objetos que ganham vida.

Essas atividades (contar/ouvir histórias) — registradas nas literaturas de todos os tempos, através dos mitos, dos contos populares, transmitidos *a priori* pela oralidade — são culturalmente indissociáveis do ser humano e correspondem à epopeia da humanidade. Assim faz, por exemplo, Sherazade, personagem central da narrativa de *As Mil e uma Noites*, que narra sua história destacando como conseguiu salvar-se da morte, contando narrativas para o rei Schariar. A cada noite, a protagonista interrompia a narrativa em momentos de suspense, a fim de motivar a curiosidade do sultão. E, em meio a esse “fio” de contar e ouvir, a personagem central sobrevive mil e uma noites, obtendo ao final do enredo a compaixão do Sultão.

Nesse tear de contar e ouvir, é que as narrativas paimianas mencionadas são construídas. Seguindo a repetição da mesma estrutura narrativa esquematizada por Propp (1984), os romances iniciam com uma situação de equilíbrio, que é quebrada, instaurando-se a transgressão e o desequilíbrio. Os heróis partem, então, em busca de um novo equilíbrio e, para que isso aconteça, submetem-se a provas, enfrentam-nas, encontrando uma solução e estabelecendo, assim, um novo equilíbrio.

A escritora, natural de Sergipe, inaugura sua produção literária para criança com *O lenço encantado*, *A casa da coruja verde* e *Luzbela vestida de cigana*, e na trilha de Lobato, ambienta seus romances num *sítio*, denominado nas três narrativas de *sítio* Cruzeiro do Sul, como mesmo explicita o narrador de *O lenço encantado*: “Cruzeiro do Sul é um sítio com a frente para a estrada de rodagem, entre o rio e a vila de Ouro Verde. Seus moradores viviam como todos os habitantes do sítio, rodeados de sossego e alegria” (PAIM, 1962, p. 10).

Os sítios, segundo Rosa Gens (2009), nos anos 60 do século passado funcionavam como refúgios, em um país que se industrializava brutalmente. Dessa forma, “o Cruzeiro do Sul metaforiza a vida ‘romantizada’ do campo e traz as marcas do Brasil rural, sonho de ordem, em que se respira tranquilidade e harmonia” (2009, p. 49). O próprio nome do sítio faz menção ao país, já que essa constelação é grafada na bandeira nacional.

Paim segue um caminho parecido com o do escritor do *Sítio do Picapau Amarelo* e cria obras com uma estrutura similar à do pai da literatura infantil brasileira. A autora introduz em sua primeira narrativa um elenco permanente de personagens, que se seguem nas demais, a saber: as crianças Catarina (Catita) e Laurinho, a avó Mariana e o pai, Dr. Nelson, um escritor de histórias infantis. Em relação ao núcleo familiar que habita aquele “paraíso”, o narrador apresenta:

Vovó Mariana ocupa-se dos afazeres domésticos e descobre tempo para contar histórias, fazer bolos e tricotar agasalhos, sempre com receitas novas, as mais modernas. Dr. Nelson escreve contos infantis em seu gabinete coberto de estantes e janelas largas. Laurinho completou oito anos no último sábado, e Catita, com suas duas tranças, não passa dos seis anos e três meses (PAIM, 1962, p. 9).

Igualmente ao Lobato, Paim insere duas crianças como agentes da história, sendo que na narrativa da autora eles são irmãos. A avó também se faz presente na narrativa e tem a função de manter o espaço do sítio organizado. Como dona Benta, dona Mariana participa do mundo do sítio e vivencia a fantasia junto com os netos. A avó de Catita e de Laurinho também ocupa o lugar materno e paterno, uma vez que o pai

das crianças, embora exista, permanece ausente em quase todas as narrativas. Esses personagens que são delimitados em sua primeira obra infantil, *O lenço encantado*, logo se somam a outros que vão aparecendo no decorrer das outras duas narrativas. Os seres, humanos e não humanos, são elementos preponderantes para as ações dos romances, tal como ocorre nas narrativas lobatianas.

Frutos do tear da memória, as narrativas de Paim se ligam umas às outras pelo fio do maravilhoso, permitindo uma melhor compreensão do literário. As três narrativas citadas inicialmente compartilham no seu enredo o realismo mágico, que, na concepção de Todorov (2010), é considerado um desdobramento do maravilhoso que prioriza a magia como potência criadora atribuída à palavra. O contar histórias nos romances cruzam os fios do onírico, do maravilhoso, transformando a fantasia no fio condutor dos ensinamentos dos personagens. De tal modo se apresenta *O lenço encantado*, que inicia com a expectativa da chegada de um novo jardineiro, o Henricão, personagem que modificará a atmosfera calma e pacífica do sítio. Portador de um baú cheio de lenços, o jardineiro ensina as crianças o “faz de conta” – a partir dos lenços que elas escolhem do seu baú – semeando alegria no coração delas, como ilustra um dos fragmentos da narrativa:

- Vamos, dê um nó neste lenço e mande Pão-de-ló desencantar [...].
 - Dê a ordem, Henricão — exigiu Laurinho.
 - Dê a ordem — suplicou Catita com a voz mais cheia de meiguice de toda sua vida de seis anos.
- E o jardineiro, que tomara amizade à menina, obedeceu sem pensar duas vezes [...]. O lenço tremeu na mão do mágico. Ele se encostou no tronco da jaqueira, o rosto tão branco, tão branco, os olhos a piscarem de assombro. Os garotos pulavam de alegria, [...] somente vovó Mariana descobriu a verdade verdadeira. Aquela mágica era para o mágico muito maior mágica do que para todos que o rodeavam sob a jaqueira [...] (PAIM, 1962, p. 24).

A casa da coruja verde narra as aventuras de Catarina e de Laurinho que, fora do espaço do sítio, visitam um professor aposentado, Francisco Raposo. Este, por sua vez, reside em uma casa encimada por uma coruja, símbolo da sabedoria e da cultura. Como dizia o narrador, interpretando os pensamentos das crianças, “Nada faltava naquela casa. Havia o terraço e a sala quadrada feito torre. No topo do mastro, a ‘coruja verde’ mexia-se com sopro manso do vento da tarde. Tudo isso os meninos viam pela grade do portão” (PAIM, 1962b, p. 16). Nessa narrativa, o objeto deflagrador da fantasia dos personagens, e responsável pelas suas viagens ao mundo maravilhoso, não mais seria o lenço, mais sim um chapéu, que chega de forma inusitada às mãos de um “velho” professor, pelas crianças do sítio. A narrativa nos faz contar que na frente das crianças, quando elas voltavam da escola, eis que, “[...] Surgiu de repente diante deles um moço trajado de feltro cor de ferrugem, capacete dourado e chuteiras com asas no calcanhar. Segura um enorme embrulho com um laço de veludo negro. — Sou Mensageiro” (PAIM, 1962b, p. 14). Denominando-se como Mensageiro, ele entrega uma caixa nas mãos das crianças e assevera que essa caixa “[...] encerra um tesouro. Desse tesouro, um só existe no mundo” (PAIM, 1962, p. 14). O universo do maravilhoso na narrativa se instaura a partir dessa caixa que guarda o chapéu, objeto deflagrador da

fantasia na narrativa, supostamente encantado e que precisa chegar às mãos do seu dono, o professor aposentado Francisco Raposo.

Luzbela vestida de cigana trata da história de uma estrela de lata que ganhará corpo de boneca pelas mãos da avó, dona Mariana, e será desencantada pelo último lenço guardado no baú do jardineiro mágico. Este coloca condições para desencantar a estrela de lata: “ — Desencanto sua estrela, Catita. Mas...somente quando a estrela tiver um par de braços, um par de pernas e dois pés calçados em pantufas de veludo” (PAIM, 1963, p. 17). Lenço e boneca são, no contexto dessa narrativa, os objetos deflagra- dores da fantasia, capazes de modificar comportamentos humanos.

Já em *Flocos de algodão*, o caminho é outro, trata-se, aqui, de estabelecer informações pedagógicas, uma vez que a obra se trata de um volume para os Clubes Agrícolas, do Ministério da Educação e Cultura. Na obra, dois irmãos, Geni e Julinho, ficam entusiasmados com a chegada do avô Portela à Fazenda Bela Vista. Esse personagem, jornalista e agrônomo de profissão, viajou o mundo e resolve, certa feita, escrever histórias sobre plantas. É nesse contexto que Portela, dotado de sabedoria, começa a contar história aos seus netos sobre a importância do algodão e seu percurso histórico desde a Antiguidade até os dias atuais, histórias essas revestidas de magia.

Considerações finais

Nesse sentido, as narrativas de Paim, além de partilharem da fantasia na construção discursiva dos enredos, reforçam a importância de contar e de ouvir histórias. As quatro obras citadas integram esse mesmo fio discursivo, o contar histórias, no qual os personagens, envolvidos pela esfera do maravilhoso, escutam narrativas intermediadas por elementos simbólicos, sejam eles lenço, chapéu, estrela de lata, que ganham vida no espaço ficcional.

Para Gens (2009), a palavra de ordem da narrativa paimiana é o encantamento, ou, se quisermos utilizar outra denominação, a fantasia. Os desejos vão se corporificando e ganhando vez a partir dos elementos de apoio, que se encontram amparados “em estratégias de revelar/encobrir, visto que possibilitam ora a abertura para o plano da imaginação, ora o transformar de uma perspectiva do real” (2009, p. 52).

Caberia considerar que a década de 60 do século XX, período de publicação das obras infantis de Paim, traz um cenário, do ponto de vista histórico, marcado por um silenciamento de um país que passaria a viver um momento político anti-democrático. A literatura, não diferente de outras formas de arte, acaba por ser um lugar de denúncia, uma válvula de escape ou mesmo um lugar de abstração das questões que rodeiam aquele que a faz. Nas narrativas de Paim, poderia se pensar, por exemplo, que esse plano da fantasia, tão presente nas histórias, e que resguarda lá, muita das vezes, o espaço de instrução, de aprendizado e de formação das crianças, funcionaria como espaço de evasão de um momento que restringia a possibilidade de expressão – questão não investigada neste artigo, já que a proposta se encerra na contribuição de Paim para literatura infantil brasileira.

O que se destaca ainda é que as obras infantis dessa romancista estão revestidas de um elemento muito característico das narrativas populares: o maravilhoso. Este parece servir como chave interpretativa dos textos literários infantis da escritora, uma

vez que esses textos indiciam personagens que estão envolvidos pela esfera do contar histórias (supostamente) transmitidas pela fala. A autora parece investir na tradição oral, repleta de elementos “mágicos”, para a obtenção do saber. Dito de outro modo, parece investir em práticas de oralidade na busca de conhecimento através dos tempos.

Portanto, é no ato de contar história que as narrativas de Alina Paim são construídas. Nelas, os objetos e animais desencantados personificam-se na memória viva de contadores de histórias; e, em todas elas, é patente a presença do universo maravilhoso que se desenrola por meio de objetos simbólicos que adentravam a narrativa de forma inusitada. Por exemplo, o *lenço* veio no baú de um velho mágico, herdado pelo jardineiro, o *chapéu* surgiu na estrada dentro de uma caixa, trazida pelas mãos de um mensageiro, e a *estrela de lata* veio através do vento até o portão do sítio. Todos servindo de instrumento de passagem para o universo da fantasia. Essa poeticidade do maravilhoso parece ter sua semente nas narrativas míticas, tanto quando se baseia na ideia da repetição cíclica dos protótipos literários ou quando transforma toda realidade em metáforas. Por meio desta figura de linguagem se resgata aquilo que as narrativas têm de oculto. A ideia ou o efeito surpresa, também inerente ao maravilhoso, tem relação com as características do inédito, daquilo que irrompe inesperadamente na realidade e nela se revela, apoiado em um imaginário livre, capaz de se realizar numa sequência narrativa, atribuindo uma ordem ao caos. Assim são as narrativas paimianas, que investem no maravilhoso e parecem transitar pelo espaço do mito, do folclore e da fantasia como possibilidades de compreensão do cotidiano vivido pelos personagens para, assim, (re)narrar as histórias do homem.

Referências

- CARDOSO, Ana L. O conto de fadas como metáfora do grande tear da vida. In: GOMES, C. M. *Língua e literatura: propostas de ensino*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009.
- _____. A obra de Alina Paim. In: *Interdisciplinar*. Ano IV, V. 8, p. 35-45. 2009b.
- _____. Alina Paim uma romancista esquecida nos labirintos do tempo. In: *Aletria*. n. 2, V. 20, p. 125-132. 2010.
- COELHO, Nelly N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001
- GENS, Rosa. Elementos da ficção infanto-juvenil de Alina Paim. In: *Interdisciplinar*. Ano IV, V.8, p. 47-55. 2009.
- _____. A ficção infanto-juvenil de Alina Paim. In: *Anais do Seminário Nacional Literatura e Cultura*. São Cristóvão. Vol. 1, p. 1-14. 2009b.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Ática, 1991.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas de literatura infantil*. Rio de Janeiro: Summus, 1979.
- PAIM. *O lenço encantado*. Rio de Janeiro: Conquista, 1962.
- _____. *A casa da coruja verde*. Rio de Janeiro: Conquista, 1962b.
- _____. *Luzbela vestida de cigana*. Rio de Janeiro: Conquista, 1963.
- _____. *Flocos de algodão*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1966.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RADINO, Glória. *Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SANTOS, A. S. *O mito e o maravilhoso na literatura infantil de Alina Paim*. Dissertação de mestrado. São Cristóvão: UFS. 2012.
https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5817/1/ALINE_SUELEN_SAN-TOS.pdf

SANTOS, Gilfrancisco. A redescoberta de Alina Paim. *Cinform, Caderno Cultura e variedades*, Aracaju, 21 a 27 abril, p.4. 2008.

TURCHI, Maira. Z. Marietta e a arte de contar histórias. In: MELLO, Ana. M. L. de., TURCHI, Maria. Z., SILVA, Vera M. T (Orgs.). *Literatura infanto-juvenil: prosa e poesia*. Goiânia: Editora UFG, 1995.

_____. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Conceição Evaristo: escritivências do cotidiano

Amilton Queiroz
Henrique Silvestre Soares
Simone Lima

Resumo: Este capítulo tem por objeto os contos de *Olhos d'água*, da escritora Conceição Evaristo e visa, sobretudo, enfocar o modo de sua escritura feminina consolidar a escritivência do cotidiano na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Autoria feminina; escritivência; cotidiano.

Abstract: This chapter has as its object the short stories of *Olhos d'água*, by the writer Conceição Evaristo, and it aims, above all, to focus on how her feminine writing helps to consolidate the daily writing in contemporary Brazilian literature.

Keywords: Female authorship; *escritivência*; daily writing.

Introdução

A condição de sujeitos inseridos num determinado círculo existencial e imaginativo permite-nos pensar o mundo e, sobretudo, ler nossa relação com o mundo e com nós mesmos. A condição de professores de literatura, seja

no Magistério Superior, seja na Educação Básica, sustenta práticas, culturas e modos de articular teoria, crítica e história literárias, em busca de promover uma educação libertadora e emancipatória do sujeito social, confrontado em suas possibilidades de reconhecimento e legitimação da diversidade humana.

Nossa tarefa está em promover uma intensa crítica à automatização e banalização de sociedades ditas marginais e demonstrar a força vital de enfrentar novos desafios na compreensão da diversidade humana. Daí que seja também necessário questionar o centralismo do pensamento ocidental e reinventar práticas de leitura que não devem estar conectadas a modelos passadistas e esclerosados, ou mesmo novas formas de evangelização ideológica e cultural que insistem em perscrutar certo pedantismo intelectual.

O desafio que se coloca é o das próprias formas de enunciação crítica, literária e cultural, ao se revitalizarem, redimensionarem o seu lugar e papel. Por isso falarmos da subjetividade como uma condição existencial e reflexiva essencial para liberar a imagi-

nação e sensibilidade, consignando nossa autoconsciência e a consciência de termos a condição humana de efabular mundos e ensinar-nos a pensar o mundo e o destino dos homens.

Em vista disso, ancoramos nosso horizonte de leitura, de modo a poder acomodar algumas linhas de aprendizagem: o que significa escrever literatura de autoria feminina? Partilhar a mesma condição de mulher legítima automaticamente ser uma escrita de mulher? Com quais princípios e fundamentos ler a escrita de mulheres na contemporaneidade?

Num célebre texto, da brasileira Ruth Silviano Brandão (1989), a autora discute a imagem da mulher, numa obra significativamente intitulada *A mulher escrita*. Três questões seminais podem ser levantadas a partir da leitura desse texto.

- Primeiro, é preciso reconhecer que o corpo da mulher, literariamente narrado, torna-se um espaço onde ecoam vozes narrativas que tecem a personagem feminina à revelia do discurso masculino.
- Segundo, se o corpo negro da mulher foi visto a partir de vozes dissonantes ao olhar narcísico e racista, então a escrita feminina precisa questionar a retórica de “passageiras da voz alheia” e assumir sua condição de alteridade a inscrever a própria voz;
- Terceiro, outra possibilidade é a de assumirmos a escrita de mulheres como ponto de atuação da teoria feminista. E confrontar-nos-íamos inevitavelmente com múltiplas formas de vestir a personagem negra feminina com novos significantes.

Nesse passo da reflexão, cabe fazer a pergunta motivadora desse capítulo: o que significa, afinal, reinscrever voz e lugar da afrodescendência na literatura escrita por mulheres? Talvez, seja por aí que caminha a obra de Conceição Evaristo, escritora mineira que a cada novo livro amplia sua presença na cena literária contemporânea, e consolida projeção internacional.

O lugar e papel da literatura escrita por Conceição Evaristo

A literatura de autoria feminina de Conceição Evaristo parte de um lugar de fala e lugar político definidos, na medida em que a autora mineira declara sua marca afrodescendente: “nós somos teimosos, vamos estar lá. Isso faz parte do nosso aprendizado como brasileira. A questão negra não é questão para o negro resolver. É questão para todos brasileiros pensarem” (EVARISTO, 2008).

O aprendizado de mulher negra e brasileira é trazido para dentro de sua escrita. Em tal lugar, Evaristo, como ela mesma diz, deságua seus desejos, tristezas e o sentimento de injustiça que percebia, mas não sabia definir bem. E arremata: “hoje eu vejo que a pobreza foi o lugar fundamental da minha aprendizagem. Minha literatura não é pior nem melhor do que qualquer outra, só nasce de uma experiência diferente” (EVARISTO, 2008).

É daí que nasce o “Eu-mulher abrigo da semente motor contínuo do mundo” (EVARISTO, 1995, p. 70). Trata-se de colocar em pauta a voz da mulher e desmistificar a procura obsessiva de manutenção dos ritos de ficcionalização da mulher negra, tecen-

do outras dobras para desdobrar seus contornos, ferir a retórica das mulheres como “passageiras da voz alheia” (BRANDÃO, 1989, p.19), tornando-as protagonistas de seus gestos escriturais.

A assinatura estética de Evaristo constitui um instrumento e uma instância privilegiada para uma constante rasura, descontinuidade e descolonização; tanto dos vícios de representação da personagem negra feminina na literatura brasileira quanto da condição das mulheres em relação à denúncia e crítica do olhar masculino, sexista e estereotipado que ainda persistem nas formações discursivas contemporâneas.

Tanto a tradição da figuração do corpo feminino quanto suas estratégias retórico-estéticas são postas em revisão pelo arquivo literário da escritora mineira, que reescreve subúrbios, favelas, ruas, barracos, becos da memória e imprime, na cena literária, novas textualidades da comunidade afrobrasileira urbana.

É por aí que o lugar da escritora mineira tem sido regularmente reconhecido em eventos acadêmicos, e sua produção, constituída de contos, poemas, romances e ensaios, com tradução em várias línguas, tem incentivado múltiplas leituras, entre artigos, ensaios, teses, dissertações e livros.

Sua produção começa a ser apresentada ao público no décimo terceiro volume de *Cadernos Negros*, do grupo Quilombhoje, de São Paulo, e, a partir disso, a autora mineira tornou-se voz audível na cena literária afro-brasileira. No campo do gênero narrativo, sua estreia se deu com o romance *Ponciá Vicêncio*, em 2003, cuja personagem principal vive a herança da escravidão. Sua personagem central é colocada em situação de vulnerabilidade cultural face à trajetória de abortos e anulação de si mesma. O enredo da obra entrecruza história social e individual, de forma a inserir seu leitor no circuito de uma crítica social, uma memória ancestral e uma escrita como lugar de desaguar os seus desejos e também tristezas, o sentimento de injustiça que percebia, mas não sabia definir.

Becos da memória, em 2006, dá continuidade à projeção da voz afrodescendente e da ética de Conceição Evaristo ao ficcionalizar o drama cotidiano de personagens de margens instáveis, tentando resistir ao poder que os expulsa de suas precárias moradias. Em *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008), a autora desenvolve o lirismo, reclamando outros gestos de leitura e escrita da história e memória afrodescendente. O livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) expõe “depoimentos” que entrelaçam dramas de mulheres no cotidiano de humilhação e dor.

Olhos d’água (2016) consolida a estratégia poética de narrativas, por vezes, trágicas de personagens perdidos no cotidiano das grandes cidades (a essa obra foi concedido o Prêmio Jabuti Categoria Conto de 2015). E *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016) inaugura o começo do trânsito da autora nas formas narrativas do fantástico e maravilhoso.

O texto de Evaristo é, assim, um lugar de reescrita da memória dos afro-brasileiros. A escrevivência assume aí papel fundamental. Principalmente por esse conceito-atitude permitir trabalhar com a vivência e com o reconhecimento da ancestralidade. O direito à escrita e à leitura está no âmago da literatura de Evaristo, quando defende que “é um

direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer” (EVARISTO, 2008).

Vamos, então, ao texto de Conceição Evaristo.

***Olhos d'água* — gramática do cotidiano**

Livro profundamente marcado pela experiência de mulher negra na sociedade brasileira, *Olhos d'água* é daquelas coletâneas de contos onde o leitor estabelece relações profundas de leitura com a memória, história e alteridade da literatura afrodescendente.

Conceição Evaristo desenvolve, nessa obra, uma poética da escrevivência de mulheres, homens e crianças. O universo de sua contística fala da (im)possibilidade de práticas hospitaleiras em lugares pretensamente marginais assinalados pela experiência do trauma, bem como do deslocamento.

Aí reside um dos pontos centrais de sua escrita: a cultura afro-diaspórica ser articulada desde os próprios escritores negros, isto é, a autoria afrodescendente de Evaristo.

Os contos leem o presente em toda sua carga dramático-poética. Trazem situações e imagens vistas a partir da experiência afrodescendente, construídas com poeticidade. Desenvolvem alternativas de como construir personagens, elaborar linguagem e apresentar pontos de vista dotados de outras experiências.

A cosmovisão dos textos abarca cenas do cotidiano onde as personagens têm um pé tanto na cultura singular, quanto na coletividade de domésticas, lavadeiras, mães, filhas, passadeiras. O lugar da subalternidade tem por objetivo maturar um texto no qual nota-se o entrecruzar de múltiplas e variadas marcas da alteridade da mulher afrodescendente.

Desde o primeiro conto, “Olhos d'água”, convivemos com personagens femininas complexas. Há, nesse texto, a dúvida de uma filha sobre a cor dos olhos de sua mãe. A ideia de tradição e modernidade está na base do narrar da filha, principalmente seu movimento de compreensão da função social da mãe, exímia contadora de histórias. Costurar situações, construir alternativas para burlar a fome, miséria são algumas das muitas linhas de fuga adotadas pela mãe.

“Ana Davenga” mergulha na violência da favela. Ana é assassinada na cama. Davenga seu amado é morto pela polícia. O gozo-prazer sentido por Davenga é um dos pontos altos da narrativa. Um homem forte no mundo do crime, mas uma criança frágil no ato sexual. Esse paradoxo é expresso pela frase-ação: “Era tão doce, tão gozo, tão dor” (EVARISTO, 2016, p. 23). A cena final do conto é certa: “Na favela, os companheiros de Davenga choravam a morte do chefe e de Ana, que morrera ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga” (EVARISTO, 2016, p. 30). Identifica-se aí o lirismo brutal, conforme Eduardo Assis Duarte (2014), nos revelando a condição humana, mas também denunciando o cerceamento da vida ainda no útero da mãe. Na primeira vez que vai ter um aniversário, 27 anos, Ana tem a vida retirada, bem como do amado e do filho, sequer tendo a oportunidade de pôr os pés no chão violento da favela.

“Duzu-Querença” aprofunda a condição social da mulher. Reconstrói, desde a infância à velhice, o percurso de Duzu, mendiga que deseja ter uma fantasia para o carnaval e viveu no prostíbulo. Tem três netos: Angélico, Tático e Querença, sendo esta última uma menina de 13 anos que cuidava de crianças no morro. A neta constrói a fantasia para a avó, que morre no dia da festa de Carnaval. Querença lembra-se dos três meses da morte do irmão Tático. Desce o morro lembrando a história da família, seu povo e histórias que a avó havia ensinado para ela.

Deita-se nas escadarias da igreja. Reflete sobre sua função no morro. Sabia da necessidade de reinventar a vida, embora não soubesse como. Estudava, ensinava crianças menores da favela, participava da “Associação de Moradores e do Grêmio da Escola”. O final da narrativa testemunha o itinerário do corpo feminino: “Querença olhou novamente o corpo magro e a fantasia da avó. Desviou o olhar e entre lágrimas contemplou a rua, o sol passado de meio-dia estava colado no alto do céu” (EVARISTO, 2016, p. 37).

“Maria” registra a trajetória da personagem que dá título ao conto. É uma empregada doméstica. Tem três filhos. Reencontra o pai de seu filho mais velho, de 11 anos, no ônibus, que diz, cochichando, não ter esquecido a mulher. A situação se complica. O pai de seu filho é um dos assaltantes do ônibus. O outro furta todos os passageiros, menos Maria, e foge com o parceiro. Tal situação é o motivo para que os demais passageiros comecem a rotular a doméstica de “puta safada”.

Este é o jogo de vozes. Primeira: “Negra safada, vai ver que estava de conluio com os dois” (EVARISTO, 2016, p. 41). Segunda: “calma, gente! Se ela estivesse junto com eles, teria descido também” (EVARISTO, 2016, p. 41-42). Terceira: “Mentira, eu não fui e não sei por que” (EVARISTO, 2016, p. 42). Esta última fala é a de um rapazinho negro e magro, com feições de menino, que lembrava rapidamente seu filho. A volta da primeira voz é enérgica: “Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões” (EVARISTO, 2016, p.42)! A tensão aumenta. “Olha só, a negra ainda é atrevida” (EVARISTO, 2006, p. 42). Maria é espancada, linchada. O motorista para o ônibus: “Calma, pessoal! Que loucura é esta? Eu conheço esta mulher de vista. Todos os dias, mais ou menos neste horário, ela toma o ônibus comigo. Está vindo trabalho, da luta para sustentar os filhos...” (EVARISTO, 2016, p. 42).

Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A empregada precisava chegar em casa para transmitir o recado. Todos estavam com facas a laser que cortam até a vida. O final do texto é cortante: “Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado. Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho” (EVARISTO, 2016, p. 42).

“Quantos filhos Natalina teve?” é uma pergunta respondida ao logo do testemunho da violência contra a vida. São quatro filhos. O primeiro, aos 14 anos, teve com o homem chamado Bilico. O do pai segundo é Tonho. O terceiro é filho do patrão. O quarto é fruto de estupro. Atravessa a narrativa a figura de Sá Praxedes, a parteira responsável por fazer abortos na cidade. O quarto “filho estava para arrebentar o mundo a qualquer hora. Estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver marca de ninguém, talvez nem dela” (EVARISTO, 2016, p.50). Natalina lembra o dia em que saiu da cidade fugindo da velha parteira. Mais recentemente, Natalina foge de outra cidade, com medo de ser capturada pelo comparsa de um homem que

havia matado. O arremate do texto é paradoxal: “Sabia que o perigo existia, mas estava feliz. Brevemente iria parir um filho. Um filho que fora concebido nos limites da vida e da morte” (EVARISTO, 2016, p. 50).

“Beijo na face” trata de Salinda, mulher que, além das instâncias autoritárias do esposo, vive uma breve experiência amorosa com uma outra mulher. O texto é permeado de momentos de enlevo e tensão. “Aos poucos, as ameaças feitas pelo marido, as mais diversificadas e cruéis, foram surgindo. Tomar as crianças, matá-la ou suicidar-se deixando uma carta culpando-a” (EVARISTO, 2016, p. 16). Ou quando “aos poucos, foi se fortalecendo, criando defesas, garantindo pelo menos seu espaço íntimo” (EVARISTO, 2016, p. 53).

O espaço da transgressão é a casa da tia Vandu, localizada em Chã de Alegria. “No quarto destinado a ela, podia se dar, receber, se ter e ser para ela mesma e mais alguém. Tia Vandu era guardiã do novo e secreto amor de Salinda” (EVARISTO, 2016, p. 53). Ao contrário, a casa onde vivia com o esposo tornava-se uma prisão domiciliar. “Ensaiaava maneiras de se defender aguardando que as crianças crescessem um pouco mais” (EVARISTO, 2016, p. 53). Ao retornar para casa e o marido não ter ido buscá-la na rodoviária, como fazia sempre, causa espanto em Salinda.

A esposa é surpreendida pela ligação do marido, dizendo não querer vê-la nunca mais e que ela se preparasse para uma guerra. Não iria matá-la. Nem cometer suicídio. Iria, sim, disputar ferrenhamente os filhos. Salinda sente alívio. Olha-se no espelho. No lugar de sua face, vê a da outra. O rosto da amiga surge a afirmar a força de “um amor entre as duas iguais”. Eram duas “mulheres negras, altas, aves fêmeas, ousadas mergulhadoras na própria profundidade. E a cada vez que uma mergulhava na outra, o suave encontro de suas fendas-mulheres engravidava as duas de prazer” (EVARISTO, 2016, p. 57). O desfecho da narrativa é poético: “E um leve beijo na face, sombra rasurada de uma asa amarela de borboleta, se tornava uma certeza, uma presença incrustada nos poros da pele e da memória” (EVARISTO, 2016, p. 57).

“Luamanda” expõe o deslocamento de uma mulher negra na estrada-vida. A trajetória da personagem é marcada pelo desdobramento de oito perguntas: 1) O que é o amor em terra morta? 2) O amor é terremoto? 3) O amor é um poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas? 4) O amor só guarda na ponta de um falo, ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? 5) O amor não cabe em um corpo? 6) O amor é um tempo de paciência? 7) O amor comporta variantes sentimentos? Alma-menina no tempo? Acompanhando essas interpelações, Luamanda é uma mulher de 50 anos “viajando no tempo-evento de sua vida”. O conto é marcado por linhas de fuga: “acordou, para o encontro que estava por acontecer naquela noite, quando ouviu os assobios de alguém que aguardava por ela lá fora. Apressou-se. Podia ser que o amor já não suportasse um tempo de longa espera” (EVARISTO, 2016, p. 64).

“O *cooper* de Cida” aborda a decisão da personagem principal de não ir trabalhar para andar pela praia. Cida tem uma vida muito corrida, atribulada na cidade do Rio de Janeiro. “Mas, naquele dia, a semidesperta manhã inundava Cida de um sentimento pachorrento, de um desejo de querer parar, de não querer ir. Sem perceber, permitiu uma lentidão aos seus passos, e pela primeira vez, viu o mar” (EVARISTO, 2016, p. 67).

Pedro, amigo de Cida, aguarda-a na entrada do prédio para irem juntos ao trabalho.

Diz que o amigo poderia ir sozinho, pois já estava bastante atrasado. Hoje ela queria parar um pouco, não fazer nada talvez. O final do texto traz o registro do descanso: “E só então falou significativamente uma expressão que tantas vezes usara e escutara. Mas falou tão baixinho, como se fosse um momento único de uma misteriosa e profunda prece. Ela ia dar um tempo para ela” (EVARISTO, 2016, p. 70).

“Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos” desenvolve a história da violência nos morros da cidade grande. Benícia tem quatro filhos. Um que quer ser militar, outro líder de uma gangue e as gêmeas Zaíta e Naíta. É sobre essas duas que gira o enredo do conto. Zaíta tem sua figurinha-flor apanhada pela irmã Naíta. A mãe sempre advertia que guardassem os brinquedos e não os deixassem pelo chão. Mas, certo dia, esbarra neles. Benícia, então, “apanhou a boneca negra, a mais bonitinha, a que só faltava um braço e arrancou o outro, depois a cabeça e as pernas” (EVARISTO, 2016, p. 75).

Naíta chega ao barraco e é recepcionada pela mãe com tapas. Sai de casa para procurar Zaíta. Devia contar que havia perdido a figurinha da irmã e que mãe estava brava por não terem guardado os brinquedos. Devido a isso, Benícia havia arrebatado a boneca negra, a mais linda. Os tiroteios tornavam-se mais intensos na favela. “As crianças obedeciam à recomendação de não brincarem longe de casa, mas às vezes se distraíam” (EVARISTO, 2016, p. 76).

Zaíta é advertida a procurar um abrigo para fugir dos tiros. Entretanto, procura somente sua figurinha-flor. Balas desabrochavam como flores malditas, suspensas no ar. Daí a pouco tudo acabou. “Cinco ou seis corpos, como o de Zaíta, jaziam no chão” (EVARISTO, 2016, p. 76). O corpo de Zaíta é recolhido pelos moradores. Naíta “assim que se aproximou da irmã, gritou entre o desespero, a dor, o espanto e o medo: Zaíta, você esqueceu de guardar os brinquedos” (EVARISTO, 2016, p. 76). Há, no conto, um discurso de denúncia: a violência não olha idade e massacra/aniquila.

“Di Lixão” trata de um menino de 14 anos. Tem uma bola de pus em sua boca. Tem um companheiro de quarto-marquise. Lixão cospe no amigo, de 15 anos. Este dá um chute nas partes baixas de Lixão. “O dente de Di Lixão latejava compassadamente. Ele era uma dor só. As dores haviam se encontrado. Doía o dente. Doíam as partes de baixo. Doía o ódio” (EVARISTO, 2016, p. 78). Outro aspecto a ser ressaltado é a recorrência da imagem da bimbina (pênis). Primeiramente quando sua mãe puxa a bimbina e enfatiza que era para “mijar, mijar, mijar”. Depois, quando o rapaz perde a virgindade e mijou-se todo. Segue a imagem da dor de dente e das partes de baixo. Há duas semanas estava assim e não comia quase nada. Faz xixi e nota que está urinando sangue. “Cuspiu pus e sangue. Tudo doía. A boca, a bimbina, a vida... Deitou novamente, retomando a posição de feto” (EVARISTO, 2016, p. 80). O final é trágico: “um filete de sangue escorria de sua boca entreaberta. Às nove horas, o rabecão da polícia veio recolher o cadáver. [...] Sim! [...] De Lixão havia morrido” (EVARISTO, 2016, p. 80).

“Lumbiá” também aborda a questão da criança marginalizada, tendo um fim trágico. Lumbiá é um menino que vende flores. Gosta de ver presépios. Tenta ver o melhor presépio da cidade, mas é impedido. Quando consegue burlar a vigilância, vê-se no espelho. Uma criança pobre. Identifica-se com a estátua do menino Jesus. “Estava o Deus-menino de braços abertos. Nu, pobre, vazio e friorento como ele. Nem as luzes

da loja, nem as falsas estrelas conseguiram esconder a sua pobreza e solidão” (2016, p. 85).

A narrativa ganha em dramaticidade: “Lumbiá tocou na imagem, à sua semelhança. Deus-menino, Deus-menino. Tomou-a rapidamente em seus braços. Chorava. Ria. Era seu. Saiu da loja levando o Deus-menino” (EVARISTO, 2016, p. 85). Lumbiá consegue escapar do segurança. Mas “o sinal”: “O carro! Lumbiá! Pivete! Criança! Erê, Jesus Menino. Amassados, massacrados, quebrados! Deus-menino, Lumbiá morreu” (EVARISTO, 2016, p. 85-86)!

“Os amores de Kimbá” traz o tema do suicídio, a relação de amor entre Bete, Gustavo, ambos de condição social abastada, e Kimbá, um favelado. A paixão de Gustavo por Kimbá é revelada no ato sexual praticado pelos três amigos. Bete ama Kimbá. Este também. Mas não ama o amigo Gustavo, porém não quer desapontá-lo. Assim, “a morte selaria o pacto de amor entre os três. A morte pelo amor dos três” (EVARISTO, 2016, p. 94).

A tensão continua: “os copos estavam preparados. Ele [Kimbá], com um ligeiro tremor de mãos, ofereceu o primeiro copo à mulher. O segundo ofertou ao amigo. Ao pegar o terceiro copo, o dele, teve um breve desejo de recuo” (EVARISTO, 2016, p. 94). O trágico instaura-se em sua plenitude: “Kimbá procurou algum motivo de vida. Os amigos estavam quase morte. Sorveu de uma única vez a sua posição e se deitou ali no meio, para esperar com eles também” (EVARISTO, 2016, p. 94).

“Ei, Ardoca” volta ao tema do suicídio. Ardoca é um rapaz pobre. Passa a vida entre os trens. Trabalha, mas não tem motivo para viver. Toma veneno e vai parar na estação de trem. É roubado por um amigo. Interessante como as ações são conectadas: “Naquela tarde, ainda no trabalho, ele resolvera tudo. Num gesto desesperado e solitário bebera lentamente um veneno e decidira levantar morrendo no trem. [...] Já despertencia a vida e jazia no banco da estação” (EVARISTO, 2016, p. 97). O desfecho costura o destino: “O barulho da máquina sobre os trilhos entoava uma música réquiem de descanso eterno para Ardoca. Amém” (EVARISTO, 2016, p. 97).

“A gente combinamos de não morrer” tem como narradora Bica, além da mãe e Dorvi, seu esposo. É um texto no qual vozes afrodescendentes experimentam a fragilidade da vida na cidade grande. Escrever e agir sobre a espessura da morte entrelaça mães, filhos, crianças, todos se debatem contra a violência. Ficção e realidade cruzam-se no cotidiano da favela. Não à toa, Bica declara: “Minha mãe sempre costurou a vida com os fios de ferro. Tenho fome, outra fome” (EVARISTO, 2016, p. 109). E, finalmente, denuncia o que lera: “escrever é uma maneira de sangrar”, acrescentando que é “de muito sangrar, muito e muito...” (EVARISTO, 2016, p. 109).

O último conto, “Ayoluwa, a alegria do nosso”, toca na preservação da memória da comunidade afrodescendente. A narrativa acontece em um quilombo marcado pela complexa desesperança, até o anúncio da gravidez de Bamidele. Velhos, jovens, crianças estavam todos em desilusão. O nascimento de Ayoluwa revitaliza as esperanças da comunidade. “Todas nós sentimos, no instante em que Ayoluwa nascia, todas nós sentimos algo se contorcer em nossos ventres, os homens também. Ninguém se assustou. Sabíamos que estávamos parindo em nós mesmos uma nova vida” (EVARISTO, 2016, p. 114). O primeiro choro da menina acordou internamente todos os moradores. A partir desse nascimento, tudo muda no quilombo.

Os moradores tomam a vida em suas mãos. “Ayoluwa, alegria de nosso povo, não veio com a promessa de salvação, mas também não veio para morrer na cruz” (EVARISTO, 2016, p. 114). O final é magistral: “E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução” (EVARISTO, 2016, p.16).

Em cada um dos quinze contos, Conceição Evaristo elabora uma gramática do cotidiano feminino da/na literatura contemporânea, a articular a escrevivência como conceito-atitude que desperta questionamentos da realidade social e ficcionaliza a experiência afrodescendente.

É preciso, pois, agir na/pela gramática do cotidiano e estabelecer outros gestos de interpretação do campo cultural brasileiro, como faz Evaristo em seus múltiplos *olhos d'água* por mapear na cena literária contemporânea.

Considerações finais

No final de nossa introdução, lançamos a pergunta: o que significa, afinal, reinscrever voz e lugar da afrodescendência na literatura escrita por mulheres? Apontávamos que talvez por aí caminhasse a obra de Conceição Evaristo.

Procurando entrelaçar os fios puxados durante nossa escrita, como fizemos na primeira parte, recorremos, agora, a Luiza Lobo (1999). A estudiosa destaca aspectos importantes sobre a situação da mulher.

1. Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no sério mundo acadêmico ou literário;
2. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída da escrita;
3. A mulher só pode introduzir seu nome na história europeia (brasileira) por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos e outros espaços contemporâneos.

Sabemos que a crítica feminista surge por volta de 1970 no contexto do feminismo e mexe com as bases da história da literatura. Voltado para promover a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero construído pela cultura, o pensamento feminista é um modo de ler a literatura confessadamente empenhado.

Para tanto, toma a ótica da alteridade e diferença como seu horizonte de expectativa para resgatar e reinterpretar a produção literária de autoria feminina, em uma flagrante postura de questionamento do saber da literatura em torno do olhar masculino. Busca promover a desestabilização de conceitos como essencialismo, homogeneização e universalismo para questionar as concepções vigentes de tradição, cânone literário e os critérios de valoração herdados do sistema patriarcal.

A crítica literária feminista contemporânea vai trabalhar, portanto, no sentido de desmascarar os princípios que têm fundamentado o cânone literário, seus pressupostos ideológicos, seus códigos estéticos e retóricos, fortemente marcados por preconceitos de cor, raça, classe social e de sexo. O resultado desse processo de questionamento é promover a visibilidade da mulher como escritora e portadora de um discurso

dissonante em relação a formações discursivas estanques, inserindo, por conseguinte, as mulheres na história da literatura.

Repousar a atenção sobre a escrita feminina de Conceição Evaristo é ir além do registro de sua diferença. É também observar a ludicidade na qual pulsa a ironia, a espoliação e denúncia na escrita-leitura da autora mineira, elegendo o signo feminino como pauta de um saber ético, e, por conseguinte, não se abster de acompanhar a autoimagem da mulher lida, escrita, sentida e figurada consoante sua própria letra.

A escrita de autoria feminina praticada por Evaristo é “construtora de pontes”, como ensina Heloisa Toller Gomes (2004), por edificar pontes entre a pretensa cultura popular e erudita. Isso se dá também por tornar a mulher sujeito do próprio discurso, ampliando a vitalidade do diálogo com diversos repertórios textuais que solidificam o exercício da afrodescendência na literatura brasileira – esse lugar perturbador de não fechamento da linguagem onde as escritoras têm elaborado outras caligrafias do passado sem deixá-lo dominar sua *práxis* cultural no presente.

Comentar, analisar e escrever sobre o texto literário de autoria feminina, vendo nele estilos, temas, arquitetura e rasuras que põem a nu a retórica patriarcal, racial e sexista do cânone ocidental, é articular e dar a ler que “toda história é sempre sua reinvenção/qualquer memória, sempre, um hiato no vazio” (MARTINS, 1994, p. 4).

Trata-se de um pensamento-chave que atravessa questões sociais, existenciais e políticas recorrentes nos estudos da teoria feminista. Ler um texto a partir dos conceitos operatórios oferecidos por tal crítica acadêmica é investigar o modo pelo qual a escritura está marcada pela diferença de gênero, num movimento de desnudamento que busca despertar a consciência crítica e promover mudanças de mentalidade.

Significa, sobretudo, fomentar posturas críticas adotadas por escritoras em relação aos rituais do logo-falo-etnocentrismo que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus gestos escriturais. O que se nota nos contos de Evaristo é a elaboração estética diante da violência praticada contra afro-brasileiros na cidade grande.

Veja-se, por exemplo, a figuração das mulheres: Ana Davenga, Duzu-Querença, Natalina, Maria, Salinda, Luamanda, Zaíta, Ayoluwa. São mulheres, mães, filhas, mendigas, empregadas, parteiras, domésticas, cozinheiras. Temos também meninos em completa miséria: Di Lixão, Lumbiá Kimbá, Ardoca, Dorvi. Todos eles são atravessados pela violência, precariedade e insegurança em plena cidade grande, acessada através de morros, favelas, ruas, marquises e becos onde se travavam batalhas de sobrevivência.

Pelos contos de Evaristo, desfilam sujeitos que se equilibram na “frágil vara”, “corda bamba”, “fios de ferro” e “ferros de passar”. A condição social da mulher é aí lida em toda sua complexidade, revelada no paradoxo “Era tudo tão doce, tão gozo, tão dor”.

Em tal direção, visualizar o comportamento dos textos escritos por Evaristo é seguir um *script* móvel que parte das experiências pessoais dela e não mais dos papéis sexuais atribuídos a ela pela ideologia patriarcal. É deslegitimar a rigidez da ordem simbólica para ter consciência da realidade corpórea e afetiva instável para inventar uma vida mais humana, fabulando maneiras de ler o mundo em sua heterogeneidade discursiva e ética.

Gayatri Spivak e Judith Butler, em *Quem canta o Estado-nação?* (2018), falam da importância de discutir as questões atinentes à língua, política e pertencimento para dimensionar o lugar da voz feminina na leitura e interpretação do mundo contemporâneo. E Heloisa Buarque de Holanda, em *Explosão Feminina* (2018) coloca a importância do lugar de fala da mulher na reflexão sobre Arte, Cultura, Política e Universidade.

Lida de acordo com os apontamentos dessas três pensadoras, reconhecemos que a escrita de Evaristo não torna passiva, mas, principalmente, ativa experiências/histórias de um lugar de fala: o da mulher. Não somente transita na cena da violência e trauma sofrido pelo povo afrodescendente, mas, sobretudo, articula o agir na/da/pela linguagem de textos-imagem.

Estudar a autoria feminina de Conceição Evaristo é, portanto, pensar a escrituragem do cotidiano, onde a voz da mulher tem autonomia, assume seu protagonismo e promove transformações na história da recepção e mentalidades do corpo, gênero e poder na cena literária brasileira contemporânea.

Referências

BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In: BRANDÃO, R. S. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 2006.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o Estado-nação? Língua política, pertencimento*. Tradução e Prefácio de Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

CASTELO BRANCO, L. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editora, 1989.

DUARTE, Eduardo Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, 2014, vol. 1, Precursores, p. 13-48.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

_____. Escrivências da afro-brasilidade: história e memória. *Releituras*, Belo Horizonte, n. 23, 2008.

_____. *Cadernos Negros 18*. Quilombhoje (Org.). São Paulo: Ed. Anita, 1995.

GOMES, Heloisa Toller. *Visíveis e invisíveis grades: vozes das mulheres na escrita afro-descendente*. Caderno Espaço Feminino (UFU), Uberlândia, v. 12, n.15, p. 13-26, 2004.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LOBO, Luiza. Literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Literatura e Mulher*. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm> Acesso em 12 fev. 2020.

MARTINS, Leda Maria. Solstício. In: *Os dias anônimos*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 1999.

Ursula Le Guin e a teoria da ficção como sacola

Camila Bylaardt Volker¹

Resumo: O presente texto utiliza o artigo “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1986), de Ursula Le Guin, para discutir alguns romances da própria autora. A escritora americana, que se especializou na produção de romances de ficção científica, desenvolve uma teoria sobre como seria a narrativa feita por mulheres; essa teoria é aplicada à análise de sua obra e contraposta a outra teoria da narrativa, de Walter Benjamin, delineada no ensaio “O narrador” (1936).

Palavras-chave: Ficção científica; escrita feminina; Ursula Le Guin.

Abstract: This text uses Ursula Le Guin’s article “The Carrier Bag Theory of Fiction” to discuss some of the author’s own novels. The American writer, who writes science fiction novels, develops a theory of what women’s narrative might look like. This theory is applied to the analysis of her work and it is opposed to another theory of narrative by Walter Benjamin, outlined in the essay “The Storyteller”.

Keywords: Science fiction; women’s writing; Ursula Le Guin.

Farei meu relatório como se contasse uma história, pois
quando criança aprendi, em meu planeta natal, que a
Verdade é uma questão de interpretação.

Ursula Le Guin

A minha primeira impressão sobre a ficção de Ursula Le Guin (1929-2018) é de que ela tem a cara do nosso mundo; isso, no entanto, pode soar um tanto quanto estranho, uma vez que seus romances nos apresentam um mundo que não é o nosso e um tempo que não poderia ser o nosso, a não ser, em alguns casos, por uma coincidência (que não deixaria de ser um tanto quanto absurda) entre as projeções que ela cria e a verossimilhança dos acontecimentos do nosso mundo.

Digo projeções, mas poderia dizer prognósticos ou ainda profecias; *proficção*, talvez. Porque involuntariamente tenderíamos a jogar suas narrativas para um tempo futuro, uma vez que não podemos encontrá-las em nenhum lugar do passado e nem do presente. Só poderiam, então, ser enviadas para essa distância que reside no que ainda não houve, aproximando-as, assim, do que talvez jamais exista.

Em um outro momento, eu já tinha chegado à conclusão que os registros dos prognósticos, das profecias, dos vaticínios e dos sonhos permanecem em um perpétuo

¹ Devo imensos agradecimentos ao convite da professora Maysa Cristina Dourado para falar sobre uma escritora de língua inglesa. Devo agradecer também ao Marcos de Almeida Matos por ter me instigado a escrever sobre a Ursula Le Guin.

estado de latência, soltos num espaço tempo, ansiosos por algum tipo de interpretação, de combinação com *os fatos*, que os tirasse desse estado de latência e os elevasse a um estado de *verdade*. Eventualmente, poderíamos ter uma situação dessas, como em *A curva do sonho* (1971, ganhador do prêmio Lotus em 1972), em que um sonhador, George Orr, possui a estranha e incrível capacidade de sonhar e fazer acontecer. Ambientado em Portland, o romance apresenta uma “realidade possível” ou uma verossimilhança espacial, uma vez que se desenrola em um “espaço real” que, no entanto, é paulatinamente dissolvido através das curvas que os sonhos de Orr impõem tanto ao espaço quanto ao tempo.

Se a historiografia não consegue se dissociar de um registro linear dos fatos históricos, a habilidade de George Orr coloca em questão esse registro, depositando sobre uma suposta linearidade temporal registros *efetivos* de outras realidades que suspendem tanto essa linearidade quanto as outras realidades, o que resulta em uma amálgama de experiências de realidade que são contemporâneas e voláteis — representando como o efeito onírico poderia fazer curvar e revolver nossas experiências e impressões sobre o mundo.

Em um certo sentido, *A curva do sonho* pretende realizar algo que gostaríamos de ver realizado: os nossos sonhos. Porém, num outro sentido (que é o caminho que a narrativa faz), vemos que o sonho tem outra matéria, outro conteúdo e outra linguagem; por isso, ele, quando realizado, torna-se monstruoso, literal, revelador de tendências que não gostaríamos de ver soltas à luz do dia. Toda essa discussão me faz lembrar de um antigo pedido, que vou reproduzir aqui: “Não escrevas, porém, em folhas as tuas respostas, para que os ventos as não misturem e dispersem: dá-mas de viva voz” (*Aen*, VI, 127).

Ao visitar o oráculo de Delfos, Enéas pede à sacerdotisa que as respostas sejam dadas em viva voz, para que as folhas em que se lhes escreveria não se misturassem. Preocupado com a mistura dos destinos, Enéas queria se certificar que iria conseguir manter a individualidade de sua sorte, ou talvez, queria se certificar que essas respostas tivessem a volatilidade das palavras ditas, para que elas pudessem se perder, e não a perenidade das palavras escritas. Não é um pedido que almeja impedir a realização do oráculo, mas talvez um pedido que queira fazer valer uma realização efetiva do proferimento e, por isso, uma realização única; escrito, o proferimento poderia seguir se realizando, seguir em latência, misturar sortes, imprimir curvas perigosas na cadeia de acontecimentos.

Ursula Le Guin, entretanto, escreveu seus prognósticos. É, efetivamente, uma autora de ficção científica. Como autora de ficção científica ela avisa que não fala sobre o futuro, mas sobre o presente. O mundo que ela cria está diante dos nossos olhos, basta olhar. Eu comecei a minha exposição falando sobre como os seus romances têm a cara do nosso mundo e as minhas primeiras palavras abusaram da tão-desgastada-e-complexa-relação entre ficção e realidade: se essa questão se mostra tão preponderante de modo a invadir o meu texto, talvez isso seja um chamado a me debruçar sobre ela, investigando por quê os textos de Le Guin mobilizam uma força mimética da literatura, apesar de seu caráter utópico e distópico ou, ainda, profético e oracular...

Em 1975, Roland Barthes afirma que, àquela época, éramos impotentes para produzir uma literatura realista:

não é mais possível reescrever nem Balzac, nem Zola, nem Proust, nem mesmo os maus romances socialistas, embora suas descrições se fundamentem numa divisão social que ainda existe. O realismo é sempre tímido, existe *surpresa* demais num mundo que a informação de massa e a generalização da política tornaram tão profuso que não é mais possível figurá-lo projetivamente: o mundo, como objeto literário, escapa; o saber deserta a literatura, que não pode ser nem *Mímesis*, nem *Mathesis*, mas somente *Semiosis*, aventura da linguagem impossível, numa só palavra: *Texto* (é falso dizer que a noção de “texto” redobra a noção de “literatura”: a literatura *representa* um mundo finito, o texto *figura* o infinito da linguagem: sem saber, sem razão, sem inteligência) (BARTHES, 2003, p. 136).

Como Barthes prontamente apregoou, o mundo, como objeto literário nos escapa. Não obstante a ainda viva (mas ofegante) literatura “realista” segue sendo feita.

Mas como encontrar a *mímesis* se mal encontramos o nosso próprio mundo? Talvez não tanto na descrição das nossas formas, mas na descrição detalhada de mundos inventados. Como um comentador da Ursula Le Guin afirma, e eu concordo com ele, em suas obras a autora “troca o pneu do carro com o carro já andando”: não temos capítulos de ambientação, que nos descrevem pontualmente “como tudo começou para termos chegado até aqui”. Seus mundos inventados são esses que se abrem com as primeiras páginas dos livros e nós vamos trafegando por eles e conhecendo-os em seus detalhes. Como a própria autora afirma: “Descrevo. Descrevo certos aspectos da realidade psicológica à maneira do romancista, que é inventando mentiras elaboradas e circunstanciais” (LE GUIN, 2014, p. 11).

As mentiras elaboradas e circunstanciais que ela inventa seguem a sua própria força: poderíamos, num certo sentido, dizer que a *mímesis* em suas obras obedecem às leis inerentes às necessidades de seus próprios mundos. Em uma conferência, “Is Gender Necessary?”, de 1976, a autora comenta sobre o uso dos pronomes ao construir seus personagens andróginos. Ela diz: “Eu chamo os Gethenianos de “ele” porque eu me recuso totalmente a brincar com o inglês inventando um pronome para ele/ela” (LE GUIN, 2018, p. 15); em 1987, ela continuava firme na posição de não inventar pronomes, mas admite que o uso do pronome “ele” favorecia a identificação com o gênero masculino. Mesmo com essas observações, ela comenta:

A experiência [de pensamento] é performática, uma pergunta é feita mentalmente. Os experimentos de Einstein, o gato de Schrödinger, os meus Gethenianos são simplesmente um modo de pensar. São perguntas, não respostas; processos, não *stasis*. Uma das questões fundamentais da ficção científica, eu acredito, seria precisamente essa forma de ‘fazer-perguntas’: reversões de um modo habitual de pensar, metáforas para aquilo que nossa linguagem ainda não possui palavras para dizer, experiências de imaginação” (LE GUIN, 2018, p. 9).

Sendo assim, ela segue o rumo de suas experiências de imaginação e é fiel a elas, levando-as às suas consequências prováveis e verossímeis, de acordo com a necessidade de suas construções.

Por isso, facilmente podemos afirmar que seus personagens são finamente construídos, em cores, formas, volumes, em seus conflitos interiores, em suas paixões. A ambientação dos romances não parte do simples para o complexo: somos subitamente imersos (tal como muitas personagens) em espaços em que podemos experimentar um estranhamento em relação ao modo como as coisas funcionam... através de termos, regras de comportamento, natureza... Por vezes, a construção desse estranhamento é útil para criar uma associação entre as personagens e os leitores, como acontece em *A mão esquerda da escuridão* (1969) em que, assim como a personagem Genly Ai, estamos tentando entender o planeta Gethen. Ou em *A curva do sonho* quando, uma vez apresentados à estranha habilidade de George Orr, ficamos, assim como ele, estupefatos com os desdobramentos de seus sonhos controlados pelo psicanalista.

Nas narrativas de Le Guin, a *mímesis* funciona como inversão, uma espécie de antimímesis, uma *mímesis* movida pela necessidade de verossimilhança em relação às regras de suas próprias invenções dentro dos seus universos.

Mathesis

Essa, porém, é uma leitura muito superficial das obras de Le Guin. Não posso ficar satisfeita com elas. Não estou insinuando que o que é superficial é ruim, ou errôneo. É o que se mostra primeiro; e, como em toda superfície, corremos o risco de tentar encontrar profundidade em algo que se espalha horizontalmente. Para ir além, é preciso virar pelo avesso essa superfície, procurando superfícies que se espalhem concomitantemente à primeira. Nas superfícies delineadas nas obras de Le Guin encontramos primeiro o horizonte da *mímesis* e, no seu avesso, o horizonte da *mathesis*.

Se começarmos com Luciano de Samóstata e as suas *Histórias Verdadeiras*, no século II, podemos enxergar a trilha aberta para a ficção científica se estabelecer como um gênero autônomo no final do século XVIII, aproveitando a forma do romance para se consolidar nos séculos XIX e XX e, atualmente, no XXI. Sob esse viés, podemos reunir autores como Le Guin, Margaret Atwood, Philip K. Dick: aquelas produções chamadas *distópicas* que, paradoxalmente, nos fazem ver o nosso *topos*.

A superfície dos textos de Le Guin exala *mathesis*: é, de fato, impressionante como ela consegue engendrar descrições e construções tão fabulosas e bem fundamentadas de outros mundos; essas construções, efetivamente, conseguem dispor no tecido do texto os saberes das nossas ciências e, talvez por isso, apesar do estranhamento proveniente do *deslocamento*, sejamos tão prontamente familiarizados com as descrições de Le Guin, pois elas possuem algo nosso. Em *Os Despossuídos* (1974), por exemplo, as reflexões de Shevek sobre a teoria da Física Sequencial que, posteriormente, engendrariam as publicações dos Princípios de Simultaneidade são aproveitamentos (não sei se pertinentes ou não) das nossas próprias teorias físicas. Em *The Word for World Is Forest* (1972), a colônia do Novo Thaiti e os conflitos com os Ashteanos, nos fazem rememorar, deslocada, a nossa histórica experiência colonial. Em *A curva do sonho*, “O Ampliador” do Dr. William Harber é um aparelho plausível de análise das ondas cerebrais produzidas durante o sono — a própria ideia do aparelho parece ter sido baseada nos nossos ciclos de sono e sonho. O mesmo poderíamos dizer ainda sobre a com-

paração dos ciclos de sono dos humanos e dos Ashteanos, em *The Word for World Is Forest*.

Ou seja, as construções distópicas de Le Guin são formas de expor nossos próprios saberes em um outro ângulo, em outros usos... em um lugar indireto: “saberes possíveis — insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta” (BARTHES, 1980, p. 19). Talvez, no caso de Le Guin, fique ainda mais explícito que a literatura não se posiciona em relação à ciência em um *antes* ou um *depois*; não é uma questão de tempo; é, possivelmente, uma questão de lugar. A literatura desloca os saberes seja dando-lhes uma outra gênese, um outro uso, um outro espaço... Isso, obviamente, nos faz refletir sobre os nossos próprios saberes e suas origens, seus usos e seus lugares.

Vendo um pedaço de nós mesmos mobilizado em um outro uso, talvez possível, talvez distópico, talvez irrealizável, os romances nos colocam para refletir sobre os usos que fazemos de nossas próprias tecnologias, dando a ver a *maquinaria* da constante transformação de *meios* em *fins* e de *fins* em *meios*: “nos provamos escravos da técnica e do que vem a ser seu corolário manifesto: o capitalismo enquanto produção infinita do valor produzível, permutável e suscetível a um crescimento exponencial” (NANCY, 2014, p. 34). Em outros espaços, em outros mundos, em outras galáxias: como uma praga, a maquinaria capitalista se espalha pelo universo; ainda que, nos mundos criados por Le Guin, o capitalismo não seja único (como o é presentemente), ele, indestrutível, se perpetua, quebrando barreiras interplanetárias.

Para continuar falando com Barthes, lembremos que o autor nos avisa que “para destruir a consciência burguesa, é preciso ausentar-se dela, e essa exterioridade só é possível numa situação revolucionária” (...) “*destruir* não seria, afinal, mais do que reconstituir um lugar de fala cujo único caráter seria a exterioridade” (BARTHES, 2003, p. 77). Assim, a exterioridade das obras de Le Guin se configura como uma forma de falar sobre outros mundos de dentro do nosso. A maior parte de suas obras — ou pelo menos os romances mais famosos — está localizada em mundos que não são o planeta Terra, ou que preveem a Terra como um lugar que houve, mas que está em franca decadência; a humanidade compensaria o seu fracasso com um suposto progresso em outros planetas, o que se dá pelo signo da *exploração*. A exploração de outros mundos se torna necessária, pois esse nosso acabou ou se esgotou e, conseqüentemente, a exploração de outros mundos engendra novas e repetidas formas de exploração de outros seres, o que implica em um constante questionamento das fronteiras do que é ser humano.

A destruição aparece aí não como uma situação de risco iminente, ou como um questionamento do nosso próprio *modus-vivendi* para impedir a destruição, mas como um fato:

O saber da história, nos diz Didi-Huberman, repousa prioritariamente no não-saber como indispensável abertura ao novo. Esse não-saber solicita a destruição de antigas convenções, como, aliás, nos ensinara Benjamin, destruição essa que se ativa a partir, justamente, da consciência histórica, cuja mais profunda emoção é uma insuperável desconfiança com relação à vida e uma disponibilidade permanente para reconhecer que tudo nela pode dar errado. Auto-confiante, a destruição acredita que nada

é permanente mas, por essa mesma convicção, o destruidor vê saídas por toda parte e, onde outros só encontram muros ou montanhas, ele, mesmo assim, vê uma saída. Mas porque ele vê uma saída por toda parte, o crítico que pratica destruição precisa se desvencilhar das coisas, espalhando-as também por toda parte. Nem sempre por meio da força bruta. Às vezes, por via mais refinada ou sutil. Justamente porque quem destrói vê alternativas por toda parte, ele está sempre postado numa encruzilhada. No entanto, como ele nunca sabe, ao certo, o que o futuro lhe depara (ANTELO, 2007, p. 1).

Nos romances de Le Guin tudo deu errado. A destruição já se instaurou como forma de vida e, por isso mesmo, há saídas por toda parte, há encruzilhadas e nessas encruzilhadas se delineia um futuro, nem possível nem impossível — essas não são as questões a se fazer —, mas um futuro como uma forma atenuante para dizer: isso não é o que existe e nem o que existiu. E mais ainda, a vida está sob constante desconfiança. Os habitantes dos mundos criados por Le Guin, talvez impulsionados por essa destruição que não se contenta com um só planeta, estão sempre desconfiados de suas formas de vida (e das outras formas de vida também): há algo errado. Há algo que não se encaixa, não se estabiliza. Não há satisfação possível.

Semiosis

Walter Benjamin, no conhecido ensaio “O Narrador” (1936), nos propõe uma distinção entre dois tipos de narradores: o marinheiro comerciante, que sai de sua casa para viver aventuras e depois poder contá-las, e o camponês sedentário, que fica em casa e conta as histórias dos seus parentes, do seu dia a dia. Em outro ensaio “A crise do romance” (1985), o autor faz uma nova imagem: o narrador épico é aquele que fica na praia, colhendo conchas, mariscos, restos e histórias daqueles que se aventuraram no mar. O narrador do romance partiu para alto mar, mas não vive aventuras; está só, entre céu e mar, em uma paisagem absolutamente monótona, o que faz com que ele involuntariamente volte para si mesmo e comece a narrar a sua própria experiência.

Em “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1986), Ursula Le Guin propõe que devemos pensar a ficção de uma outra forma. Tal como Walter Benjamin, a autora gosta de pensar por imagens. Nesse ensaio, ela nos leva à idade da pedra, contrapondo o trabalho da mulher ao do homem na luta pela sobrevivência. Aparentemente, e isso já se constituiu como um dado arqueológico, os homens (por que não mulheres?) da caverna tiveram sua subsistência garantida através da coleta de raízes, folhas e frutos. Eventualmente alguém saía para caçar mamutes (e esse alguém geralmente é pensado como um homem) e voltava com carne e histórias. Histórias das aventuras de como o mamute foi, enfim, morto. Segundo a autora, essas histórias tinham sempre um *turning point*, ou um evento, a passagem de um estado a outro, a peripécia, a transformação. E essa transformação vem acompanhada de um instrumento; um instrumento duro, pontudo, ereto: a espada, a faca, o bastão, o cajado...

Como a autora argumenta, o uso desses instrumentos está diretamente ligado a um tipo específico de narrativa, a narrativa do herói, a narrativa daquele que sai, se aventura em perigos e volta para contar suas peripécias. Mas aquele que sai e volta com uma história não foi quem garantiu nossa sobrevivência como espécie — ele teria garantido, principalmente, a sua própria sobrevivência, uma vez que conseguiu voltar.

Quem nos manteve, de fato, foram aquelas (principalmente mulheres) que diariamente saíam atrás de frutas, verduras, raízes, pequenos roedores... e elas usavam outros instrumentos: uma sacola, um *sling*, uma cesta, um saco, um pote...

A mulher teria criado um instrumento para carregar, para garantir suas mãos livres e acumular provisões, enquanto, por exemplo, carregava um bebê. As histórias que essa mulher conta não são histórias de aventuras, mas histórias de cotidiano, de dia a dia:

Um cronômetro imperturbável contando o tempo de um outro mundo (...); cheio de princípios sem fins, de iniciações, de perdas, de transformações e traduções, muito mais truques que conflitos, muito menos triunfos do que armadilhas e desilusões, cheio de naves espaciais que ficam presas, missões que falham, e pessoas que não entendem² (LE GUIN, 2018, p. 169).

Se o gênero épico privilegiava o herói e suas peripécias através de grandes feitos — o narrador aventureiro, na terminologia benjaminiana —, o romance poderia eventualmente trazer uma narrativa mais ligada ao processo do que a ação — o narrador camponês sedentário. Talvez devamos suspeitar que, na concepção de Benjamin, não haveria espaço para uma narradora mulher, porém, facilmente assumimos que permanecer no lar é uma atividade que está ligada às mulheres. Na perspectiva de Le Guin sobre romance, o herói teria tido o seu lugar destituído: a narrativa não está mais ligada às atitudes másculas de um homem armado (geralmente com uma espada, um bastão, um revólver).

Assim, se o instrumento muda, o protagonista também muda; destituído o espaço do herói, o objeto se transforma: a narrativa fica mais ligada a um aspecto que sempre esteve presente nela, a transmissão. De fato, atribuímos às mulheres (às mães, talvez), a função de passar as histórias para os filhos, seja através de canções de ninar, de contos, fábulas... Não obstante, podemos observar que a transformação que a ascensão do romance promove na literatura implica também uma transformação de seus protagonistas: mulheres, assuntos burgueses, ligados ao casamento, à vida doméstica. Tudo isso está ligado também a uma participação da mulher em papéis que eram quase exclusivamente masculinos, por exemplo, a participação no mercado de trabalho. Podemos ainda acrescentar a crescente participação feminina no mercado editorial: cada vez mais mulheres escrevem e publicam seus romances.

Abre-se a perspectiva, então, para instrumentos que estiveram sempre ligados à narrativa: uma cesta, trançada, que serve para carregar coisas, histórias, pessoas, personagens, processos, casos do dia a dia. Um livro; um livro com histórias de longas missões interplanetárias, em que o tempo passa lento, destilando a aflição de que nada acontece. Longas viagens, personagens destituídos de posses, de objetos, de ilusões. Transformações demoradas que talvez teriam seus efeitos observados em outros romances, muitos e muitos anos depois. Os livros não nos contam da revolução, mas do antes e do depois.

² An imperturbably functioning chronometer telling the time on another world, and a mouse's skull; full of beginnings without ends, of initiations, of losses, of transformations and translations, and far more tricks than conflicts, far fewer triumphs than snares and delusions, full of space ships that get stuck, missions that fail, and people who don't understand. Tradução nossa.

A teoria de Le Guin da ficção como sacola estaria em um espaço intermediário entre o épico e o romance: ela privilegia a narrativa feita pela mulher, aquela que cata restos na praia, esperando os que chegam com histórias; é a mulher que, por ter ficado, acaba se voltando para a própria experiência.

A sacola diz sobre isso: sobre reunir, juntar, sortir elementos díspares em um mesmo saco. A montagem desses restos, reveladora das andanças da narradora pela praia, configuram um jeito desordenado de ver nosso próprio mundo: é o nosso mundo, podemos reconhecer seus pedaços, mas eles estão deslocados, submetidos a uma outra trama, que os ressignifica. Metonimicamente: se os objetos (pensemos aqui o conhecimento como um objeto também) estão deslocados, nosso mundo também se desloca, de maneira que ele se transforma em outro sendo ele mesmo.

Nesse sentido, se Mallarmé diz que para mudar o mundo, mudamos as palavras, podemos inverter “leguinianamente” essa asserção, dizendo: se mudamos os instrumentos, mudamos o mundo. E os instrumentos sempre estiveram à mão — Nancy diria aqui que não há distinção entre técnica e natureza, uma vez que o que chamamos de natureza é configurado pela técnica. Assim, aproximariámos a perspectiva de Le Guin com a de uma outra autora, que vaticinou:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Aquilo que consideramos como uma grande virada promovida por Lispector em sua narrativa — dissociar a história de um evento, de um fato, de um *turning point* — aproxima-se da ideia de Le Guin: a narrativa é feita por aquelas que ficam, aquelas que saem para recolher restos e voltam — a verdadeira viagem é voltar, diria Le Guin — rememorando suas idas e vindas de acordo com os objetos que coletam e podem transmitir para alimentar os outros.

Por fim, quero lembrar do enredo de um conto de Le Guin, “The Ones Who Walked Away from Omelas” (1973). Nesse conto, lemos sobre uma bela cidade, Omelas, onde todos são felizes e vivem em bonança. Omelas, no entanto, guarda um segredo: em um porão escuro está uma criança, encarcerada, suja, mal cuidada. Os habitantes de Omelas sabem da criança e, eventualmente, algumas pessoas corajosamente vão vê-la. Alguns só olham e continuam suas vidas. Outros se comovem. Alguns não suportam e partem — “*the ones who walk away from Omelas*” — vão adiante na escuridão e não voltam:

O lugar para onde eles vão é um lugar ainda menos imaginável para a maioria de nós que a cidade da felicidade. Eu não posso descrever esse lugar. É possível que ele não exista. Mas eles parecem saber aonde estão indo, aqueles que partem de Omelas³ (LE GUIN, 2004, p. 284).

Sempre que eu lia esse conto, ainda mais sob o impacto de ler sobre uma criança abandonada, eu gostava de me imaginar como quem parte de Omelas. Hoje, depois de conhecer um pouco mais do universo da obra de Ursula Le Guin, e como mãe de

³—The place they go towards is a place even less imaginable to most of us than the city of happiness. I cannot describe it at all. It is possible that it does not exist. But they seem to know where they are going, the ones who walk away from Omelas. Tradução nossa.

um bebê, começo a entender que, a despeito de minha ideia de liberdade e autonomia individual, não posso me furtar de minha própria condição de mulher e de mãe: talvez meu papel seja o daqueles que olham para criança com desespero. Ou pior: se o lugar para onde vão os que partem é indescritível, provavelmente o narrador do conto não partiu. Ele não sabe, pois está preso. Assim como nós, mulheres, estamos presas à nossa condição, à nossa vida (sempre empurrada para esfera) doméstica. Só nos resta contar o que recebemos, em migalhas, do mundo lá fora. Mas dessas migalhas reunidas em uma cesta, em um saco ou em uma sacola surge a nossa ficção, o nosso prognóstico do futuro, a nossa leitura do presente, a nossa proficção e a ficção científica de Ursula Le Guin.

Referências

- ANTELO, Raul. *Tempos de Babel: destruição e anacronismo*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- _____. A crise do romance. *Alexanderplatz*, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- LE GUIN, Ursula. *The Dispossessed: A Novel*. New York: HarperCollins Publishers, 2003.
- _____. *The Wind's Twelve Quarters: Stories*. New York: HarperCollins Publishers, 2004.
- _____. *The Word for World Is Forest*. New York: A Tom Doherty Associates Books, 2009.
- _____. *A mão esquerda da escuridão*. 2ª ed. Tradução Susana L. de Alexandria. São Paulo: Editora Aleph, 2014.
- _____. *Os despossuídos*. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Editora Aleph, 2017.
- _____. *Dancing at the Edge of the World — Thoughts on Words, Women, Places*. New York: Grove Press, 2018.
- _____. *A curva do sonho*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Morro Branco, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do senciante e do sentido*. Tradução de Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- VERGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Cultrix: 1981.

Letra, som e imagem ou a literatura exposta: do poema de Mia Couto ao videoclipe de Socorro Lira

*Dennys Silva-Reis
Beatriz Schmidt Campos*

Resumo: O presente trabalho demonstra como a socialização da literatura pode se desenvolver por meio das mídias e das artes. Para tanto, parte-se de um poema de Mia Couto e analisa-se suas transposições para música e videoclipe, ambos de autoria da cantora Socorro Lira. Observam-se releituras, ressignificações e mesmo a criação de novas narrativas a partir do texto literário sem a provável perda de seu caráter primeiro. Tais exposições do literário são vistas como a sobrevivência da literatura na contemporaneidade.

Palavras-chaves: poema; música; videoclipe; Mia Couto; Socorro Lira.

Abstract: This paper tries to show how the socialization of literature can develop through media and arts. We start from a poem by Mia Couto and we analyze its transpositions to music and video clip, both by singer Socorro Lira. We note rereading, resignifications and even the generation of new narratives derived from the literary text, which does not lose its initial character. These exposures of the literary are seen as survivals of literature in the contemporaneity.

Keywords: poem; music; video clip; Mia Couto; Socorro Lira

Introdução

Ao observarmos o estado da arte na América Latina e, especialmente, a condição dos Estudos Interartes, percebemos que mais que correspondência ou diálogo entre as artes, outro fenômeno tem atingido os sul-americanos: a socialização da arte. Segundo Nestor García Canclini (1980, 2007, 2008), as artes na América Latina estão se renovando fortemente por processos culturais e comunicacionais que dão origem à convergência de artes e a criações coletivas. Para além disso, o antropólogo e crítico cultural argentino aponta na produção artística contemporânea que a arte está cada vez mais empenhada em uma função social e alcançando novos públicos por plataformas de comunicação cada vez menos convencionais.

Diante de tal quadro, e somada a ele, a revolução da cultura digital, vê-se que a literatura tem se propagado pelas diversas mídias e artes como meio de aproximação

com os leitores, mas também como sinal de revisitação e sobrevida da obra literária. É recorrente tal fato quando se veem filmes, jogos, músicas, exposições, séries televisivas, fotografias, instalações, dentre outras artes, se valerem do literário pelo viés da intertextualidade para obterem sucesso ou relevância enquanto arte ampliando para mais interpretações aquilo que era primeiramente só palavra.

O videoclipe da música “Poema didático” de Socorro Lira, baseado no poema homônimo de Mia Couto, é um exemplo da convergência de artes e ao mesmo tempo da socialização da arte na América Latina, mais especificamente no Brasil. E é este processo de junção e popularização de artes que pretendemos discutir neste artigo.

Entretanto, antes de iniciarmos nossas discussões, cabe mencionar que Socorro Lira é compositora e cantora brasileira contemporânea com inúmeros trabalhos ligados, em particular, à busca das raízes musicais folclóricas ou regionais do Brasil; e Mia Couto é biólogo e escritor moçambicano contemporâneo reconhecido por seus romances, contos e poesias.

O encontro entre os dois artistas se deu em 2011 quando Socorro fazia residência artística na África do Sul, Moçambique e Gana, e foi apresentada por um amigo comum ao escritor Mia Couto que a presenteou com um de seus livros de poemas, conforme nos conta a cantora:

Um amigo havia me dito que o Mia gostava das minhas músicas, o que me deixou muito feliz. Nesse encontro ele me levou um livro de poemas e brincou comigo para fazermos uma parceria. De lá eu fui para Gana, onde fiquei uns 15 dias, escolhi o poema e comecei a rabiscar a música. Tem mais uma dele que eu musiquei, mas não gravei ainda. Outro dia encontrei Mia e conversamos de fazer um disco. Ainda não começamos, mas fiquei animada. Gosto muito da escrita dele¹.

“Poema Didático” de Mia Couto virou música pelas mãos de Socorro Lira e videoclipe pelas imagens de Danilo Oliveira, artista plástico paulistano que assina o roteiro e direção do produto audiovisual. Tendo conhecimento de tais informações, passemos às análises do poema, da canção e do videoclipe que consideramos neste artigo tipos de exposições do literário na socialização e convergência das artes.

A letra ou a primeira exposição da literatura

Poema Didático

Já tive um país pequeno,
tão pequeno
que andava descalço dentro de mim.
Um país tão magro
que no seu firmamento
não cabia senão uma estrela menina,
tão tímida e delicada
que só por dentro brilhava.

Eu tive um país
escrito sem maiúscula.
Não tinha fundos
para pagar a um herói.
Não tinha panos

¹ Informação do Jornal Correio Popular de 05/03/2016. Disponível em: < http://correio.rac.com.br/mobile/materia_historico.php?id=416748 >. Acesso em 1 de Agosto de 2016.

para costurar bandeira.
Nem solenidade
para entoar um hino.

Mas tinha pão e esperança
para os viventes
e sonhos para os nascentes.

Eu tive um país pequeno,
tão pequeno
que não cabia no mundo.

(COUTO, 2011, p. 32)

O poema de Mia Couto, que faz parte de seu livro de poesias, *Tradutor de chuvas*, lançado em 2011 apresenta um estilo lírico e intimista e ao mesmo tempo, de caráter político e identitário.

Na primeira estrofe, Couto apresenta-nos um mundo interior, pequeno e profundo remetendo-nos a um universo privado, secreto e delicado. Sua poética expõe-nos um universo interno, criando uma imagem espacial de tamanho limitado, pois em seu país havia um firmamento que “não cabia senão uma estrela menina, de tão tímida e delicada que só por dentro brilhava”. Essa imagem paradoxal entre país e firmamento e o sujeito que “andava descalço dentro” de si e o brilho interno da estrela cria um mundo tão particular, como se houvesse um infinito demarcado. O recatamento da “estrela menina” que brilha “só” internamente reforça ainda mais a dimensão espacial intimista que o autor nos apresenta na referida estrofe. Couto revela-nos dialeticamente um espaço exterior e imensurável dentro de um interior, de si mesmo, de nós mesmos.

Na segunda estrofe, o poeta expande esse país “interior” e expõe imagetivamente elementos que representam a soberania de uma nação e reflete sobre suas ausências, remetendo a aspectos políticos de um país. A letra maiúscula no nome de todo País soberano, a figura do herói nacionalista, a bandeira e o hino são componentes simbólicos que personificam e caracterizam a história e a identidade de uma Pátria. Nesse sentido, pode-se inferir que o poema desvela uma crítica política aos países colonizados, incluindo Moçambique, sua terra natal, que se tornou independente de Portugal somente em 1975. Um país colonizado perde sua autonomia e soberania, suas histórias e tradições ficam veladas, não raras vezes, as línguas faladas por um povo extinguem-se, e, nessa pequena estrofe, o autor expõe-nos, por meio da ausência dos valores simbólicos de uma nação, a representação da falta de identidade de um povo.

Na terceira estrofe em teor de resposta, o poeta recupera a magia do poema apresentando elementos sociais e lúdicos como: “Pão e esperança” aos que sobreviveram a opressão colonizadora e “sonhos para os nascentes” os nativos de uma nação.

Para terminar, na última estrofe, o autor retoma os dois primeiros versos da primeira parte e fecha com o verso “que não cabia no mundo” criando uma circularidade, o poema evoca uma ambiência introspectiva produzindo uma ambivalência entre uma espacialidade exterior e outra interior.

A despeito de as segunda e terceira estrofes criarem imagens aparentemente mais claras e menos subjetivas, a poética de Mia Couto apresenta uma metáfora na qual o autor reflete tanto sobre as angústias internas do ser introspectivo como do ser

social. Não há uma dissociação entre o interior e exterior do homem, entre o social e o pessoal. O ser é um todo, suas aflições e sonhos dão-se no âmbito da construção de uma pessoa com sua história individual e ao mesmo tempo de suas relações sociais que formam a identidade de um povo.

Por meio da leitura de “Poema didático” e de uma grande parte da obra de Mia Couto, podemos perceber que uma de suas assinaturas é apresentar obras líricas e intimistas, de teor familiar remetendo a histórias do passado e de sua “terra”, com uma linguagem cotidiana, buscando um resgate de identidade. Pires Laranjeira afirma:

O que torna seus textos tão sedutores? [...] Associada à graciosidade da criação de novas palavras, Mia Couto constrói um discurso que, por vezes, leva o leitor a pensar que se trata de pura oralidade. Mas é muito mais do que isso: uma sofisticada maneira de combinar, juntando leveza de percepção e inventividade, as falas quotidianas de um povo moçambicano com uma construção gramatical do português que explora as possibilidades da língua em discurso simples, como se uma mulher do povo expusesse na sua língua modos encantatórios de dizer certas coisas especiais (LARANJEIRA, 2012, p. 60).

Para além da leveza e simplicidade da escrita encantadora de Mia Couto, Jorge Otinta menciona:

O homem moçambicano que se via no limite da condição de colonizado, por isso, lutou pela emancipação de seu povo e pela autonomia política e administrativa de seu país, busca agora, através da narrativa ficcional, pintar seu país com as cores pelas quais se sente representado – uma empreitada possível através da literatura, dado o seu viés imaginativo. Daí todo o seu instinto de preservação e encantamento (OTINTA, 2008, p. 63).

Ou seja, Mia Couto parece investir em sua escrita uma busca daquilo que pode representar sua nação moçambicana, mesmo que isso esteja no mundo da fabulação, do encantamento, da quimera que de certa forma preserva e suscita a beleza daquilo que começa a ser visto por outro parâmetro graças às façanhas narrativas do autor. De igual modo, a cantora Socorro Lira, no domínio da música popular brasileira, faz o mesmo movimento que Mia Couto, talvez daí o sucesso da musicalização do poema.

A música ou a segunda exposição da literatura

Poema Didático²

(Socorro Lira/ Mia Couto, 2014)

Já tive um país pequeno, tão pequeno
que andava descalço dentro de mim
um país tão magro que, no seu firmamento,
Não cabia senão uma estrela menina
tão tímida e delicada, que só por dentro brilhava
Eu tive um país escrito sem maiúscula
Não tinha fundos para pagar um herói
Não tinha panos para costurar uma bandeira
Nem solenidade para entoar um hino
Mas tinha pão e esperança pros vivos
e tinha sonho pros nascidos

Eu tive um país pequeno

² Canção disponível no EP “Os Sertões do Mundo” lançado em 2014 e distribuído pela Tratore e letra. Disponível no canal youtube: < <http://youtu.be/UACGuR8z9Ls> >.

Que não cabia no mundo meu país/ meu continente
Que não cabia no mundo, meu país/ e sua gente
Que não cabiam no mundo, meu país/ meu continente
Que não cabiam no mundo, meu país/ e minha gente
Há de caber nesse mundo, meu país/ meu continente
Terá que caber no mundo, meu país / e minha gente.
Mas tinha pão e esperança pros vivos
e tinha sonhos pros nascendo

Eu tive um país pequeno
Que não cabia no mundo/ meu país, meu continente
Há de caber nesse mundo, meu país /meu continente
Terá que caber no mundo, meu país / e minha gente
Há de caber nesse mundo meu país
Terá que caber no mundo, meu país/ e minha gente
Há de caber nesse mundo, meu país / meu continente
Terá que caber no mundo, meu país / e minha gente!

NINITIKO NDZENI KA MINA

No processo de composição de uma canção, letra e melodia podem ser criadas simultaneamente ou uma letra pode ser inserida em uma melodia previamente composta e, ainda, uma letra pode ser escrita antes de uma melodia. Na canção “Poema Didático”, composta pela cantora e compositora Socorro Lira, lançada em seu disco intitulado *Sertões do Mundo* em 2014, a artista realiza uma adaptação do poema extraído do livro *Tradutor de chuvas* (2010) para inseri-lo à melodia. Desse modo, podemos perceber a ocorrência de alguns ajustes e acréscimos de palavras nos versos do poema, por meio de uma leitura prévia da canção. A forma da canção e do poema são diferentes. O poema apresenta quatro estrofes, os versos são livres e as duas primeiras estrofes apresentam oito versos e as duas últimas, três. A canção apresenta a forma AA’BB, onde B seria o refrão e o verso: “Eu tive um país pequeno” apresenta-se repetidas vezes acrescentado dos versos em tempos verbais diferentes: “Que não cabia no mundo/ Há de caber nesse mundo/ Terá que caber no mundo” e das expressões: “meu país, minha gente, sua gente, meu continente”.

Além disso, vale destacar que, embora a canção seja homônima, a música acrescenta outros significados e significantes ao poema. Por meio do andamento da melodia, algumas palavras e versos são destacados e valorizados diferentemente da poesia sozinha. Portanto, podemos refletir que mesmo sendo a mesma poesia inserida em objetos artísticos distintos, o poema vincula-se a duas obras de arte diferentes sem perder seu caráter verbal primeiro, confirmando o que Umberto Eco (2002) denomina a “intenção (intentio) profunda do texto”.

A canção é um estilo de composição a qual se constitui da união entre melodia e letra poética. A melodia funde-se com o verso e é recitada na voz do cantor por meio das alturas das notas e de um ritmo (que se define pela duração dessas notas). Além disso, ela contém uma harmonia, que são notas tocadas simultaneamente acompanhando as melodias, mesmo que implicitamente os instrumentistas executem a harmonia a fim de acompanhar o cantor.

Em seu artigo “Letra e Música” (2006), Solange Ribeiro de Oliveira aborda a importância da poesia e da música na canção. Para esta autora,

A associação dos textos verbal e musical, integrados na canção, traz à baila uma questão teórica crucial, a relação entre letra e estrutura musical. Sem ela, a canção não existiria, já que se constitui primordialmente dessa relação, cuja natureza, extremamente complexa, mas presente em toda música vocal, tem despertado posturas teóricas diversificadas. Alguns pesquisadores defendem o predomínio do musical sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois elementos, enquanto um terceiro grupo focaliza a tensão entre melodia e letra (OLIVEIRA, 2006, p. 324).

Portanto, há casos (1) em que a música se impõe à letra. Quando um instrumentista ou grupo instrumental interpreta uma canção, não necessariamente a letra é fundamental, a música podendo ser de uma riqueza melódica e harmônica que nem sempre necessita ser executada com a letra. Há, no entanto, (1) canções que desprovidas de poesia não funcionam, pois, a música é concebida para acompanhar a letra, sem ela a música empobrece. E há aquelas que realmente são unidas, (2) letra e música, uma depende da outra, uma separada da outra não tem a mesma efetividade estética. Tais casos poderiam, *grosso modo*, ser concebidos com a terminologia de Claus Cluver (2006) em (1) mixmídias e (2) intermídias, em que, no primeiro caso, seria possível dividir as duas artes e identificá-las com sentidos separadamente, mesmo que empobrecidas e, no segundo caso, seria impossível dividi-las porque o sentido estaria comprometido ou mesmo perdido.

No entanto, para se adquirir um entendimento de uma canção há que se analisar sua letra e melodia simultaneamente. Oliveira aponta que

[...] a relação entre letra e composição musical reafirma-se sempre como essencial, já que, sem a interação desses dois constituintes, não há propriamente música vocal, mas apenas fragmentos discursivos. Entretanto, é útil lembrar, não faltam estudos de canções que consideram apenas o texto verbal, como se, em si mesmo, ele constituísse um poema (OLIVEIRA, 2006, p. 326).

Portanto, embora haja um sentido na letra e na música separadamente (pois a música também é composta de elementos formais como: tonalidade, forma musical, ritmo, tensão e repouso) e a letra possua um conteúdo discursivo próprio, faz-se relevante associá-la à música que a acompanha para que haja uma compreensão mais completa de seu significado.

A canção é um estilo musical que abrange todas as camadas sociais e é uma modalidade poética musical que pode ter fins educativos. Por meio dela, de suas letras e poesias, o ouvinte poderá conhecer outras poesias. Ou se a canção é uma adaptação, ela pode servir de meio para que o ouvinte/leitor busque conhecer a obra originária que poderá ser uma obra literária. É muito comum também que o espectador queira a partir do conhecimento de um disco ou de uma música acompanhar a obra de um compositor, o que pode ser muito didático, quando poderá ter uma história composicional de canções que levam à reflexão e a questionamentos sociais e políticos.

Sabemos também que em nossa tradição de música popular muito se tem a aprender sobre nossa cultura e história brasileira por meio das letras das canções. Inúmeras são as canções que tratam de ditadura militar no Brasil, de racismo, de luta de classes, machismo, violências urbanas, violências contra as mulheres e sobre todas as classes e assuntos que vivem à margem de nossa sociedade. São canções que muitas vezes

requerem um prévio conhecimento histórico por sua complexidade poética, mas que “servem” para fazer-nos refletir e buscar uma transformação sociocultural. Para Bastos,

A canção pode tudo quando se trata de história do Brasil, simplesmente porque ela seria o principal e mais verdadeiro representante de nossa identidade nacional (ou sucedâneos). A bibliografia que se guia por aí abunda. Tomada por seu valor de face, rapidamente reconhecida sem mais sob os desígnios de seu caráter imediatamente nacional, a canção é alçada a representante-mor da brasilidade (BASTOS, 2009, p. 2).

Ainda que esta reflexão abranja a canção brasileira, em “Poema Didático” podemos perceber um casamento entre a poesia moçambicana e a música brasileira no intuito de propor reflexões históricas semelhantes dos dois países, pois esses foram colonizados e, ainda hoje, buscam resgatar a identidade de seu povo e denunciar as consequências das conquistas de um povo opressor às custas da exploração das riquezas naturais das referidas nações e de suas tradições históricas e religiosas.

Para a pesquisadora Irene Severina Rezende:

Para entendermos a realidade dos dois países, passamos, ainda que rapidamente, pela história de cada povo, individualmente, bem como nos mantivemos alertas para as experiências próprias de cada país e para as dificuldades por que passaram suas populações. Brasil e Moçambique são países unidos por alguns laços comuns, ressaltando-se entre eles uma forte identificação entre as culturas, a língua portuguesa que é comum a ambos, e o intenso vínculo cultural. A língua dos dois países, como sabemos proveniente do Latim, é comum, independentemente das diferenças fonéticas da língua falada, o que já em si, constitui uma propriedade de países irmãos, pois é com ela que ambos os países fortalecem e irmanam suas experiências, abrindo possibilidades às duas culturas compósitas para que possam caminhar com o mesmo desejo de crescimento social e intelectual. Outro ponto que interessou saber foi que os dois povos passaram por dificuldades e conflitos parecidos, tanto na área social quanto na área da política, a começar pela matriz colonizadora dos dois países que foi Portugal. [...] A atuação da colonização portuguesa, nos dois países, se processou de forma agressiva — tanto em Moçambique quanto no Brasil — o que deixou marcas ainda sentidas nos dias atuais, principalmente no que tange à cultura imposta e à exploração das riquezas das duas nações, pelo colonizador (REZENDE, 2008, p. 220).

Portanto, podemos refletir que há uma semelhança entre o povo que foi explorado em Moçambique e o que veio para o Brasil para ser escravizado e este mesmo povo, ao que tudo indica, ainda hoje faz parte de uma classe desfavorecida que busca resgatar suas tradições, seu respeito e sua autoestima.

A canção de Socorro Lira é introduzida com um solo de sanfona. Após a introdução, nos primeiros quatro versos, a melodia movimenta-se em uma extensão de voz muito aproximada da fala e o ritmo das notas se adapta aos versos formando um recitativo. A frase: “Não cabia senão uma estrela menina tão tímida e delicada que só por dentro brilhava” é quase falada. No verso seguinte: “Eu tive um país pequeno escrito sem maiúscula”, repete-se a primeira melodia da primeira estrofe e no próximo verso melódico, “Não tinha fundos pra pagar um herói”, há um movimento de voz que se diferencia dos outros por terminar com um salto de oitava criando uma dramaticidade na frase. A palavra “herói” que salta do “lá 3” para o “lá 4” cria um sentido mais pungente para a canção e é nesses versos que a obra literário-musical começa a mudar da

parte mais lírica da canção para os questionamentos políticos e identitários refletidos na poesia de Couto. A partir desses versos, as melodias abrem-se mais em extensão, reafirmando a dramaticidade crítica que o autor quer criar em seus versos e, consequentemente, a compositora em sua melodia.

Nos versos: “Mas tinha pão e esperança pros viventes e tinha sonhos pros nascentes” a melodia retorna a um âmbito melódico quase falado, quase como uma oração recitada. E nas melodias seguintes a compositora cria um refrão musical para os versos de Couto e os repete fazendo pequenas alterações. As frases melódicas soam como refrão devido às suas repetições e ao encaminhamento das vozes. No primeiro verso/melodia, “Que não cabia no mundo meu país/ meu continente”, há uma tensão melódica, e, em “Que não cabia no mundo, meu país/ e sua gente”, há um repouso melódico. Na música popular, as frases concomitantemente com a harmonia criam tensões (dado por acordes dominantes) para depois se resolverem voltando ao repouso, à sua tonalidade. Esse efeito melódico de tensão-repouso repetidamente gera o refrão.

Nesta parte da obra, a artista reitera o sentido político e identitário do poema quando acrescenta aos versos as palavras “meu continente” e “sua gente” (ou minha gente) – expressões que não estão no poema original. O sentido lírico e interiorizado do verso “eu tive um país pequeno, que não cabia no mundo” refletido acima, torna-se ambíguo com o acréscimo da expressão “meu país e minha gente” ou “meu país, meu continente”, pois os versos suscitam uma reflexão sobre a busca da essência de um povo e sua representação no mundo.

O sentido crítico proposto pela canção confirma-se com o acréscimo dos verbos no presente e no futuro do indicativo nos versos escritos no refrão da canção pela compositora: “Há de caber neste mundo meu país...”, “Terá de caber no mundo meu país...” repetidas vezes. A letra da canção propõe a integração de um povo no mundo. O “mundo” ao qual a poética musical se refere seria a parte poderosa do planeta, a Europa hegemônica, que por meio da colonização tem sido opressora e tem marginalizado e tirado a identidade de povos por meios exploratórios ao longo de nossa história ocidental.

Segundo Ania Loomba:

O colonialismo não foi um processo idêntico em diferentes partes do mundo, mas em todos os lugares ele travou os habitantes originais do lugar e seus recém-chegados nas relações mais complexas e traumáticas da história da humanidade. [...] O processo de formar uma comunidade nas novas terras significou necessariamente deformar ou reformar as comunidades que ali já existiam (LOOMBA, 1998, p. 2, tradução nossa).

Nessa via, podemos refletir que a canção sugere uma crítica a uma das consequências travadas pelo processo de colonização que seria a interferência na cultura e no modo de vida dos povos originais de um determinado país.

Ainda sobre a canção, esta torna-se ainda mais afirmativa com o acréscimo do coro no refrão. Depois que Socorro Lira canta-o uma vez sozinha, as vozes entram cantando os versos em uníssono: “Mas tinha pão e esperança pros viventes e tinha sonhos pros nascentes” e posteriormente o refrão é repetido reiterando o significado da letra.

Ao final, o coro canta um verso no idioma changana, uma das inúmeras línguas faladas em Moçambique e África do Sul: “NINITIKO NDZENI E KA MINA”, que segundo referências do videoclipe oficial (disponível no *youtube* no endereço: <http://youtu.be/UACGuR8z9Ls>) significa: “O país está em mim”. Ademais, o verso é acrescido de outra melodia que canta “MAMA AMÉRICA”. A mistura de melodias gera um caráter heterogêneo à canção, que pode simbolizar, dentre outras coisas, a mestiçagem, o hibridismo e a mistura de culturas a que o poema remete em seu discurso pós-colonial na busca de identidade de uma nação que se encontra dispersa por todo o mundo em cada indivíduo que a ela pertence.

Para além da junção poema e música, outra ampliação do poema de Mia Couto e mesmo da canção de Socorro Lira se faz pelo videoclipe, arte de extremo sucesso no mundo, na América e em especial no Brasil. Se, por um lado, o videoclipe é uma forma de marketing para popularização da música de um cantor/ grupo musical, no caso da canção em questão, por outro, ele se revela como mais uma exposição do literário. Em consonância com Itamar Even-Zohar (2013), há de se considerar que no mundo contemporâneo em que vivemos a leitura literária não está mais somente presa à letra e ao papel, mas também ligada às linguagens por onde o literário passa e deixa rastros como no caso do videoclipe.

A imagem ou a terceira exposição da literatura

O videoclipe tem como natureza a publicidade, é um meio pelo qual se seduz e se capta a atenção do espectador para um tema, uma banda de música ou mesmo um cantor. Em um dos conceitos possíveis, pode-se definir que:

un vídeo musical es una obra audiovisual, de intención fundamentalmente promocional, ya sea de la banda/artista o del tema musical, de 3 o 4 minutos de duración, en la que, por lo general, se presenta a una banda/artista interpretando el tema, a veces acompañada de imágenes con valor narrativo propio y otras, con un valor poético (RONCERO-PALOMAR, 2008 p. 20).

Dessa forma, para além de acompanhar e ilustrar a música, o videoclipe tem como meta difundir um trabalho musical. Todavia, tudo está submetido à música que, acompanhada de letra, sugere ambiências, ou seja, sensações imaginadas causadas pelo signo acústico. Tais “sensações” são sugeridas pela imagem sonora e também pelas emoções do ouvinte ao escutar a música.

O videoclipe da canção “Poema Didático” dirigido por Danilo Oliveira acrescenta ainda mais significados à obra poética de Mia Couto. E acima de tudo sugere imagens que, para Silvia Cyntrão, é “o elemento chave da poesia [...], o concreto da representação” (CYNTRÃO, 2004, p. 26) e ainda,

Se o texto é um conjunto de signos postos em relação, com uma função estética, a poesia acontece porque uma rede de elementos significativos se articula em diálogo no processo poético. Esse processo contempla tanto os elementos intensificadores e os imagísticos, que permitem a transfiguração da realidade em poesia pelas figuras de pensamento, e a natureza das classes das palavras no seu valor representativo de ideias e/ou ações (CYNTRÃO, 2004, p. 25).

Portanto, ao unir canção e imagem em um videoclipe, as imagens reforçam a mensagem da canção, bem como os elementos musicais que dela fazem parte: ritmo,

melodia, harmonia e timbre. Para Andrade, “do ponto de vista da linguagem, a união da música, imagem e edição é o motivo de tamanho alcance dessa mídia no cenário pop musical” (ANDRADE, 2009, p. 16). Ainda que estejamos falando de uma obra artística de menos alcance que uma canção pop, em termos de público, o vídeo em geral apresenta uma projeção muito maior do que a poesia e a canção. Para Sueli Andrade,

[...] a cultura e a produção social contemporânea estão envoltas em uma nova bricolagem onde se embaralham fragmentos diversos de textos, imagens e sons. Dado este contexto, o vídeo e suas derivações constituem uma das formas mais fortes, originais de arte. No campo artístico audiovisual o videoclipe ocupa uma das posições de maior possibilidade criativa (ANDRADE, 2009, p. 22).

O vídeo é uma terceira via artística, com características muito próprias, mas que, como a canção confirma as reflexões de Eco sobre a intenção do texto que nasce na poesia, permanece na canção e continua no vídeo. Para Eco, “todo discurso sobre a liberdade da interpretação deve começar por uma defesa do sentido literal” (ECO, 2002, p. 9). Parece que talvez este sentido literal tenha se sincronizado com a música e essa com as imagens do videoclipe.

A música, quando imbricada com o videoclipe, cria duas características que não existiam no poema: a velocidade e o tempo/duração. Essas dão ao poema uma narratividade que a princípio não existe devido a ser um poema introspectivo sem marcas acionais características majoritariamente do gênero narrativo.

O fato de o videoclipe, que está disponível no canal *Youtube* (<http://youtu.be/UA-CGuR8z9Ls>), poder ser visto e revisto várias vezes pelo espectador também remete ao fato de o leitor poder ler e reler o poema de Mia Couto quantas vezes quiser na busca de uma melhor compreensão ou de novos significados. Todavia, no entrelaçamento entre as três mídias/artes, uma pode levar à outra e vice-versa, aumentando assim o trânsito de significados, significações e interpretações, além do gosto pela literatura em trânsito.

Para David Ruiz:

No en vano, la música es un elemento fundamental en el videoclip, en tanto que elemento original y determinante en la elaboración de éste. Sin embargo, como se ha dicho, es frecuente que los investigadores obvien que la música, junto con otros factores, determina la creación del aspecto visual, hasta el punto de que la canción puede existir sin imágenes, pero las imágenes del videoclip no suelen tener sentido sin la canción (RUIZ, 2012, p. 102).

Desse modo, ainda que o videoclipe se baseie em uma canção, este poderá apresentar uma narrativa própria, podendo ou não ter relação direta com os significantes e significados da canção quando ouvida sem imagens.

Em “Poema didático” podemos observar uma narrativa construída em torno do cotidiano da compositora Socorro Lira. As primeiras imagens que aparecem em sintonia com a introdução instrumental da canção na quais se apresenta um solo de sanfona mostram Lira em um cômodo cheio de objetos.

A introdução da canção finaliza-se com o som de uma coruja em sincronia com uma rápida imagem de uma árvore, do sol nascendo (de dentro do cômodo) e com a inserção da percussão dos instrumentos que marcará o ritmo da canção até o final.

O aparecimento da árvore remete-nos à sua valorização na obra de Couto. Segundo Tereza Calzolari:

Importante e sagrada nas culturas africanas, a árvore é trabalhada literariamente pelo autor sob nuances diversas, mas complementares. Guardiã da tradição, nela se encontram ancestrais, que aconselham mas também podem punir. A relação íntima e amalgamada com seus naturais, a condição feminina da fertilidade, acolhimento, força e delicadeza são algumas dessas nuances. Símbolo da terra natal, a árvore, antiquíssima, testemunha a história e outras histórias, amores que brotam e prendem, de boa vontade, o homem ao solo, e outros que acabam por afastá-los” (CALZOLARI, 2009, p. 1).

Por meio destas palavras e da observação do vídeo podemos refletir que a árvore tem um significado identitário, mas também de intimidade na obra do poeta confirmando os prévios comentários sobre o poema.

Ainda sob o som da sanfona, a cantora aparece deitada e o canto é introduzido. As imagens posteriores, em sincronia com a primeira parte da canção, mostram a cantora em cenas do cotidiano: se levantando, preparando o café da manhã, escovando os dentes, tomando seu café.

Posteriormente, aparece uma cena na qual se dá um *close-up* na lâmpada do cômodo. Ao acender a lâmpada, esta brilha em estreita sintonia com a melodia, pois a nota/sílaba “rói” (de “herói”) mais aguda da canção é pronunciada, valorizando o brilho da luz e fazendo-nos refletir que este poderia ser um dos momentos de transição do vídeo, já que nesta ocasião a poética transita de seu caráter mais intimista para um caráter mais identitário como observado na análise do poema e da canção respectivamente.

Em seguida, a cantora troca de roupa e busca o livro de Mia Couto *Tradutor de Chuvas*, que contém a poesia “Poema didático”, que a inspirou a compor a canção homônima. Todos esses movimentos parecem ocorrer em tempo real. Logo após, aparece uma imagem de um peixe e a cantora aparece em uma tomada de cima de corpo inteiro e posteriormente a sua ação de aguar uma planta, ela aparece lendo e compondo a canção.

Podemos observar que, ainda que as tomadas do videoclipe sejam independentes da letra da canção, o diretor apresenta várias alusões ao poema que o originou. Por exemplo: o livro que remete ao poema que inspirou a criação da canção e do videoclipe e o cômodo com uma infinidade de objetos que se destacam em várias tomadas do vídeo que poderiam ser associados ao “país pequeno que não cabia no mundo”, o que nos revela uma intimidade presente tanto no poema como no vídeo.

Na segunda parte, podemos observar que o coro começa a cantar simultaneamente com a saída da cantora de seu cômodo e nesta cena ela entra em uma floresta. A cena do espaço externo ocorre com a inserção das vozes e o diretor foca na floresta e na imagem da cantora andando sob grandes árvores. A árvore é apresentada novamente, mas neste momento filmada em cena externa como objeto simbólico e identitário na obra de Mia Couto remetendo à reflexão de Calzolari sobre a presença da árvore na obra do escritor:

Antiquíssimas, as árvores testemunham as dores da luta pela independência, as guerras civis e suas muitas injustiças e mortes. Mas também testemunham amores e choro individual, de cada um. A escrita de Mia Couto pensa a língua, a linguagem, a história, a pátria, mas também se quer ser estória e universal (CALZOLARI, 2009).

Embora o poema não apresente uma referência direta à “árvore”, sua presença no vídeo reafirma sua relação com a obra de Mia Couto.

Por meio destas observações, podemos refletir que a cena externa e a canção se comunicam. Nesta parte o diretor, por meio da transmissão das imagens da cantora na floresta, valoriza o caráter identitário do texto, na adaptação de Socorro Lira, pois neste momento canta-se repetidas vezes: “que não cabia no mundo, meu país meu continente/que não cabia no mundo, meu país e minha gente”, reafirmando, talvez, a busca pelas origens de um País que foi colonizado e massacrado culturalmente. Jorge Otinta aponta, ao se referir à obra de Mia Couto, que:

Sabendo que a literatura é, acima de tudo, uma forma de diálogo entre o real, o imaginário e o fictício e, ao mesmo tempo, se institui como um espaço simbólico capaz de possibilitar uma catarse dos momentos problemáticos do passado, ou até mesmo, dos desassossegos que o porvir provoca; é de salientar também que ela é uma forma de resistência face às atitudes que visem silenciar o povo (OTINTA, 2008, p. 12).

Entretanto, vale refletir por meio destas palavras, as quais afirmam o caráter político da obra do escritor, que o texto, a canção e o vídeo casam-se em uma única proposta. Porém, a poesia de Couto tem uma primazia sobre o vídeo e a canção. As melodias e as imagens acrescentam valores estéticos e críticos ao texto, mas sem perder seu sentido inicial.

Por fim, o vídeo é concluído com o coro cantando a frase: “NINITIKO NDZENI E KA MINA”, acrescido de outras vozes cantando “Mama América”. Mediante o acréscimo destes versos ao poema original, a compositora reafirma a cultura do povo negro por meio do resgate de suas línguas originárias como forma de manter sua tradição. Nas imagens finais nas quais o coro canta, as vozes enfatizam a imagem de Socorro Lira andando na floresta descalça a sorrir.

A última cena apresenta a cantora em seu quarto, em seu mundo particular acordando como se todas as imagens anteriores fossem um sonho. Neste momento podemos refletir que, por meio da retomada da imagem ao quarto e a da cantora deitada em sua cama, há uma alusão à circularidade do poema. Como se a partir daquela cena pudesse começar “tudo de novo”.

Desenlaces

Como podemos ver neste trabalho, a literatura contemporânea não está somente presa ao livro, mas sujeita a trânsitos. Tais trânsitos, por sua vez, são muito sutis e percorrem as mais diferentes artes e mídias, no nosso caso, o poema de Mia Couto foi transmutado para música e videoclipe.

Percebemos que tais exposições do literário são enriquecedoras para a obra literária por trazerem de fato dois fenômenos que estão diretamente ligados ao âmbito mercadológico atual: a resignificação dos objetos e a popularização. Com a resignifi-

cação, a obra literária enriquece seu texto fonte e, com a popularização, ela atinge outros públicos diferentes do leitor literário, bem como garante a sobrevivência da literatura em um mundo contemporâneo cada vez mais preocupado com a informação do que com o prazer estético e o trabalho da linguagem.

Parece-nos que, se por um lado, as novas mídias e artes auxiliam na socialização do campo literário, por outro, essas mesmas mídias e artes estão sempre a reafirmar que a literatura as permeia. De fato, a revisitação da literatura está cada vez mais constante e este trabalho é apenas o início de muitos que poderão surgir a fim de mostrar como a dita “alta literatura” tem alcançado públicos outros pelas ditas “artes populares”.

Referências

- ANDRADE, Sueli Chaves. *Chris Cunningham: autoria em videoclipe*. Dissertação. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, PUC, 2009.
- BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e Recalque – Chico Buarque e Paulinho da Viola*. Tese. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. História, 2009.
- CALZOLARI, Tereza Paula Alves. Aprendizes da Seiva: o homem e a árvore nos contos de Mia Couto. *Revista Mulemba*. n. 1. Rio de Janeiro, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização Imaginada*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*. v. 14. n. 3. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357> >. Acesso em 18 de agosto de 2016.
- COUTO, Mia. *Tradutor de Chuvas*. Alfragide: Caminho, 2011.
- CYNTRÃO, Sylvia. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.
- ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. O “Sistema Literário”. In: *Revista Translation*. n. 5. Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42900/27135> >. Acesso em 21 de agosto de 2016.
- JAUSS, Hans Robert. O Prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.
- LARANJEIRA, Pires. Mia Couto, o escritor improvável. In: *MuitasVozes*. V. 111. 0004. v. 1, n.1, p. 57-62, 2012.
- LIRA, Socorro. *Os Sertões do Mundo*. São Paulo: Independente (Distribuidora Tratore), 2014. EP.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/postcolonialism*. London and New York: Routledge, 1998.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção Letra x estrutura musical. In: *Revista Aletria*. v.14, n.1. 2006 Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicações_txt/ale14_ale14_sro.pdf >. Acesso em 16 agosto de 2016.

OTINTA, Jorge de Nascimento Nonato. *Mia Couto: memórias e identidades em um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Dissertação. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.

REZENDE, Irene Severina. *O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

RONCERO-PALOMAR, R. *Antivídeo: Estética e intermedialidad*. Tese de doutorado inédita. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2008.

RUIZ, David Selva. La visualización de la música en el videoclip. In: *Ámbitos*. n. 21. Universidad de Sevilla: Sevilla — España, 2012.

A roleta russa de Sylvia Plath, ou como suicidar o outro de si¹

Davi Pinho

Resumo: Se, como diz Robert Lowell sobre a arte da amiga, a escrita de Sylvia Plath joga “roleta russa com seis balas no cilindro” (LOWELL, 1966, p. XV), o presente artigo traça diálogos entre Plath e Virginia Woolf, Michel Foucault, Julia Kristeva e Giorgio Agamben para ultrapassar as leituras biográficas desse jogo de vida e morte na obra da poeta e ficcionista estadunidense. Por meio de uma discussão do único romance de Plath, *The Bell Jar* (1963), pensaremos que esse jogo encena a morte de um duplo, um *outro* projetado para fora e assassinado como um retorno à vida — o suicídio do outro de si mesmo que só é possível na ficção.

Palavras-chave: abjeção; alma; suicídio.

Abstract: If, as Robert Lowell affirms in regard to his friend’s art, Sylvia Plath’s writing plays “Russian roulette with six cartridges in the cylinder” (LOWELL, 1966, p. XV), this article traces dialogues between Plath and Virginia Woolf, Michel Foucault, Julia Kristeva and Giorgio Agamben in order to surpass biographical readings of this game of life and death in the oeuvre of the American poet and fictionist. Through a discussion of Plath’s only novel, *The Bell Jar* (1963), we shall suggest that this game enacts the death of a double, an *other* that is projected outside oneself and murdered as a return to life — the suicide of an other of myself that is only possible in fiction.

Keywords: abjection; soul; suicide.

It was as if what I wanted to kill wasn’t in that skin or the thin blue pulse that jumped under my thumb, but somewhere else, deeper, more secret, and a whole lot harder to get at.

Sylvia Plath

The first — killing the Angel in the House — I think I solved. She died. But the second, telling the truth about my experiences as a body, I do not think I solved. I doubt that any woman has ever solved it yet.

Virginia Woolf

Sylvia Plath e *The Bell Jar*: uma introdução

Em 1963, Victoria Lucas publicou seu único romance: *The Bell Jar*, ou *A Redoma de Vidro* em português. Victoria se tratava do pseudônimo de Sylvia Plath, que se suicida no mesmo ano em que publica sua melancólica narra-

¹ Este capítulo retoma o seguinte artigo publicado pelo autor: *Corpos Rebeldes - Sylvia Plath e A Redoma de Vidro*. REVISTA LETRAS, CURITIBA, N. 78, P. 59-70, MAIO/AGO. 2009. EDITORA UFP.

tiva. O romance espelha sua trajetória de vida nos Estados Unidos da América, mas é escrito na Inglaterra, nos anos em que tentava ser reconhecida como poeta por méritos próprios, não à sombra de Ted Hughes. Nesse sentido, seu pseudônimo ecoa inevitavelmente o nome de uma outra Victoria, aquela rainha que, no decorrer do longo século XIX², se tornou um símbolo do projeto imperialista, por um lado, e da moralidade burguesa e suas opressoras performances de gênero, por outro. Entre o Anjo do Lar vitoriano, que dominara as representações de seu corpo no passado, e a *femme fatale*, que volta à cena com toda força em seus tempos, Victoria Lucas/Sylvia Plath escreve para se inscrever no mundo, para achar morada na linguagem. Esther Greenwood, a heroína de seu romance, se sente perseguida por uma redoma de vidro que flutua sobre sua cabeça, moldando-a, prendendo-a à tradição do corpo feminino cristalizada na era da antiga Victoria; situando-a como o Anjo do Lar que, à época da publicação do romance de Plath, Virginia Woolf matara havia trinta e dois anos em seu discurso para a *Women's Service League* de 1931, publicado postumamente como o celebrado ensaio "Professions for Women" (1931/1942).

Quando Robert Lowell escreve o prefácio para uma publicação póstuma de *Ariel* (1966) — coletânea que, em sua morte, faz de Plath a poeta que ela buscou ser em vida —, cria-se uma chave de leitura para toda sua obra, tanto em verso quanto em prosa, que marcaria sua escrita como "pessoal", "confessional", cuja maneira de sentir é a "alucinação controlada, a autobiografia de uma febre"³ (LOWELL, 1966, p. XIII). Se, em 2011, o psicólogo James C. Kaufman alcunha de "o efeito Sylvia Plath" a sua teoria de que poetas têm uma predisposição a doenças mentais⁴, é porque ele herda uma estabelecida tradição de ler a obra de Sylvia Plath como uma confissão da loucura: um inevitável, não contextual e a-histórico desejo de morte, algo que de alguma maneira se inicia na recepção de Lowell. O que se entende por escola dos confessionalistas tende a agrupar e filiar muitos poetas estadunidenses, em especial da segunda metade do século XX, sem o cuidado crítico de anotar as importantes diferenças entre Lowell, Plath, John Berryman, Anne Sexton e os Beatniks, por exemplo. Partindo dessa perspectiva confessionalista sobre o verso de Plath, grandes estudiosos da escritora, como a pioneira professora Caroline King Barnard (1978), justificam as escolhas da poeta e romancista por meio de correlatos biográficos e suas implicações. Ao invés de anotar a carga histórico-cultural do nome Victoria, por exemplo, Barnard simplesmente anota que Plath usou o pseudônimo para resguardar sua vida pessoal e, assim, lê sua última publicação em vida como o impulso de "revisitar sua juventude" e enfim conectar "conhecimento e experiência, passado e presente, o desejo à realidade" (1978, p. 107). Por mais relevantes que sejam, tais análises vêm em detrimento das questões que a obra de Plath provoca, para além de sua biografia — e é este "além" que nos interessa aqui.

Proponho uma rota de fuga do biografismo para reinterpretar os ditos confessionalistas da geração de Plath como profanadores da própria noção de confissão, que inevitavelmente contém uma fortíssima carga religiosa. O filósofo italiano Giorgio

² Cf. *Age of Empire: 1875-1914* (1987), de Eric Hobsbawm.

³ As traduções no corpo do texto são de minha responsabilidade.

⁴ Cf. "The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers" (2011), de James C. Kaufman. *The Journal of Creative Behavior*.

Agamben (2007)⁵ pensa a profanação como exercício da dessacralização daquilo que fora separado como objeto de veneração. A profanação marca o trânsito inverso ao do sacrifício religioso: ela é o retorno de objetos do campo divino, sagrado, para o humano, profano. Nesse sentido, profanar significa usar de maneira diferente, reusar, inverter a ordem. Muitos dos poetas ditos confessionais trazem para novos usos as identidades que o tempo deles tentava naturalizar, essencializar, sacralizar. Em uma aproximação com Agamben, podemos dizer que a “literatura confessional” propõe um uso mundano do próprio *confessar-se*, pois não há súplica por qualquer tipo de absolvição em suas obras, apenas uma constatação das vidas malditas de suas *personae* poéticas e de suas personagens. Nos melancólicos desdobramentos de suas questões, em especial se pensarmos a loucura e o suicídio como grandes questões nessas obras, vemos a confissão poética marcar o trânsito inverso ao da expiação negadora da vida que a confissão religiosa requer.

A literatura desses poetas e ficcionistas, e de Plath em especial, é entendida aqui como um tocar que desencanta, uma via de retorno ao humano e suas questões profanas, em um processo de questionamento profundo das identidades forjadas como naturais para os homens e as mulheres de seu tempo. É isso que nos interessa na obra-vida de Sylvia Plath. Sob esse entendimento, o uso da biografia de Plath, como lugar originário do evento que demanda expiação, não se faz necessário para entender o que Lowell diz de *Ariel* (1965): “estes poemas estão jogando roleta russa com seis balas no cilindro” (LOWELL, 1966, p. XV). Mas se a arma está contra a própria cabeça na metáfora de Lowell, Plath mira ao mesmo tempo em muito mais. Os quarenta e três poemas coletados por Ted Hughes e publicados postumamente em *Ariel* foram escritos no ritmo acelerado do pensamento de Plath, que grafava por vezes três poemas antes do café da manhã, como nos diz Barnard (1978), e de fato ali ela mata, suicida, ressuscita, em um jogo perigoso entre pulsões de morte e vida. No entanto, seus célebres poemas — como também seu único romance, suas entrevistas à BBC, seu diário, e tudo mais que Plath produz em seus últimos anos —, parecem apontar para uma questão que se abre entre essas pulsões: a questão do corpo e de sua redoma, a alma. Esse corpo-questão é herança de muitas mulheres, entre elas Virginia Woolf, que aparecerá aqui em sua própria voz e língua, em epígrafes, como um pensamento que atravessa o século e a língua de Plath.

Em sua prolífica obra-vida, Plath abre caminhos para além das tradicionais leituras que recebeu desde sua trágica morte. Em busca desses caminhos, estabelecendo diálogos, rastreando imagens, escrevo hoje sobre a redoma de vidro no/do romance de Sylvia Plath. Em um diálogo com Julia Kristeva e Michel Foucault, proponho que pensemos os caminhos que Sylvia Plath traça em *The Bell Jar* para recusar as representações do corpo da mulher, delimitado por uma *performance* feminina tida como sagrada, natural e essencial em seu tempo. Interessar-nos-á apontar como essa autora, que se nomeia Victoria, faz da escrita um lugar que (re)imagina e (re)dimensiona o corpo da mulher. Sua personagem Esther Greenwood se apresenta como sujeito apenas na abertura da mulher à loucura. Não se trata, aqui, de uma loucura apontada pelo outro,

⁵ Cf. “Elogio da Profanação” (2007) de Giorgio Agamben, e “Sylvia Plath para além da poesia confessional: uma leitura de ‘Lady Lazarus’” (2015), de minha autoria.

mas de uma certa resposta que lhe permite ser. Entre dizer *sim* ou *não* ao convite de se fazer uma mulher de seu tempo, Esther trava um embate com seu corpo que só será respondido no fazer poético de Sylvia Plath, discussão final do presente artigo.

Em “Lady Lazarus” (1965) — poema que também nasce em seu período rumo à afirmação do não, rumo ao suicídio —, após apresentar o corpo contorcido de uma mulher que faz da morte o seu lugar de ser, Plath ilustra a volta dessa mulher à vida com a imagem de uma Fênix. Essa mulher-Fênix, ao retornar de mais uma tentativa de suicídio, lista os nomes que a prendiam em sua performance de gênero limitada, em sua vida disciplinada, controlada: “Deus”, “Lúcifer”, “Doutor”. Para eles, ela diz: “Cuidado/ Cuidado./ Das cinzas/ Levanto com meu cabelo carmesim/ E devoro homens como ar” (PLATH, 1965, p. 9). Vejam aqui que a roleta russa de Sylvia Plath quer matar (ou suicidar) muito mais que seu próprio corpo. Seu retorno à vida põe em questão a morte de alguma coisa, de um outro identificado no poema como os homens devorados por essa Fênix. Nesse retorno, a arma não está mais contra sua própria cabeça. No romance, no entanto, o outro de Esther se encontra internalizado, um outro de si mesma, e é a esse embate fatal entre ela mesma e seu outro que devemos voltar para entender de que maneira, no romance, Plath extirpa de sua personagem essa sombra, seu anjo, para — por mais estranho que possa soar — suicidá-lo.

O desejo de infração: o Anjo e a *Femme Fatale*

I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defense. Had I not killed her she would have killed me.

Virginia Woolf

Em *The Bell Jar*, percebemos já nas primeiras páginas uma querela interna que impede que Esther Greenwood se entenda como sujeito de seu corpo. Toda narrativa é permeada por tentativas de pertencimento dessa personagem que não vê acesso ao que imagina de si, mas apenas aos papéis que lhe parecem ser impostos por habitar um corpo de mulher. Os banhos quentes, mais tarde os tratamentos de choque, e tudo mais que lhe tire o peso que carrega em seu corpo, serão desde as primeiras páginas do romance os lugares de gozo dessa personagem, que se demonstra incapaz de aceitar seu lugar no espelho. Ao observar o mundo e os reflexos de seu corpo, Esther demarca muito claramente os lugares possíveis da mulher de seu tempo: todas as personagens femininas estão divididas entre Anjo do Lar e *femme fatale*. Para Esther, afirmar um desses papéis e uma dessas performances é extremamente doloroso, e é o que a leva à tentativa de suicídio e ao sanatório.

Impossibilitada de dizer *não quero ser* apenas Anjo ou *femme fatale*, Esther se vê dizendo *eu quero não ser*, pois não consegue vislumbrar lugar na linguagem que não seja nos nomes já cristalizados para seu sexo. Em *Des Chinoises* (1974), quando fala do suicídio feminino e toma como exemplos Sylvia Plath, Virginia Woolf, e Maria Tsvetaeva, Julia Kristeva começa justamente com essa afirmação do *não* que se torna

constitutiva na vida das mulheres que escrevem: “eu quero não ser”. Essa afirmativa da negação apresentada por Kristeva, *querer o não*⁶, pode ser chave para entendermos a loucura de Esther. No processo de subjetivação da mulher escritora, Kristeva (1974) diz que essa mulher seria chamada a uma identificação profunda com a mãe, mas se perderia na palavra do pai, no mundo da linguagem comunicativa, nas identidades cristalizadas para a mulher na ordem simbólica — Anjo do Lar e *femme fatale*, se tomarmos *The Bell Jar* como exemplo. Em seu desespero para se identificar no tempo linear, no tempo histórico, na ordem dos nomes do pai que lhe daria um lugar na esfera pública, a mulher escritora seria levada à loucura de se saber Outra do mundo. Desse lugar Outro viriam as múltiplas vozes, a dissolução “primeiro do superego, depois do ego”, até que a “própria vida não consiga se segurar: a morte silenciosamente adentra” (KRISTEVA, 1974, p. 157). Quando um homem se mata, diz Kristeva, “é para provar que sua vontade é maior que a de Deus” (1974, p. 158). Mas o suicídio feminino tenta negar Deus, a palavra, para então negar sua própria posição de Outro enquanto sujeito, negando-se a si mesmo. A morte da escritora suicida seria então uma constatação da impossibilidade de um sujeito feminino dentro da ordem simbólica, um movimento que ansiaria, a partir da potência de não, por “dissolver o próprio ser, livrá-lo da palavra, do *self*, de Deus” (KRISTEVA, 1974, p. 158).

No movimento contrário ao de Hamlet⁷, que escolhe ser, de acordo com Kristeva a mulher que escreve se lançaria à afirmação do não para negar todas as identidades forjadas pela linguagem e impostas ao seu corpo, sem medo do que vem, na contra-mão do príncipe da Dinamarca. Ao se verem impossibilitadas de dizer *eu não quero* — ou seja, de não aceitar as performances cristalizadas para seus corpos —, para Kristeva as escritoras usam o não como afirmativa, *eu quero não*, uma escolha que se apresenta como recusa total de seus lugares na cultura⁸. Tal constatação de Kristeva é interessante, mas se pensarmos na obra de Plath — e poderíamos dizer o mesmo de Woolf e Tsvetaeva —, veremos que há um desejo pelo sim, pela criação de espaços para a vida — afinal, a Fênix volta, e também Esther achará um retorno ao mundo. Há aqui, sem dúvida, a necessidade da morte de algo em si para que a linguagem, falocêntrica como diria Kristeva, abra espaço para novas mulheres que demandam outros nomes, outras performances.

Virginia Woolf havia apontado, antes de Plath ou Kristeva, para o fato de que existiria um fazer de morte para que a mulher ganhasse vida, como vemos na epígrafe desta seção⁹. Ela sentia uma sombra de si mesma que a vigiava enquanto escrevia, que lhe demandava docilidade e que lhe fazia o Anjo do Lar vitoriano imortalizado pelo poema de Coventry Patmore (1854). Matar o anjo, suicidá-lo fora do corpo, tornou-se grande questão, na obra de Woolf, para o nascimento da nova escritora e para o nascimento dela mesma. Não havia, para Woolf, coabitação entre seu eu e esse eu idealizado. A questão, como ela diz, era matar ou ser morta. Essa sombra internalizada de si proje-

⁶ Kristeva abre essa afirmativa negativa da mulher para outras questões no célebre *Le temps des femmes* (1979), trabalho que também dialoga com a presente leitura de Sylvia Plath.

⁷ Cf. *Hamlet*, III.1

⁸ Impossível não nos remetermos à formulação de *Bartleby*, “eu preferiria não”, que faz sua resistência afásica culminar em sua morte inconsequente. Cf. “*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*” (1853), de Herman Melville.

⁹ É com o intuito de sugerir questões para além do espaço deste curto artigo que apresento, em epígrafes, possíveis desdobramentos do diálogo entre essas mulheres.

tada para fora, como faz Woolf, também assombra o romance de Sylvia Plath. Afinal, o Anjo do Lar permeia *The Bell Jar* na figura de personagens como Mrs. Greenwood, a mãe de Esther, Mrs. Willard, e principalmente Betsy, sua colega universitária que tenta resgatá-la do que considera influências más. Essas personagens aparecem como vigilantes — aqueles olhos vorazes no panóptico — do corpo da heroína de Sylvia Plath, Esther Greenwood. Em um paralelo com Michel Foucault (1984), podemos afirmar que a crise de Esther advém dessa recusa em cooperar com a mecânica de poder em suas concessões que regulamentam a transgressão.

A educação e até mesmo o trabalho aparecem para Esther como concessões insuficientes do poder — ela pode estudar, por exemplo, mas não pode aspirar para além do lugar de secretária, como fica claro nas investidas de sua mãe para que ela aprenda taquigrafia. Sente-se claramente no romance o que Foucault nos diz quando escreve que o poder lucra com as infrações (1984), pois delas vêm as novas interdições que incorporam o desvio, um constante expandir do limite que regulamenta a transgressão. A mecânica do poder dociliza nossos corpos através das medidas disciplinares que os delimitam e os in-corporam — dizem quais corpos são possíveis, e quais impossíveis. Desse modo, nesse constante trabalho do poder sobre o corpo, corpos dóceis são moldados, e o que havia sido uma infração, ou transgressão — como mulheres fora da esfera privada, do lar — é legitimado, mas com uma nova interdição. Na universidade, no trabalho, na vida social, todos os limites para seu corpo levam Esther ao não. Ela quer dizer não quando intui que mulheres podem estudar em grandes universidades apenas se seus cadernos combinarem com seus vestidos; quer dizer não quando intui que o mundo nunca a verá como uma grande poeta; ou quando a virgindade ainda aparece como predicado imprescindível do corpo da mulher de seu tempo. No entanto, algo no sim também a convida. O poder de ser in-corporada à figura do Anjo, em um primeiro momento, a convoca a uma identificação — convite de uma microfísica que se sabe vencedora, se voltarmos a Foucault (1984). Aceitar o convite lhe permitiria gozar da vida à luz do Anjo, pois o mundo a saberia par daquelas mulheres dóceis. É o desejo de reprodução desse poder que mantém Esther cativa na companhia dessas antigas mulheres em roupas e lugares novos.

Mas outra personagem traz Esther para um embate consigo mesma: Doreen, a *femme fatale*, que se apresenta no molde de infratora na obra de Plath. Mesmo as características aparentemente banais de Doreen — não cumprir prazos e ter uma vida sexual ativa, por exemplo —, são possibilidades que criam dobras profundas em Esther. Sua subjetivação se vê dividida entre Betsy e Doreen, personagens-convites, entre o Anjo e a *femme fatale*. Como se soubesse que sua performance é convite para Esther, Doreen começa uma batalha declarada contra Betsy, chamando-a de “Pollyana Cowgirl”; como se, ao insultar sua oponente, pedisse vitória na batalha interna de Esther. E por um momento vence, pois Esther se identifica inteiramente com a independência sexual da *femme fatale*. Se Betsy era segurança, “o lugar de onde as flechas voam”, Doreen era a própria flecha em voo (PLATH, 1963, p. 88)¹⁰.

¹⁰ “That’s one of the reasons I never wanted to get married. The last thing I wanted was infinite security and to be the place an arrow shoots off from. I wanted change and excitement and to shoot off in all directions myself, like the coloured arrows from a Fourth of July rocket” (PLATH, 1963, p. 88).

Nesse momento, Esther parece dizer sim à Doreen. A repulsa que tem pela imagem do corpo feminino, virgem, frente ao masculino, desbravador, interpela Esther à transgressão. A personagem decide que tudo que precisa é desistir do romance que começara a escrever, viajar para a Europa, e achar um amante. E sim, nunca aprender taquigrafia, “pois se nunca aprendesse, não precisaria usar” (PLATH, 1963, p. 129). No entanto, Esther parece intuir que mesmo Doreen era uma representação do corpo feminino que lhe dava um lugar delimitado, com pouco espaço para trânsito, para uma experiência humana que não lhe parecesse imposta. Nesse sentido, tanto Anjo quanto *femme fatale* se tornam posições impostas, aquém de seus desejos. Destarte, Esther ainda se vê presa por essas visões externas de seu corpo, um ser errante entre duas performances que a fechavam no cansaço do mundo, na melancolia de não poder dizer nem sim nem não¹¹. O romance de Plath então parece ser uma alegoria da subjetivação feminina, de convites a posições que se tornam cada vez mais impossíveis.

É nesse momento da narrativa que Esther descreve essa prisão na qual seu corpo se encontra como uma redoma de vidro, uma prisão nos nomes que lhe são dados, nas posições de sujeito que são possíveis na cultura de seu tempo. É apenas na melancolia da impossibilidade de não poder dar resposta aos convites para uma performance feminina, no limite entre o sim e o não, que ela enxerga a redoma, vê sua forma recôncava sobre seu corpo. Esther se sente resignada quando percebe a redoma de vidro, pois é como se constatasse sua impossibilidade de quebrá-la, uma redoma fantasmagórica que flutuava sobre sua cabeça. A redoma simboliza, para Esther, uma interdição permanente de quebrar completamente com a tradição estabelecida ao redor do corpo feminino. Desse modo, ela chega à conclusão de que, independentemente de onde se encontrasse, ela estaria sempre presa, cozinhando em seu próprio ar rarefeito¹².

A metáfora de Plath é altamente sugestiva. Como o Anjo-fantasma de Virginia Woolf, Plath também parece apontar para o abstruso desenho de treinamento do corpo feminino pela linguagem falocêntrica. Chave para expandirmos tal noção, podemos voltar a Foucault quando inverte a relação de força entre corpo e alma. Para ele, o corpo está investido diretamente em um campo político, já que as relações de poder têm controle imediato sobre ele — “elas investem nele, o marcam, o treinam, o torturam, o forçam a realizar tarefas, a atuar cerimônias, a emitir sinais” (FOUCAULT, 1984, p. 173). Assim, o corpo nasce como força de produção; seu uso econômico é o que guia o investimento político que tem por parte do poder.

O corpo da mulher, comento aqui em analogia, foi investido pelo discurso biológico que fomenta a manutenção da espécie desde os primórdios dos tempos, um ser da casa, da imanência, sempre atualizado na história como um filtro privado da esfera pública. Outro grande investimento econômico sobre o corpo feminino no decorrer da história do mundo foi o da mulher como lugar de prazer, lugar que suspende e sustenta a moral da cidade — o corpo das concubinas, das prostitutas. Em dúvida com relação ao lugar de seu corpo na tradição de tal investimento, Esther se fecha no limiar entre

11 “I wondered why I couldn’t go the whole way doing what I should anymore. This made me feel sad and tired. Then I wondered why I couldn’t go the whole way doing what I shouldn’t, the way Doreen did, and this made me even sadder and more tired” (PLATH, 1963, p. 31).

12 Cf. PLATH, 1963, p. 195.

o sim e o não nesse primeiro momento do romance em que está entregue a uma profunda melancolia¹³.

Se o corpo é o objeto de *performance* do poder, a alma, para Foucault, nasce de métodos punitivos, de supervisão e controle. A alma não é substância, afirma o filósofo, mas um elemento no qual certos tipos de conhecimento são articulados, e no qual a combinação desses elementos de supervisão criam novas formas de conhecimento que docilizam os corpos em seu raio de observação. Assim, ele conclui que “a alma é o efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma é a prisão do corpo” (FOUCAULT, 1984, p. 177).

Corpos possíveis são aqueles que dizem sim às sofisticadas investidas do poder organizadas nessa alma. Os corpos que dizem não, os corpos indóceis, são objetos de constantes investidas, e de constantes punições por parte do saber difuso da alma. Desse modo, a anatomia política de Foucault tem a alma como elemento de articulação do poder que castra as possibilidades do corpo de acordo com seu valor econômico. Podemos, então, entender a redoma de vidro de Plath em analogia à alma de Foucault, uma figuração poética das regras milenares que se disfarçam em ideias naturalizadas, invisíveis, com o intuito de docilizar os corpos e fazê-los funcionar economicamente para o poder. Sendo assim, revoltar-se, transgredir, é tarefa do corpo de Esther, enquanto a alma enquadra-o em sua função socioeconômica.

Esther Greenwood, ao perceber a redoma, começa seu processo de afirmação do não, seu declínio à loucura libertadora que vimos em Kristeva, ao suicídio como resposta. Tomada pelas impossibilidades de uma existência que pudesse expandir os limites da cultura sobre o corpo feminino, ela vê todos os caminhos para sua vida murcharem e caírem, como figos em uma árvore¹⁴. Uma noite, enfim, Esther volta ao hotel em Nova York, abre seu armário, e, em suas palavras, começa a alimentar o vento com cada peça que encontra ali (PLATH, 1963, p. 118). Suas roupas, como os nomes que a vestiam, agora são lançadas pela cidade, figos podres, mortos, de uma árvore que decide pelo sim ao não — um não às demandas da alma, um *eu quero não ser*. A cada peça jogada pela janela, ela tenta quebrar o vidro da redoma, libertar o corpo da alma. Aí então começa a jornada para fora do Eu, e o impasse entre morte e vida que toma o romance.

O corpo abjeto e o duplo

*To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead
baby, the world itself is the bad dream.*

Sylvia Plath

¹³ Cf. notas 10 e 11.

¹⁴ “I saw my life branching out before me like the green fig tree in the story. From the tip of every branch, like a fat purple fig, a wonderful future beckoned and winked. One fig was a husband and a happy home and children, and another fig was a famous poet and another fig was a brilliant professor, and another fig was Ee Gee, the amazing editor, and another fig was Europe and Africa and South America, and another fig was Constantin and Socrates and Attila and a pack of other lovers with queer names and offbeat professions, and another fig was an Olympic lady crew champion, and beyond and above these figs were many more figs I couldn’t quite make out. I saw myself sitting in the crotch of this fig tree, starving to death, just because I couldn’t make up my mind which of the figs I would choose. I wanted each and every one of them, but choosing one meant losing all the rest, and, as I sat there, unable to decide, the figs began to wrinkle and go black, and, one by one, they plopped to the ground at my feet” (PLATH, 1963, p. 81).

O mundo sob a redoma de vidro é um sonho vil, um pesadelo, como nos informa a epígrafe. Sob o domínio da redoma, o corpo de Esther é um objeto alienado de si mesmo, um corpo-resto que não lhe permite ser, existir. Kristeva, ao pensar a abjeção, diz que o abjeto é fundamento de nossa cultura em um espaço de não identificação, onde o espelho de mim com meu corpo mostra um “não Eu. Não aquilo. Mas não nada, também” (1982, p. 2). Como um peso de falta de sentido, o horror da abjeção pode servir de propulsão à vida, a um outro caminho. Kristeva, ao introduzir seu argumento, diz que “à beira da inexistência e alucinação, de uma realidade que, se eu aceitá-la, me aniquilará, Lá, abjeto e abjeção são meus salvaguardas” (1982, p. 2).

A narrativa de Plath pode nos ajudar a ilustrar o jogo de atração e repulsa entre o Eu e o abjeto sobre o qual nos fala Kristeva¹⁵. Esther abandona Nova York, a universidade, todos os seus planos de escrever um romance e ter um amante, e volta para casa na tentativa frustrada de escapar da redoma. Em uma tarde de desesperança, quando diz sim ao convite de ir à praia com amigos, Esther se entrega à água e nada até não ter forças de retornar à costa. Em desespero por uma resposta, prestes a sucumbir, ela ouve seu coração batendo num ritmo elucidativo: “*I am, I am, I am*” [eu sou, eu sou, eu sou] (PLATH, 1963, p. 166).

O abjeto, o vislumbre de seu corpo morto, corpo-resto, se revela como a única resposta para ser, para existir. Tentando apreender a profundidade de tal descoberta, ela estuda maneiras de matar o corpo na compreensão errônea de que destruiria assim a alma, a redoma que pairava sobre sua cabeça. Ela pratica com uma lâmina, contempla se enforcar, e até simula seu próprio sepultamento ao deixar o colchão cair sobre si mesma. Ela experimenta a escuridão da morte como se fosse o lugar onde ela estaria a salvo, onde existiria (PLATH, 1963, p. 130).

Finalmente Esther decide pelo ato final, por dizer *eu quero não ser*, pela afirmação do não, pelo suicídio. É na esperança de vencer a batalha contra a alma que Esther ingere um frasco de calmantes e se enterra em seu próprio porão. Mesmo à sombra da existência, no hiato entre seu eu e o mundo, quando está enterrada mas ainda respira, aquilo que havia sido in-corporado de sua alma ainda acha maneiras de mostrar sua presença. Ali, morta por uma semana, a alma zomba de seu corpo por meio de uma voz que diz “você casará com um homem cego”, já que ela estava ali, sem visão, mas não morta, tendo de cumprir ainda assim seu nome de mulher. Após uma semana enterrada, sua mãe a encontra, e a traz de volta à vida como a *Lady Lazarus* de seu poema.

Quando Esther se vê no espelho — careca, seu corpo deformado, retalhado de pontos, inchado e marcado pelo trabalho dos vermes —, ela imediatamente deixa o espelho cair. No quebrar do espelho, Plath parece levar sua personagem ao entendimento de que dizer não ao corpo é dizer não à existência, um sim ao nada. Seu corpo indócil precisaria achar maneiras de sobrepor-se aos limites da alma, mas ainda assim ser. Tudo isso, podemos dizer, é apresentado aos leitores na imagem do espelho que quebra frente à abjeção. Agora Esther quer ser, quer negar o nada, aquele peso de falta de sentido que viu no espelho em seu corpo moribundo, e sobre o qual nos fala Kristeva. É o seu próprio cadáver, o pavor que sente dele, que produz seu primeiro passo

¹⁵ Esta leitura da abjeção demanda uma fusão da teoria política do poder em Foucault e das subdivisões do *self* em Freud que parecem informar tanto Foucault e sua alma quanto Kristeva e sua abjeção.

rumo à subjetivação, pois como entende Kristeva (1982, p. 6), a base da existência é o medo.

Kristeva (1982) elucida que é o cadáver, e não a morte, que deve ser denegado para que aceitemos os jogos intrincados da existência na cultura. Assim, o medo do corpo morto torna-se a força motora que propela os seres humanos rumo ao sim, à vida enquanto sujeitos de seus corpos. Até então, Esther havia baseado sua existência na recusa da vida — a morte era sua *jouissance*. Ao confrontar-se com seu próprio cadáver no espelho, ela desloca seu Eu, um jogo apresentado por Kristeva:

Uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro doentio e azedo de suor, de decomposição, não significa morte - um encefalograma plano, por exemplo - eu entenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como no teatro verdadeiro, sem maquiagem nem máscaras, os restos e os cadáveres *mostram-me* o que afasto permanentemente para viver. Esses fluidos corporais, essa contaminação, essa merda são o que a vida resiste, dificilmente e com dificuldade, por parte da morte. Lá, estou no limite da minha condição de ser vivo. Meu corpo se desembaraça, vivo, dessa fronteira. Esses desperdícios vão caindo para que eu possa viver, até que, de perda em perda, nada resta em mim, e meu corpo inteiro cai além do limite - *cadere*, cadáver. Se esterco significa o outro lado da fronteira, o lugar onde não estou e que me permite estar, o cadáver, o mais repugnante dos resíduos, é uma fronteira que invadiu tudo. Já não sou eu que expulso, “eu” é expulso (KRISTEVA, 1982, p. 3)¹⁶.

O cadáver é a fronteira da existência, o lugar onde o Eu para de ser e permite que esse Eu seja o que desprezo: esterco, excremento, sujeira. Kristeva conclui então que não é o Eu que expele, mas é expelido. O cadáver invade o mundo do *self*, e é aí que Esther percebe, subconscientemente, que o *ser* e o *não ser* não podem coexistir. Cair de seu mundo — *cadere*, cadáver — significa cair no nada, ser nada, nunca. O limite do seu corpo vivo é o corpo morto, e ultrapassar essa fronteira significa negar-se a si mesma, negar-se ao seu vir a ser.

A partir do momento em que Esther entra no sanatório, após seu quase suicídio, sua meta de matar o corpo prisioneiro dessa alma ganha um tom fantástico, como se Plath recorresse aos mundos possíveis da e na literatura para salvar sua personagem. Ela se torna uma observadora de suas companheiras de confinamento, uma mudança fundamental no jogo de espelhos que a levou a confrontar seu próprio cadáver e negá-lo, quebrando seu reflexo. O sanatório é transformado em escola em Plath, um lugar de passagem no qual Esther Greenwood apreende seu corpo, seus poderes de vida. De casa em casa, como se fossem níveis, ela galga os melhores espaços nessa escola feminina, até encontrar uma personagem novamente sugestiva para nossa leitura. Joan, uma “antiga amiga”, é sua vizinha de quarto na nova casa do sanatório.

Quando Esther vê Joan, ela diz que sua amiga estava esbaforida, como se tivesse corrido uma longa distância e só agora houvesse encontrado um ponto de parada, como se só agora se materializasse. O comentário é no mínimo curioso, já que que

16 A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not signify death — a flat encephalograph for instance — I would understand, react, or accept. No, as in true theatre, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit — *cadere*, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, “I” is expelled.

somos informados que Joan está sentada há algum tempo à espera de Esther¹⁷. É interessante pensar o paralelo Esther/Joan como um exercício de Plath para permitir que sua heroína complete sua demanda de morte. Nesse sentido, podemos ler a corrida de Joan como um levantar do duplo, uma externalização da alma, para que enfim Esther possa viver seu corpo, ou transgredir a docilização milenar que a continha sob a redoma.

Joan e Esther dividem o mesmo passado, até mesmo o romance com Buddy Willard. Duplicando-se, Esther consegue enfim entender o que vem dela e o que se esconde no translúcido vidro da redoma. No romance, Esther começa a narrar a jornada bem-sucedida de Joan, que sempre galga posições melhores dentro do sanatório por manter uma boa relação com as pacientes mais ricas, com as enfermeiras; em suma, por seguir as regras normativas daquela pequena amostra de sua sociedade, assim como Esther fazia quando se viu presa pela redoma. Quando Esther chega a Belsize, a última casa antes de ser considerada sã outra vez, ela se vê de novo sob os olhos de Joan. Plath dá aos leitores a chave, em uma curta fala de Esther, para que entendam Joan como o último artifício de sua heroína para conquistar a morte de si em vida: “Joan era o duplo radiante do antigo e melhor eu, especialmente concebida para me seguir e atormentar” (PLATH, 1963, p. 216). E continua:

Seus pensamentos não eram meus pensamentos, nem seus sentimentos meus sentimentos, mas estávamos perto o suficiente para que seus pensamentos e sentimentos parecessem uma imagem sombria e distorcida dos meus. Às vezes eu me perguntava se tinha inventado Joan. Outras vezes, eu me perguntava se ela continuaria a aparecer em cada crise da minha vida para me lembrar do que eu tinha sido e pelo que passei, e continuar assim sua própria crise separada, mas semelhante, debaixo do meu nariz (PLATH, 1963, p.231)¹⁸.

Apesar do pouco espaço para um comentário delongado sobre o duplo, é interessante notar que, na contramão do estudo basilar de Otto Rank [*Der Doppelgänger* (*The Double*), 1925], o que se projeta para outro corpo aqui não é aquilo que excede a moral de seu tempo, como nas notórias figurações do duplo na literatura mundial. O que Plath deseja matar é aquela sombra de si que foi docilizada, seu antigo e melhor Eu que dizia *sim* à moral de seu tempo. Como em Rank, no entanto, o duplicar-se de Esther vem de sua necessidade narcísica de proteger a si mesma através da morte de seu reflexo. Como Woolf que mata seu Anjo, a divisão de Esther advém de seu sentimento de inadequação às possibilidades de seu corpo no mundo. Ela projeta o ideal de feminino para fora de seu corpo e ali conseguirá performar um suicídio de seu “melhor” eu, escapando assim da redoma. Joan, seu duplo idealizado, sua “alma feminina” exteriorizada, sai do sanatório antes de Esther. É nesse espaço de liberdade, longe de Joan, que Esther começa a se livrar das antigas roupas, como tentara em Nova York. Seu primeiro ataque é contra a virgindade, aquele predicado que mais a incomodara no corpo da mulher. Logo após o ato, Esther parece criar seu novo mundo possível: “Eu sorri para a escuridão. Eu me senti parte de uma grande tradição” (PLATH, 1963,

¹⁷ Cf. PLATH, 1963, p. 204.

¹⁸ Her thoughts were not my thoughts, nor her feelings my feelings, but we were close enough so that her thoughts and feelings seemed a wry, black image of my own. Sometimes I wondered if I had made Joan up. Other times I wondered if she would continue to pop in at every crisis of my life to remind me of what I had been, and what I had been through, and carry on her own separate but similar crisis under my nose.

p. 242). Dar-lhe uma tradição, um lugar, parece ser o que Plath precisa para terminar a história de Esther.

No entanto, é sugestivo que Plath use o sexo para mais uma vez unir Joan e Esther. A heroína sofre uma hemorragia avassaladora após seu primeiro ato sexual. Como se lembrasse que talvez algo precisasse morrer completamente para que ela pudesse ser, Esther pede que seu parceiro, Irwin, a deixe na casa de Joan. Após estancada a hemorragia, Joan e Esther voltam ao sanatório, como antes. Plath parece dar a Esther um grupo, uma identidade, para que enfim Joan, seu Anjo/alma/redoma, cumpra seu papel derradeiro. Parte de uma tradição de mulheres infratoras dos sombrios jogos de poder sobre o corpo feminino, Esther agora poderia cometer o suicídio através desse seu outro eu, Joan. O peso simbólico do suicídio de Joan fica claro quando Plath dá ao coração de Esther aquele antigo som, que antes parecia indicar que era seu corpo que deveria afirmar o *não* final: “durante o funeral simples, eu me perguntei o que eu pensava que estava enterrando. (...) Eu respirei fundo e ouvi o velho alarde do meu próprio coração. *I am, I am, I am*” [eu sou, eu sou, eu sou] (PLATH, 1963, p. 256). Plath, que ensaiara o suicídio em Esther, cumpre seu dever de morte, herdado de Woolf, em Joan, um duplo que permite que a heroína quebre a redoma de vidro, que extraia o corpo da alma, e que encerre o romance em vida. Por meio do repentino suicídio de Joan, Plath permite que Esther mate aquilo que havia de dócil em seu corpo e que ainda afirme a existência, dobrando-se em um ser humano que finalmente ocupará seu lugar enquanto corpo. No vislumbre doído de uma nova identidade, um Eu que pertence, Esther suicida seu outro eu, e agora é ali, fora do caixão, observando um corpo morto que lhe dá vida.

Após a morte de seu duplo, Esther tem alta, seguindo seu rumo no mundo como um bebê, ela diz¹⁹. Assim, Plath permite que ela diga *eu não quero ser Joan, mas quero sim ser*. Em uma caminhada de vir a afirmar tudo que se é, Sylvia Plath termina seu romance com um retumbante *sim*, um *quero ser* que ultrapassa sua morte.

Conclusão: o sim e o não de Esther e Sylvia

It is far harder to kill a phantom than a reality. She was always creeping back when I thought I had dispatched her.

Virginia Woolf

Para concluir, voltamos ao ar rarefeito da redoma, quando Sylvia Plath faz sua personagem criar uma personagem para si própria. Ao decidir escrever um romance, a heroína de Plath escolhe o nome Elaine para manter um paralelo com o seu: seis letras formam ambos os nomes. Elaine seria a catalizadora da história de Esther, um espelho que a heroína usaria com o intuito de encarar-se de frente e finalmente quebrar-se, tirando de si o peso de se saber Elaine. Esther, ao escrever sua personagem de si mesma, tentaria reorganizar seu corpo, dar voz aos pedaços recalcados de si, e apagar o memento de um eu que não mais se sustentava. No entanto, Elaine não consegue ser

¹⁹ Cf. PLATH, 1999, p. 257.

sua passagem para o *sim*, e, como vimos, Esther vai de sua tentativa de suicídio à morte de seu duplo para achar a vida no corpo que só se faz vivente ao final do romance.

Sylvia Plath pede que concluamos com uma breve mirada em seu espelho. Afinal, Sylvia pensa Esther, seis letras também, espelho escuro, projeção urgente. No entanto, encarar Sylvia/Esther/Elaine não requer biografismo, mas um entendimento poético da obra que se apresenta em toda vida, em todo corpo. Dizendo não e sim ao mesmo tempo, Sylvia Plath nos deixa um turbilhão de perguntas. Entre respostas de vida e de morte, ficamos com a certeza de que só a literatura de Plath, casa de Joan, poderia jogar roleta russa com a arma apontada para a alma, não para o corpo — suicidando, assim, o outro idealizado de si mesma.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p. 65-81
- BARNARD, Caroline King. *Sylvia Plath*. Boston: Twayne's United States Authors Series, 1978.
- BATAILLE, Georges. *Literature and Evil*. London: Marion Boyars Publishers Ltd, 2001. [1957]
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2005.
- _____. The Body of the Condemned. In: RABINOW, Paul. (Ed.). *The Foucault Reader*. Toronto: Penguin Books, 1984, p. 170-178
- _____. Docile Bodies. In: RABINOW, Paul. (Ed.). *The Foucault Reader*. Toronto: Penguin Books, 1984, p. 179-187
- HOBBSAWM, Eric. *The Age of Empire: 1875-1914*. London: Vintage Books, 1989. [1987].
- KAUFMAN, James C. The Sylvia Plath Effect: Mental Illness in Eminent Creative Writers. *The Journal of Creative Behavior*, vol. 35, no. 1. 2011, p. 37—50.
- KRISTEVA, Julia. *Des Chinoises*. Paris: Pauvert, 2005. [1974]
- _____. *Powers of Horror; an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- _____. Women's Time. In: MOI, Toril (Org.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1986. [1979]. p. 187-214
- LOWELL, Robert. Foreword. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper Perennial, 1999. [1966], p. XIII-XVI
- PINHO, Davi. Sylvia Plath para além da poesia confessional: uma leitura de "Lady Lazarus". In: MONTEIRO, Maria Conceição; DIAS, Ângela Maria; TORRES, Maximiliano (Orgs.). *O fantástico na época da disseminação planetária do medo*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 147-159.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper Perennial, 1999. [1965]
- _____. *The Bell Jar*. London: Faber and Faber, 1999. [1963]
- RANK, Otto. *The Double*. New York: Meridian, 1979. [1925]
- WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: WOOLF, Virginia. *Death of the Moth and Other Essays*. London: The Hogarth Press, 1942, p. 235-244.

O Fantasma de Virginia: os mistérios do “bom senso” feminino em “The Canterville Ghost”

Débora Rosa

Resumo: Este trabalho trata do desenvolvimento histórico do conceito de “bom senso” feminino nas literaturas de língua inglesa dos séculos 18 e 19, por meio da paródia ao gótico presente em “The Canterville Ghost”, conto de 1887 do autor irlandês Oscar Wilde. A narrativa apresenta uma estrutura simbólica em torno da relação da personagem Virginia com Sir Simon — relação esta que intui precisamente uma estreita relação entre a construção histórica do gênero feminino e a preservação de tradições culturais. Defendo que esta relação estrutura a medida ideal (para mulheres) de razão e sentimento chamada de *prudentia* por Tomás de Aquino, ou (o mais recorrente termo) “bom senso” — este princípio que não é somente fundamental para a cultura inglesa, como também um marco identitário de seu pragmatismo político. Ao final, proponho ainda a aproximação entre as simbologias contidas na assombrada Virginia de Wilde e no fantasmático Anjo do Lar de Virginia Woolf, ambas representando um mesmo “feminino” desejável, ainda que de formas distintas e para fins distintos.

Palavras-chave: Bom senso; modelos de feminilidade; Ser-aí no tempo

Abstract: This article deals with the historical development of the concept of “good sense” as it is applied to female characters in English language literatures from the 18th and the 19th centuries, through the parody of the gothic presented in “The Canterville Ghost”, a short story from 1887 by the Irish author Oscar Wilde. The narrative presents a symbolic structure around the relationship between the character of Virginia Otis and Sir Simon — a relationship which is precisely an insight of the relation between the historical construction of the feminine gender and the preservation of cultural traditions. I defend that the latter forges the ideal measure (for women) of reason and of feeling called *prudentia* by Thomas Aquinas, or (the most recurrent term) “good sense” — a principle which is not only fundamental to the English culture, but also a recognizable landmark of their political pragmatism. At the end, I propose, as a conclusion, an approximation between the symbologies contained in Wilde’s haunted Virginia and in Virginia Woolf’s phantasmatic Angel in the House, both representing the same desirable “feminine”, even though in different shapes and to different ends.

Keywords: Good sense; models of femininity; Being-in-time

O presente artigo partiu de uma introdução a uma pesquisa maior sobre as construções históricas da relação entre a pressuposta “natureza” da mulher (as construções de gênero) e as concepções modernas que alteraram as formas de se perceber (e, portanto, de se experienciar) o tempo. O conto “The Canterville Ghost”, de Oscar Wilde, de 1887, foi escolhido por oferecer uma estrutura

imagética riquíssima para um estudo da tensão entre tradição e modernidade, aqui representadas pelas culturas inglesa e estadunidense, simultaneamente. Em sua parodização do gótico — praticamente um estilo “performatado” pelo fantasma de Sir Simon de Canterville —, Wilde aponta para o desgaste das tradições estereis e idealismos abstratos da velha Inglaterra, bem como para a esterilidade do materialismo utilitarista da Nova Inglaterra, região dos Estados Unidos em que se iniciou o povoamento inglês, a começar pelo estado da Virgínia.

A crítica antiamericanista de Oscar Wilde em seus ensaios sobre os Estados Unidos após o ano em que passou na ex-colônia britânica, no início da década de 1880, encontra em “The Canterville Ghost”, penso eu, sua expressão estética mais acabada e, segundo Michèle Mendelssohn (2012), revela um lado menos progressista de seu posicionamento em relação a uma política transatlântica de gênero. Para ele, a mulher estadunidense dominou a cultura, as artes e os costumes, tudo para além dos negócios, porque o homem estadunidense desdenhou esses assuntos como supérfluos, concentrando-se apenas nos assuntos práticos e concretos da vida — em suma, no acúmulo de capital, *work for money's sake, money for money's sake*.

Puritano de origem calvinista, nada que escape da esfera do trabalho parece ser assunto digno de interesse ao estereótipo estadunidense recorrente na Europa do grande magnata milionário do petróleo ou das ferrovias. Em cartas pessoais para casa durante seu tour pelo Novo Mundo, Wilde ironiza que a ambição por trás de levar o estetismo aos estadunidenses é “civilizar a América”. Para os estetas como Wilde, o dinheiro era apenas um meio para o verdadeiro fim, que seria o cultivo da cultura, das artes, o refinamento da percepção estética para o gozo mais pleno da vida.

Em *The American Scene*, é o autor Henry James quem afirma que o homem de negócios americano

nunca espera ser qualquer coisa *além* de um homem de negócios [...] seu erro fez de tudo à sua volta uma oportunidade sem igual para a mulher — que ela teria sido uma tola de não agarrar. Não é necessário muito contato com o modo de vida americano para que se dê conta do quanto ela *de fato* aproveitou a oportunidade, e de como, negócios à parte, ela fez esse modo de vida à sua imagem (JAMES, 1994, p. 254-255).

Segundo Mendelssohn, embora não compartilhe com James esse mesmo desprezo pela proeminência das mulheres, Wilde também se preocupa com a “feminização da cultura americana” (MENDELSSOHN, 2012, p. 160) não pela transcendência das mulheres em si, mas sim pela imanência dos homens. Sua defesa do “estetismo como parte de uma vida refinada baseada nas sensações e nas experiências” (MENDELSSOHN, 2012, p. 160) era para ambos os sexos.

“Em seus ensaios sobre a América,” afirma Mendelssohn,

Wilde soou o alarme para uma crise da masculinidade: o exílio voluntário dos homens americanos da vida cultural de seu país era, para ele, sintomático de sua autocastração e lenta degeneração rumo à irrelevância cultural. [...] Wilde notou uma falta de vivacidade, de sangue nesses *Dollar Princes*. O resultado, detectou ele, era uma inversão da relação entre os sexos. As mulheres do Novo Mundo não se contentavam em serem deusas domésticas, mas estendiam agressivamente

Considerando-se o herdeiro não apenas cultural, mas político-militar do Reino Unido que os Estados Unidos já começavam a se mostrar em fins do século 19, não é de se surpreender que a “crise da masculinidade”, a “autocastração e lenta degeneração rumo à irrelevância cultural. [...] falta de vivacidade, de sangue nesses *Dollar Princes*” (MENDELSSOHN, 2012, p. 165) fosse se tornando uma preocupação não apenas nacional, mas apontasse, em vez disso, para uma crise da masculinidade ocidental como um todo.

O decadentismo da *Belle Époque* parece ter sido, entre outras coisas, de fato, o último suspiro dessa masculinidade aristocrática, refinada, para quem aspirar ao belo nas experiências do dia a dia não se tratava apenas de indolência estéril, mas do dever cívico de uma classe formadora dos gostos e dos costumes. Para os críticos do esteticismo, do dandismo e de todos esses últimos redutos culturais de uma legítima masculinidade mais esteticamente sensível, de um binarismo de gênero menos polarizado, eram precisamente esses tipos de homens que representavam a “crise da masculinidade”. Como se pode perceber, portanto, a missão de que se incumbiu Wilde em sua viagem transatlântica, de “civilizar a América”, pode em verdade apontar para a rivalidade edipiana clássica que se traduz na curiosidade de conhecer o novo para eliminá-lo ainda prematuro. Neste caso, era a masculinidade infantil do estadunidense médio que ameaçava a hegemonia da masculinidade britânica aristocrática.

Em *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*, Joan Scott afirma que “o gênero é um campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado. Estabelecido como um conjunto objetivo de referências, o conceito de gênero estrutura a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social” (SCOTT, 1996, p. 8). Assim entendida, essa disputa pela masculinidade ideal parece refletir a disputa hegemônica maior entre as grandes potências ocidentais no período pré-Primeira Guerra. Em outras palavras, afirmar a feminização de uma cultura é o mesmo que dá-la por fraca, castrada, incapaz de impor-se. E, no caso específico do contraste cultural proposto por Wilde em “O Fantasma”, o fato de uma nação ser uma das origens culturais da outra torna a suplantação de uma pela outra não apenas uma substituição, mas uma sucessão, e a rejeição da outra, uma rejeição de algo de si — ou, como suponha aqui, uma tradução cultural.

Uma vez que os homens estadunidenses da família Otis se mostram ociosos e impermeáveis a quaisquer experiências e sensações para além de sua vida cotidiana imediata e concreta, cabe a uma menina estadunidense nascida na Inglaterra a tarefa de erguer a ponte necessária entre as duas culturas, entre passado, presente e futuro. Defendo aqui que essa menina que concentra em si a pureza, a espontaneidade e a vitalidade da mulher estadunidense com a abertura aos conhecimentos do passado que conferem o bom senso da mulher britânica é um mito de feminilidade que se faz da rivalidade entre a Criança Urgente e o Pai Arcaico, como esquematiza Phillip McCaffrey em “Erasing the Body: Freud’s Uncanny Father-Child” (1992), que não se trata de uma ruptura, mas de uma continuidade por meio de uma fusão de ambas. Na realidade histórica da Era Dourada dos EUA (1870-1900), essa fusão se deu precisamente pelo

casamento de herdeiras estadunidenses com nobres britânicos falidos — uma aliança duplamente vantajosa, pelo menos financeiramente, que no conto é reforçada pela união de Virginia com o Duque de Cheshire.

Eu defendo que esse mito do mistério, do segredo enrubescido da jovem que nunca sabemos até que ponto *conheceu* quando acompanhou o fantasma até a outra dimensão, mas cujo principal conhecimento parece estar na *performance* desse mesmo cândido mistério — esta Virginia é em mais de um sentido o reincidente fantasma que atormenta a outra Virginia, a Woolf, quando esta rompe seu silêncio enrubescido para escrever sobre as falhas dos homens e de suas obras, em “Profissões para mulheres” (1931). O Anjo do Lar que Virginia Woolf tem de sufocar até a morte é essa mesma Virginia de Oscar Wilde, que atravessou o véu que separa a inocência do conhecimento, que enfrentou o fantasma do passado que matara a própria mulher, e triunfou, tornando-se ela mesma parte fantasmagórica, parte mística, parte herdeira natural e espiritual de um passado para o qual seu pai biológico é cego. A consciência que adquire deste passado tem o poder de fazê-la transcender épocas até os dias de hoje em que seguimos sufocando suas ordens de silêncio, de segredo, de humildade e de modéstia que constituem o conceito maior da “virtude feminina”.

Ao convidá-la a tomar formas, ao transformá-la em personagem de uma narrativa crítica fantástica, Virginia Woolf provoca uma Virginia Otis a romper seu silêncio decoroso, e, com ele, sua existência encantada e semi-fantasmagórica. O único conhecimento misterioso do Anjo do Lar parece ser o de como manter o mistério e ocultar faceiramente tudo que sabe. E, assim, deixar que creiam que a mulher é natureza, não é arte, embora sua arte maior seja precisamente a performance de sua sagrada feminilidade.

Não parece mera coincidência que o nome da “garota de ouro” (*golden girl*) que acaba por devolver a paz ao fantasma atormentado é Virginia — o nome da primeira colônia de povoamento estadunidense dado em homenagem à mais importante monarca inglesa, Elizabeth I, a quem chamavam, dentre outros epítetos, de “A Rainha Virgem”, porque nunca se casou. Virginia Otis, encontrando-se na fronteira entre duas realidades culturais distintas, é tão *sensível* quanto *sensata* em relação a este passado que assombra Canterville Chase, e apresenta ao final, metaforicamente, uma nova possibilidade de encarar, vivenciar e resignificar as tradições que persistem.

Estudo em minha pesquisa o conceito de “bom senso” em obras de língua inglesa entre os séculos 18 e o início do 20, e toda a revolução ideológico-epistemológica encetada pelo Iluminismo parecem ter fixado o “bom senso” como objetivo primordial e como estado mental/físico ideal entre os possíveis a uma mulher minimamente racional. Geralmente se atribui a noção de “bom senso” à *phronesis* aristotélica, traduzida por “razão prática”. Esta razão distingue-se da “razão do filósofo”, ou “razão teórica”, e, segundo Hannan Arendt em *Entre o passado e o futuro* (1961), a diferença entre ela e “o pensamento especulativo está em que ela parte do que geralmente chamamos senso comum, algo que [a razão teórica] constantemente transcende” (ARENDT, 1961, p. 221).

Ao mito de feminilidade legitimado como a natureza da mulher a partir do século 18, não cabe a transcendência da razão teórica. Como se lê em Rousseau, em Voltaire

e em tantos outros pensadores setecentistas, as mulheres são sujeitas ao controle irracional de seus corpos, uma fisiologia com apetites e com um tempo próprios. Em *La Jeune Néé*¹ (1975), a filósofa feminista francesa Catherine Clément fala a este respeito dos “compromissos impossíveis” da mulher, que é regida pelo tempo cíclico do período menstrual, o tempo da natureza, das estações, que governa toda a vida orgânica do mundo muito à revelia do tempo linear progressivo em que as mentalidades ocidentais modernas assentaram as bases da civilização. O “tempo do progresso”, sugiro, é construído enquanto um tempo masculino, porque construído à imagem e semelhança do corpo “neutro”, ou seja, do corpo do homem, supostamente capaz de autocontrole orgânico (emocional, hormonal), e, por conta disso, um canal mais “puro” para transcendências, para inspirações visionárias, avanços, revoluções.

Para os homens da classe alta e média irlandeses ou ingleses [...] o direito a arbitrar entre o que constituía Arte e o que não equivalia à autoridade de determinar a forma e conteúdo da cultura escrita em geral. Negar os prazeres da Arte era, portanto, equivalente a desistir de um dos mais elevados prazeres da masculinidade [*manhood*]. A lógica cultural direcionando essa avaliação era a de que os homens tinham afinidades mais profundas com o antinaturalismo, a “Arte” e o intelecto do que as mulheres, que eram, por sua vez, mais próximas à “Natureza” e ao materialismo. [...] Lorde Henry torna-se o porta-voz da perspectiva misoginista de que “nenhuma mulher é um gênio: mulheres são um sexo decorativo... Elas representam o triunfo da matéria sobre a mente, assim como os homens representam o triunfo da mente sobre a moral” (MENDELSSOHN, 2012, p. 158).

Criatura de reproduções, não de produções, de imanência, não de transcendências, à mulher cabe a função de preservar as tradições que o tempo masculino precisa superar na ânsia por “construir a modernidade”.

Adota-se aqui a concepção de tradição de Hans-Georg Gadamer (1998), que é mantida racionalmente e traduzida criativamente de tempos em tempos — condição inclusive essencial de sua preservação². É algo diferente do tradicionalismo, que se funda no pavor diante da mudança, no esforço por se manter estruturas imaginárias exatamente tais quais elas se apresentam no tempo passado, sem traduções e releituras.

Ao longo do século 19, cristalizaram-se os papéis da maternidade como função máxima da mulher, e disso todos os papéis relativos à conservação, preservação, reprodutibilidade. A figura da histérica é apenas o lado infame dessa reprodutibilidade, pois, segundo Diderot,

¹ A edição usada por mim e listada nas referências bibliográficas é a tradução inglesa do original em francês por Betsy Wing, chamada *The Newly Born Woman* (1996).

² “A realidade dos costumes é e continua sendo, em âmbitos bem vastos, algo válido a partir da herança histórica e da tradição. Os costumes são adotados livremente, mas não criados por livre inspiração nem sua validade nela se fundamenta. É isso, precisamente, que denominamos tradição, o fundamento de sua validade. E nossa dívida para com o romantismo é justamente essa correção do *Aufklärung*, no sentido de reconhecer que, à margem dos fundamentos da razão, a tradição conserva algum direito e determina amplamente as nossas instituições e comportamentos. A superioridade da ética antiga sobre a filosofia moral da idade moderna se caracteriza precisamente pelo fato de que, com base no caráter indispensável da tradição, ela fundamenta a passagem da ética à ‘política’, a arte da legislação correta. Em comparação a isso, o *Aufklärung* moderno é abstrato e revolucionário.” (GADAMER, 1998, p. 421). Outra passagem que esclarece o que Gadamer entende por tradição é quando afirma que “faremos bem em não entender a consciência histórica — como pode parecer à primeira vista — como algo radicalmente novo, mas, antes, como um momento novo dentro do que sempre tem sido a relação humana com o passado. O que importa, em outras palavras, é reconhecer o momento da tradição no comportamento histórico e indagar pela sua produtividade hermenêutica” (GADAMER, 1998, p. 424).

[a] mulher carrega dentro de si um órgão suscetível de espasmos terríveis, que dela dispõe e suscita em sua imaginação fantasmas de toda espécie. É no seu delírio histérico que ela revisita seu passado, que se lança no que está por vir, que todos os tempos lhe são presentes. É desse órgão próprio ao seu sexo que partem todas as suas ideias extraordinárias (DIDEROT, 1818, p. 642).

O perigo parece ser não o contato com o passado e com o que está por vir, mas o conhecimento consciente, ou antes a leitura interpretativa dessas intuições. As mulheres não passam de mensageiras, de vórtices, de canais para revelações que precisam da razão visionária dos homens para serem traduzidas, uma vez que seus corpos, seus hormônios, sua natureza “invertida” que aponta para o centro de si mesmas — toda essa mal-disfarçada e anti-higiênica organicidade embota sua razão, seu juízo, impedindo-as de se lerem por si mesmas.

A histérica é, logicamente, um exemplo desbalanceado, um caso perdido — pelo menos até Freud. Enquanto a loucura do homem é muitas vezes produtiva, visionária, — haja vista a figura estereotipada do gênio excêntrico, como Mozart e Einstein —, a loucura da mulher é reprodutiva, um eterno retorno a uma condição humana primitiva, não-civilizada e incivilizável — apenas *domesticável*. A condição segura para a mulher está no “bom senso”, na *prudencia*³, neste não-lugar ético-moral de passividade. Ambicionar transcendências mostra-se sempre algo perigoso. Desejar *conhecer* é, desde Eva, o ato mais transgressor para a mulher — cujo apetite demonizado levou à queda do Éden.

O gótico espacializa e materializa os estados do inconsciente, especialmente os aterrorizantes. Se a mulher vagueia pela história inconsciente da humanidade, com seus “compromissos impossíveis”, é como se, em seus momentos de entrega à sua natureza misteriosa, materializasse o pré-consciente, canal facilitador do desejado e temido contato com o primevo — seja o individual ou o coletivo, na verdade toda a pré-história da própria concepção moderna de indivíduo. A mulher sensata/prudente seria já um canal semidesperto entre o consciente e o inconsciente. Imóvel, ela serve de vórtice; movendo-se, ela compromete as fronteiras, os dois sistemas, a consciência que o homem tem de si mesmo, de sua coerência interna e da coerência do mundo e da relação entre um e outro.

Em “The Canterville Ghost”, essa relação entre a mulher e o(s) tempo(s) parece criativamente metaforizada pela relação entre Virginia e o fantasma. Enquanto os ingleses do conto vivem atormentados pelos fantasmas de seu passado, pelo pavor de relembrem os bárbaros banhos de sangue com que se fizeram suas linhagens nobres, devendo-lhes, assim, um amedrontado respeito e reverência, os estadunidenses começam por negar a existência de Sir Simon, para depois tratá-lo com desprezo jocoso. Caçoam dele, pregam-lhe peças, não tomam esse passado britânico por parte constitutiva de si mesmos e de sua história, por seu legado cultural.

³ Em “Aquinas on Good Sense”, o filósofo e padre Herbert McCabe afirma que o termo em inglês que melhor se aproxima da ideia de *prudencia* defendida por São Tomás de Aquino não é, como se pode imaginar, a palavra inglesa “prudence”, mas, sim, o termo “good sense”. Ele propõe uma breve análise da forma como esse princípio opera nas obras de Jane Austen, autora que exprimiu multidimensionalmente tradições culturais pelas quais os ingleses são conhecidos até hoje. Minha presente pesquisa prevê um estudo aprofundado dos romances de Austen.

Segundo o pai da família, Sr. Otis, se houvesse fantasmas, seu “país moderno” que importa tudo que há de melhor na Europa já os haveria importado para seus museus. O conto parece insinuar, porém, que não há como se importar um passado — e Virginia comenta com Sir Simon no primeiro diálogo entre os dois que conhece muitas pessoas que pagariam centenas de milhares de dólares para adquirirem um fantasma de família como o deles.

Em fins do século 19 e início do 20, casar uma herdeira com um aristocrata inglês elevava o status social da família estadunidense, alavancando ainda mais os negócios. O exemplo mais conhecido de um enlace dessa natureza foi provavelmente o de Jennie Jerome, ou Lady Randolph Churchill, a mãe nova-iorquina de Winston Churchill que garantiu sua aceitação pelos Churchill, apesar das origens infames, graças ao dote avaliado atualmente em torno de 4 milhões e meio de dólares (BLAKEMORE, 2019).

No conto, o irmão de Virginia, Washington, apesar do nome extremamente patriótico, tem, segundo o narrador do conto, uma fraqueza por títulos. A própria Virginia acaba se casando com um duque. Os Otis representam o perfil do estadunidense indiferente, embora Washington e Virginia demonstrem um interesse moderado por símbolos da cultura inglesa. Já Sir Simon, do outro lado, repete como são rudes, vulgares, desonestos, criaturas de um plano baixo e material de existência que não merecem os esforços despendidos no cumprimento de seu dever de assustá-los (WILDE, 1997).

A atenção que Oscar Wilde dedica às diferenças culturais entre as duas nações neste conto leva-nos a inferir seu valor interpretativo para a obra. A “América” é o sonho da terra da oportunidade em que os colonos puderam romper com todos esses monumentos estéreis e recomeçar a civilização sobre novas bases e princípios (representada pelo republicanismo de Otis, o puritanismo de Virginia), com igualdade para todos e justiça, sem os fantasmas do passado. Nações aparentadas, o que parece distanciá-las é fundamentalmente a relação com esse passado específico, depois que os Estados Unidos forjaram um passado próprio. Como foi visto, é essa recusa do homem estadunidense ao cultivo da cultura, das tradições e das artes que não apenas inverte a lógica de poder entre os sexos no país, mas que compromete, adverte Wilde, o próprio vigor hegemônico da América no mundo, que depende de uma masculinidade mais competitiva — o que, para Wilde, significa mais sofisticada (MENDELSSOHN, 2012).

Apenas o bom senso de Virginia logra resolver o impasse temporal/cultural. Seu nome remete à pureza, à virgindade, como qualquer sacerdotisa antiga cujo corpo deve servir de veículo de expurgo e revelação de mensagens divinas. Ela desponta como uma personagem central já pelo nome. Enquanto a família Otis está repleta de nomes que aludem a símbolos estadunidenses (o patriarca Washington, *Stripes and Stars* [Faixas e Estrelas] como referência à bandeira), o nome de Virginia remete aos dois universos, aos dois tempos. A relação de ingleses e estadunidenses com este nome já informa bastante da natureza de sua diferença: a colônia da Virginia é, afinal, a concretização nos Estados Unidos de um valor abstrato para os ingleses — não menos que um de seus mais ilustres fantasmas, a Rainha Virgem. Uma rainha que, informa-nos o narrador, condecorou o próprio fantasma de Canterville em seu tempo. De algum modo é como se o nome de Virginia a conectasse com esse passado que também é o passado pré-estadunidense (porque ainda de colônia) dos Estados Unidos. Ao consi-

derar a tradição como uma atualização criativa de um princípio do passado, pode-se dizer que Virginia promove essa atualização por meio da aproximação, da criação de um vínculo de proximidade entre nações divorciadas não por um conflito, mas por uma aparente ausência de pontos em comum — que torna, inclusive, a comunicação entre Mr. Otis e Lorde Canterville difícil, truncada, conferindo-lhe um tom cômico.

O que parece a princípio mero exercício satírico de estereótipos de ingleses e estadunidenses por um irlandês ganha nova dimensão com a relação entre Virginia e Sir Simon. Se todos riem, aterrorizam ou tentam disciplinar o fantasma, ela não ri, não o inferniza e tem-lhe empatia. A narrativa torna-se progressivamente densa e assume um tom grave com a aproximação dos dois. Com uma sensibilidade mística, um “bom senso” intuitivo, Virginia reapropria-se do gótico, retomando-o do carnaval paródico que dominara até então a narrativa, devolvendo-lhe uma melancolia dramática, exigindo o respeito aos mortos ao rezar pelo espírito de Sir Simon.

Seu bom senso intuitivo transparece especialmente quando Sir Simon descreve o jardim para o qual deseja ir e ela, chorando, reconhece na descrição o Jardim da Morte. Ela reconhece a humanidade do fantasma que assassinara a própria esposa e não conseguira libertar-se por trezentos anos pela culpa. Reconhece tanto pelo diálogo racional quanto pela identificação afetiva, combinando o raro equilíbrio entre sentimento e razão neste conto.

O aviso de Sir Simon antes de eles partirem é muito significativo: “Você verá formas assustadoras na escuridão e vozes terríveis sussurrarão aos seus ouvidos, mas eles não lhe farão mal, pois contra a pureza de uma criancinha os poderes do inferno não podem triunfar” (WILDE, 1997, p. 206). O que salva o penetrar de uma mulher nas dimensões que transcendem a razão prática é a natureza meramente intuitiva, inocente de sua experiência. Ela passa pelo mal, mas, porque é pura, inocente, não conhece o mal que atravessa, não pode por ele ser consumida.

O ponto alto do conto é quando Virginia retorna já numa nova dimensão de si mesma, tendo tido acesso a alguma espécie de conhecimento, no contato com Sir Simon no além. Quando ela atravessa a fronteira passiva/prudente em que se encontrava para assumir o risco da ação, o que quer que se passa ali faz com que transcenda de algum modo (seja intelectual, espiritualmente) a realidade supersticiosa ou meramente materialista de seus pares, tornando-lhe possível contemplar a tudo com outros olhos, com uma compreensão mais plena da Vida, da Morte e do Amor. Não é à toa que, ao final, quando o marido Cecil pergunta-lhe se ela contará o segredo aos filhos, ela enrubesce — uma atitude que costuma remeter a um acanhamento sexual. O conceito abstrato de conhecimento em si sempre teve essa conotação erótica, “conhecer” sendo tomado por sinônimo de possuir sexualmente desde os textos bíblicos, quando Eva roubou o fruto da Árvore do Conhecimento e perdeu a inocência, cobrindo suas “vergonhas”. Desde sempre parece que se subentende — de acordo com os teólogos erroneamente — esse primeiro pecado como o conhecimento do corpo (dela própria e de Adão).

A paródia do gótico parece alinhar-se a uma paródia mais sutil que se pode depreender do conto — aquela do próprio mito legitimado de feminilidade, que exige da mulher uma pureza incompatível com o bom senso que dela se espera. Apenas conhe-

cendo o bem e o mal, ela pode evitar o mal. Da inocência de sua imanência, Virginia transcende os planos dimensionais exteriores, mas também os interiores, pois retorna “bastante grave e séria”, com um segredo e uma caixa de joias. Esta cena final parece concluir um ritual iniciado com a mancha de sangue da esposa assassinada sobre o tapete que Sir Simon repõe conforme Washington limpa com o detergente supereficaz, até que seu estoque de sangue acaba e ele recorre às tintas de Virginia. O sacrifício da esposa é repostado por um sacrifício da jovem virgem e de suas cores, como se a insaciabilidade predatória do fantasma principiasse a consumi-la. Ela reclama que ele consumiu todas as cores mais vibrantes da sua aquarela para manter aquela marca de sangue macabra, deixando-lhe apenas cores pálidas, segundo ela depressivas. E arremata o discurso dizendo que “aquilo foi ridículo, a coisa toda, por que afinal quem já ouviu falar de sangue verde-esmeralda” (WILDE, 1997, p. 204)? É o sangue dela, verde-esmeraldado porque jovem, imaturo, que ele consome: Virginia retorna de sua viagem ao além pálida, exaurida.

Como um vampiro, tradução gótica clássica do aristocrata sanguessuga de seu povo, este fantasma toma de Virginia suas cores mais vivas, sua inocência e pureza, devolvendo-lhe mulher feita, conhecedora de segredos que a tornaram mais severa, e talvez por isso mesmo mais preparada a assumir seu lugar na aristocracia britânica. Ela tem o pragmatismo dos Otis, mas o respeito e a reverência pelo passado dos ingleses. Neste conto, o equilíbrio entre essas duas culturas representa também um equilíbrio razoável entre modernidade e tradição, ou antes uma compreensão de tradição próxima a de Gadamer, ou seja, enquanto uma atualização dos princípios do passado.

Diferentemente da maneira puramente intuitiva com que o bom senso da mulher idealizada é representado especialmente pelas literaturas de autores, a paródia de Wilde extrapola a intuição e afirma categoricamente a existência de um conhecimento, de uma transcendência de alguma ordem por parte de Virginia, por intermédio de Sir Simon, ainda que ela não socialize o que sabe. Portanto, o bom senso feminino, a prudência e a sensatez aparecerão cada vez mais, na história das literaturas de língua inglesa, como estratégias de autopreservação em vez de inspirações intuitivas pelo bem comum, propiciadoras de revelações transcendentais à modernidade das quais as mulheres que lhes servem de portais são sempre excluídas. Um dos maiores fantasmas dessa literatura *fin-de-siècle* parece ser, afinal, essa mulher *avant-garde* — à frente do seu tempo porque o único tempo facultado à mulher é o seu espaço mítico. O maior fantasma, o narrador parece insinuar ao final do conto, é a mulher que (se) conhece.

Conhecer-se já não parece o suficiente, porém, para Virginia Woolf, em 1931, quando proferiu o discurso para a *National Society for Women's Service* que seria publicado postumamente como o ensaio “Profissões para Mulheres”. Optando pela narrativa como estratégia teórico-metodológica, Woolf desconfia de qualquer conhecimento cristalizado e conceito formado, provocando as palavras ao movimento da sequência de imagens que revela aos poucos suas histórias ocultas, seus segredos, suas camadas internas em que se acomodaram todos os preconceitos irracionais e os tradicionalismos vãos.

Diferentemente de seus outros ensaios narrativos, em *Profissões para Mulheres*, ela apresenta não uma personagem, mas um mito: o Anjo do Lar. Mantê-la um “fan-

tasma”, como a autora mesma a chama, uma ideia, a ideia de “natureza feminina”, é curvar-se a ela. “Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” (WOOLF, s.d., s.p.). Woolf dá-lhe corpo, captura esse “fogo fátuo” que se arrasta dos tempos de Vitória para além dela. Captura-lhe a presença quase gótica que a assombrava, confere-lhe um ser-aí fictício, mas palpável, singularizado, que pode, portanto, ser morto, num ritual de exorcismo para a mulher moderna. Da mesma forma que Nietzsche precisou fazer viver Deus que nunca existiu para então matá-lo, o Anjo do Lar precisa ser animado — e onde mais senão na ficção, e na ficção de uma mulher a quem ele acompanha como um legado de mais de século? — *animado*, repito, para ser então morto. Morto para que as mulheres reais possam viver e possam investigar a presença do *ser* sem a raiva, capazes de reconhecer suas tradições e de traduzi-las.

O caráter meramente ôntico que Woolf confere ao Anjo, ao capturá-lo e dar-lhe o corpo (que será sacrificado para a emancipação da mulher assim como o do Cristo fora, pela salvação de alguns humanos) — este caráter denuncia sua limitação ontológica. Para Heidegger, “[d]a mesma forma que a presença, enquanto é, constantemente já é o seu ainda-não, ela também já é sempre o seu fim. O findar implicado na morte não significa o ser e estar-no-fim da presença, mas o seu *ser-para-o-fim*. A morte é um modo de ser que a presença assume no momento em que é” (HEIDEGGER, 2018, p. 320).

Woolf narrativiza e imagetiza uma ideia, captura e arrasta o fogo fátuo deste personagem criado pela ordem falococêntrica para o espaço-tempo concreto do ser-aí, para que, na presença multidimensional de si, ele esteja também na presença de seu fim. A iminência da morte faz-se manifesta na angústia do Anjo por se manter vivo a qualquer custo, mesmo ao custo de sua morte — pois o Anjo original, legítimo, só existe enquanto essência natural da mulher:

extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...] seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo — nem preciso dizer — ela era pura” (WOOLF, s.d., s.p.).

Bem distinta, portanto, da versão falsa, artificial, dominadora como esse Anjo se prova nos murmúrios ao pé do ouvido da autora:

Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura (WOOLF, s.d., s.p.).

Ao lutar por permanecer, ele se mata a si, provando-se discurso, provando-se voz imperativa exterior aos movimentos internos do desejo da autora.

A narrativa do diálogo e consequente homicídio acompanham intimamente o processo de emancipação, de libertação da consciência de uma mulher (no caso, a narradora que é o alter ego da autora). A narrativa é, por um lado, uma expressão da angústia que é o ser-para-a-morte de uma ideia, e o Anjo é uma projeção, um duplo talvez, da própria escritora cujo ser se presentifica imageticamente nessa cena de disputa, nes-

se momento transicional de tradução da tradição do ser mulher em sua relação com o que escreve. Tradição só existe enquanto tradução. O processo de tradução aqui consiste nessas ações metaforizadas de capturar, dar corpo (tempo-espço), escutar, recusar, e, por fim, sufocar — “Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita” (WOOLF, s.d., s.p.).

Sugiro aqui, portanto, que esse duplo de toda mulher, uma espécie de superego fantasmático coletivo criado a partir dos mitos de feminilidade instituídos pelas sociedades capitalistas, incorpora muito do mito construído por Oscar Wilde no encontro, na tradução cultural aparentemente bem-sucedida que Virginia Otis representa. A Virginia de Wilde detém a chave de um mistério, um segredo, um saber, mas o seu não poder dizer, a humildade e a modéstia no guardar, no enrubescer, no evadir-se da responsabilidade de socializar aquela revolução íntima a outras mulheres, parece ser um “pecado” que Virginia Woolf não está disposta a admitir cinquenta anos depois da publicação do conto. A solução político-ideológica oferecida pelo conto à mulher que se conhece é o “bom senso”, a *prudencia*, o exercício da “razão prática” na opção pelo silêncio, pela descrição, pela ocultação de toda possível transcendência interior.

Essa solução já não serve para mulheres cuja profissão consiste em falar, em expor-se e expor suas opiniões nem sempre conciliadoras, em transcender preconceitos e limitações como a de gênero, em atravessar as camadas acumuladas das certezas, assentadas nas palavras, para atingir interpretações pessoais que comunicam algo do Ser-aí. Virginia Woolf convida para um diálogo o mito de Wilde e de tantos outros homens ilustrados do século 19 que pregavam o “bom senso” às mulheres por reconhecerem que elas eram superiores aos seus homens, mas entenderem que o mundo dependia de masculinidades fortes e competitivas que cabia a elas apoiar e reforçar, em vez de boicotar.

Virginia convida esta outra Virginia, a Otis, seu duplo fantasmagórico, o vulto gótico que ainda assombra vez por outra cada mulher, e a sacrifica num ritual quase antropofágico em que se alimenta do legado cultural wildiano que lhe permitiu décadas depois reconhecer no mito não a inocência dourada clássica do *Angel in the House* [Anjo do Lar] (1854) de Coventry Patmore, mas a transcendência discreta do conhecimento da Vida, da Morte e do Amor no rosto corado que guarda o segredo, o mistério que as gerações futuras de mulheres precisam romper e decifrar.

Como mulher do século 21, ofereço às demais mulheres diante de mim, e aos homens que acompanham suas lutas, o despojo do meu último ritual antropofágico a (ou sacrifício de) Virginia Otis, personagem que elegi para encarnar o Anjo do Lar reformado de Wilde. Nossos despojos, as “pilhagens” que promovemos à nossa própria cultura e ao legado do nosso passado que somente encontramos revirando e muito todas as camadas do óbvio, são todas as contribuições, por menores que sejam, que encontramos *de* mulheres, *para* mulheres ou somente *sobre* mulheres na história até então silenciada, anarquizada. Uma vez que Sir Simon é um fantasma elisabetano e, portanto, contemporâneo da caça às bruxas, e uma vez que ele próprio assassinou a esposa porque, segundo ele, “ela era muito sem graça, nunca engomava direito meus rufos e não sabia nada de culinária” (WILDE, 1997, p. 204), ofereço um espólio histórico que me

foi transmitido pela teórica marxiana e feminista Silvia Federici em *Calibã e a Bruxa*⁴ (2017). Federici explica pelo argumento marxiano da acumulação primitiva capitalista da Era Moderna a formação do mito de feminilidade com que nos deparamos até hoje:

Com o desaparecimento da economia de subsistência que havia predominado na Europa pré-capitalista, a unidade entre produção e reprodução, típica de todas as sociedades baseadas na produção-para-o-uso, chegou ao fim conforme essas atividades foram se tornando portadoras de outras relações sociais e eram sexualmente diferenciadas. No novo regime monetário, somente a produção-para-o-mercado estava definida como atividade criadora de valor [...] a importância econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designadas “trabalho de mulheres”. [...]

Essas mudanças históricas — que tiveram um auge no século XIX com a criação da figura da dona de casa em tempo integral — redefiniram a posição das mulheres na sociedade e com relação aos homens (FEDERICI, 2017, p. 145).

A compreensão de que mulheres combativas e intrépidas que escolhiam viver sozinhas e sustentar-se da terra foram caçadas por uma política estatal que arregimentou os corpos femininos para fins de reproduzir a força de trabalho capitalista (já despossuída de suas terras) é uma realidade contemporânea a Sir Simon de Canterville que Virginia Otis pode ter apreendido na dimensão espaço-temporal desconhecida em que foi salvá-lo. Segundo Phillip McCaffrey (1992) em seu estudo do conto, a Criança Urgente sacrificou seu Pai Arcaico — o Pai que, por sua vez, matara a mãe, uma mulher que, pela parca descrição que temos, bem podia ter sido acusada de bruxaria naqueles tempos (“não boa”, “ruim de culinária” — que venenos essa “maligna” manipulava em seu caldeirão, detentora da rotina alimentar de seu marido?). A Criança Urgente, Virginia, “menina de ouro”, o Anjo do Lar domesticado, é o mito de feminilidade capaz de expurgar o mal de Canterville Chase e as marcas de uma época em que maridos podiam castigar esposas e até matá-las porque não cozinhavam bem. Ela termina de acompanhar esse arquétipo paterno atormentado para o além e absorve dele e desse passado, do *conhecimento de/contato* com essas tradições remotas o elemento secreto com que Wilde transgride o mito de feminilidade clássico ao final do conto.

Ressuscitada em 1930, porém, essa Virginia já desencarnada que o chamamento da Virginia moderna reencarna para matar não pode mais reter para si o conhecimento de que os corpos das mulheres foram historicamente naturalizados para a reprodução (tanto a da força de trabalho quanto a de todos os artefatos culturais) a partir da desapropriação das terras que possibilitou o triunfo do capitalismo na Europa na Era Moderna. Otis precisou esconder essa verdade (e qualquer verdade que lhe imputemos) porque a década de 1880 ainda era um tempo perigoso para uma mulher: ela não tinha direito à propriedade, ao voto, ela sequer podia ser presa se cometesse um crime, recebia uma fração do salário do homem para o mesmo emprego, sofria todo tipo de limitação e sanção legal ou social para dar continuidade aos estudos e para exercer qualquer profissão, como a própria Woolf detalha em *A Room of One's Own* (1929). Por isso, talvez, seu silêncio enrubescido.

⁴ A versão original do livro, em inglês, foi publicada em 1998, com o título completo de *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. A data acima, 2017, é a da tradução brasileira com que trabalho e que está listada nas referências bibliográficas.

Cinquenta anos depois, contudo, Woolf mostrará ao seu público inteiramente composto por mulheres que Otis está ultrapassada e que as novas mulheres que conquistaram o voto e substituíram a mão-de-obra masculina durante a Primeira Grande Guerra podem então conquistar suas vozes independentes, suas opiniões, as profissões que dependem de toda essa ousadia. E precisam, para isso, comprometer-se à tarefa diária, dolorosa para muitas, de matar esse Anjo reformado e, com ele, as expectativas de agradarem sempre aos homens, de se casarem com duques e príncipes à custa de manterem para si seus segredos mais valiosos.

Se Wilde libertou as mentes das mulheres ao oferecer-lhes a livre, embora silenciosa apropriação de seu legado cultural — simbolizado pelo passado britânico da menina estadunidense, numa transferência das joias dos Canterville a ela —, Woolf conclama-as a deixarem a imanência desse confortável passado das *Dollar Princesses* para que encontrem sua própria voz — uma voz que só pode formar-se autonomamente na prática indômita da crítica sincera construída a partir dessa performance narrativo-dialógica que ela não apenas prescreve, mas que exercita em todos os seus textos críticos. O Ser-aí contém, afinal, o ser-com-os-outros, e só (re)encontra a si mesmo quando se lança aos outros, e, no caso das mulheres, quando se permitem trocar umas com as outras, costurando um diálogo entre tradições do passado, as vivências do presente e expectativas do futuro.

E aqui se encerra, portanto, o meu convite a esse diálogo gótico em que proponho a todas as mulheres a aventura de enfrentarmos juntas nossos mais teimosos fantasmas.

Referências

- ARENDT, Hannah. *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*. New York: The Viking Press, 1961.
- BLAKEMORE, Erin. How American “Dollar Princesses” Invaded British High Society. In: History.com, 2019. Disponível em: < <https://www.history.com/news/american-heiress-marry-british-aristocrat> >. Último acesso em 06/04/2020.
- CLEMÉNT, Catherine; CIXOUS, Hélène. *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris Publishers, 1996.
- DIDEROT, Denis. *Oeuvres de Denis Diderot*. Tome Premier: Premier Partie. Paris: A. Belin, Imprimeur-Libraire, 1818.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- JAMES, Henry. *The American Scene*. London: Penguin, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.
- McCABE, Herbert. Aquinas on Good Sense. In: *New Blackfriars*, v. 67, n. 798, Special Issue: THE MIND IN LOVE—The World of Kenelm Foster OP Friar, Scholar & Preacher 1910 — 1986 (October 1986), p. 419-431.
- McCAFFREY, Phillip. Erasing the body: Freud’s Uncanny Father-Child. In: *American Imago*, v. 49, n. 4, THE BODY (WINTER 1992), The John Hopkins University Press, p. 371-389.

MENDELSSOHN, Michèle. Notes on Oscar Wilde's Transatlantic Gender Politics. In: *Journal of American Studies*, Vol. 46, No. 1 (February 2012), Cambridge University Press on behalf of the British Association for American Studies, p. 155-169.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Recife: SOS Corpo, 1996.

WILDE, Oscar. The Canterville Ghost. In: *The Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1997, p. 189-212.

WOOLF, Virginia. Professions for Women. Disponível em: <<http://www.wheelersburg.net/Downloads/Woolf.pdf>>, s.d., s.p. Último acesso em: 08/09/2019.

_____. A Room of One's Own. In: *Selected Works of Virginia Woolf*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2005, p. 561-633.

Sobre algumas aproximações poéticas entre Angélica Freitas e a Poesia Marginal¹

Diego Codinhoto

Resumo: Propõe-se neste trabalho uma leitura da obra da poeta contemporânea brasileira Angélica Freitas, tomando como propósito levantar determinadas características estéticas formais de sua poética com o fim de suscitar aproximações composicionais entre a produção literária de Freitas e o movimento literário brasileiro eclodido na década de 1970, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, denominado Poesia Marginal. Tal movimento artístico apresenta como características poéticas mais marcantes a ironia e o deboche, a linguagem com traços coloquiais, a desierarquização do espaço nobre da poesia e certo inconformismo com os modelos literários tradicionais. Tais traços estilísticos podem ser encontrados também na produção poética de Freitas, o que corrobora para a nossa hipótese de leitura de que Freitas alinha sua dicção à tradição literária do movimento Marginal, desdobrando um duplo movimento na poesia brasileira: Freitas revisa e atualiza determinados elementos de composição poética da tradição literária brasileira para o seu presente enquanto que o movimento da Poesia Marginal é recuperado como fonte de criação artística da poesia brasileira contemporânea.

Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; Angélica Freitas; poesia marginal.

Abstract: This paper proposes a reading of the work of contemporary Brazilian poet Angélica Freitas, with the purpose of raising certain formal aesthetic characteristics of her poetics in order to provoke compositional approximations between the literary production of Freitas and the Brazilian literary movement erupted in the 1970s, especially in the city of Rio de Janeiro, called “Poesia Marginal” (Marginal Poetry). This movement presents irony and debauchery as most striking poetic characteristics; the poems of this movement also present language with colloquial traits, the disempowerment of the noble space of poetry and certain nonconformism with traditional literary models. Such stylistic features can also be found in Freitas’ poetic production, which corroborates for our reading hypothesis that Freitas aligns her literary style with the tradition of the Marginal movement, unfolding a double movement in Brazilian poetry: Freitas reviews and updates certain elements of poetic composition of the Brazilian literary tradition for its present while the Marginal Poetry movement is recovered as a source of artistic creation of contemporary Brazilian poetry.

Keywords: contemporary Brazilian poetry; Angélica Freitas; marginal poetry.

¹ Este artigo deriva de uma conferência proferida no evento “Colóquio de literatura: vozes femininas”, ocorrido entre os dias 19 e 22 de novembro de 2019, na Universidade Federal do Acre (UFAC). Os propósitos que nortearam a exposição oral foram os de apresentação de uma poeta contemporânea brasileira e também de apresentação do movimento da Poesia Marginal.

Introdução

Propomos neste trabalho o levantamento de determinados aspectos estilísticos formais presentes na obra da poeta contemporânea brasileira Angélica Freitas a fim de estabelecer aproximações estéticas entre Freitas e o movimento artístico da década de 1970 denominado Poesia Marginal. Nossa hipótese de leitura é de que reverberam em Freitas determinados procedimentos estéticos largamente utilizados pelos poetas que se afiliavam às ideias do movimento da Poesia Marginal, que surgiu no início da década de 1970 e que teve como centro cultural a cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, poderíamos identificar um duplo movimento na poesia brasileira: enquanto Freitas, ao se voltar para um movimento literário de gerações anteriores, recupera e atualiza determinados elementos de composição poética da tradição literária para o seu presente, ao mesmo tempo o movimento da Poesia Marginal é revisado e reforçado como fonte de criação artística da tradição literária brasileira. Em certo sentido, há um duplo elo de legitimação: Freitas faz comprovar que nenhuma literatura é criada a partir do zero, como se os contemporâneos criassem a partir de um vácuo, e a Poesia Marginal se legitima como um importante movimento com força o suficiente para se manter como uma linhagem estética que resiste ainda na contemporaneidade.

Como *corpus* de análise deste trabalho, nos servimos dos dois livros de Angélica Freitas publicados até o presente deste artigo, a saber: *Rilke Shake*, seu primeiro livro de poemas, de 2007, em parceria entre as editoras 7Letras, do Rio de Janeiro, e Cosac Naify, de São Paulo. E seu segundo livro de poemas publicado até então, *Um útero é do tamanho de um punho*, publicado originalmente em 2013, também pela Cosac Naify².

Ainda sobre os livros de referência para o desenvolvimento deste artigo, usamos como consulta a antologia de poemas organizada por Heloisa Buarque de Hollanda intitulada *26 poetisas hoje*, com primeira publicação em 1976. Trata-se de um importante registro em livro do movimento da Poesia Marginal, como veremos mais adiante neste trabalho.

Por fim, tomamos como objeto de consulta os livros *Lero-lero* (2002), que reúne a poesia completa de Cacaso (Antônio Carlos de Brito); *Poemas* (2004), reunião de todos os livros de Francisco Alvim entre os anos de 1968 e 2000; *Belvedere* (2007), que agrupa todos os livros de poemas de Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte) publicados entre 1971 a 2007, além da versão em formato digital da coletânea de livros de Ana C. (Ana Cristina César), intitulada *Poética* (2013). Esses quatro poetas podem ser considerados de referência quando se trata da Poesia Marginal. Chacal e Chico Alvim cultivam uma sólida carreira como poetas produzindo ainda nos dias atuais obras que seguem na esteira da poética Marginal. Ana C. César se destacou no movimento por extrapolar os preceitos da Poesia Marginal e criar uma dicção própria. E talvez Cacaso tenha sido o poeta que levou até a radicalidade a estética da Poesia Marginal, o que faz com que ele possa ser considerado o poeta mais representativo do movimento.

² Em virtude do fechamento da prestigiada editora Cosac Naify em 2015, parte dos direitos autorais de seu acervo de livros foi comprada pela editora Companhia das Letras, dentre eles, *Um útero é do tamanho de um punho*, que recebeu uma edição nova em 2017. A versão digital do livro também pode ser encontrada para venda. *Rilke shake* ainda não recebeu nova edição.

A Poesia Marginal

A chamada Poesia Marginal foi um movimento artístico brasileiro fortemente marcado por questões históricas e políticas, sob o contexto da ditadura militar brasileira, que perdurou entre os anos de 1964 e 1985. O movimento artístico, em resposta à censura imposta pelo regime militar, que sufocava não só os artistas, mas também seus meios de divulgação artística, ou seja, as editoras, foi marcado pelo inconformismo e pela subversão, no que concerne aos valores da tradição literária e aos modos de edição e de circulação tradicionais de grandes editoras e livrarias. Nesse sentido, a noção de “marginal” se bifurca em duas acepções. O poeta marginal como aquele que está à margem da produção editorial *mainstream* da época e o poeta marginal como aquele que se coloca à margem da lei vigente como resistência e subversão tanto ao regime ditatorial quanto aos valores literários tradicionais.

No texto introdutório da antologia *26 poetas hoje*, Holanda esclarece:

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional. Por outro lado, a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial. A esse propósito, convém lembrar a tão frequente presença do autor no ato da venda o que de certa forma recupera para a literatura o sentido de relação humana. A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia (2007, p. 9-10).

Pode-se notar pelo excerto que, do ponto de vista editorial, os poetas marginais abdicaram da estrutura e da chancela das grandes editoras tradicionais e lançaram-se como os próprios produtores das suas edições. Não é à toa que tais poetas ficaram conhecidos também como “Geração mimeógrafo”, uma vez que era por meio da máquina de mimeógrafo que eram feitas as poucas e artesanais tiragens dos livros dos poetas marginais. Como se pode imaginar, o fato de os exemplares dos livros serem vendidos fora do mercado editorial e, portanto, de forma restrita, de mão em mão, pelos próprios poetas fez com que tais obras se tornassem extremamente raras, quase que irrastráveis. Daí a importância histórica da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Holanda, como um documento que registrou o movimento artístico de forma mais ampla do ponto de vista editorial dando maior visibilidade para a estética Marginal, mesmo que sob a forma de uma coletânea de apenas alguns poemas de cada poeta presente na antologia.

Podemos dizer, de forma mais radical, que a antologia de Holanda foi um marco para a fixação do movimento marginal no cânone literário brasileiro, o que poderia soar paradoxal, uma vez que o movimento apresentava como uma das suas características justamente a subversão ao cânone tradicional, mesmo que houvesse, na Poesia Marginal, forte reverberação da poética de Oswald de Andrade, como o poema-minu-

to, a linguagem coloquial, a escolha do prosaico em detrimento do erudito, a liberdade formal, a paródia, a ironia, etc.

No plano da linguagem, de forma geral da Poesia Marginal, o que notoriamente se observa é uma recusa, uma subversão tanto aos padrões classicizantes da poesia tradicional do final do século XIX, na esteira da poesia modernista, quanto aos procedimentos estéticos do que se convencionou denominar de “Geração de 45”, sobretudo em relação à poesia racional de João Cabral de Melo Neto. Em geral, nos poemas marginais, parte-se de pequenos flashes do cotidiano, pequenos relatos de experiências pessoais, em uma linguagem limpa, sem rodeios, simples e direta, quase que como se o poema fosse deixado em estado bruto, sem a tão perseguida e normativa ourivesaria. Mas ainda assim, com essa lírica enxuta, a poesia marginal se apresenta irônica, ácida, debochada ou, como os próprios poetas marginais diziam, uma poesia do desbunde.

E foi esse desbunde, esse escracho, esse deboche que os poetas marginais encontraram para burlar a censura, tanto pela via da circulação das obras quanto pela via do discurso, como se pode observar em alguns poemas abaixo³:

Obra aberta (para José Joffily Filho)

Quando eu era criancinha
O anjo bom me protegia
Contra os golpes de ar.
Como conviver agora com
Os golpes? Militar?
(BRITO, 2002, p. 54)

Neste poema de Cacaso, pode-se notar a linguagem de tom coloquial e simples, quase que pueril, do eu-poemático que se recorda da sua infância. Mas a última palavra do poema, “militar”, traz ao texto nuances ao mesmo tempo irônicas e sombrias ao se observar a menção nem tão velada assim do golpe militar contra o Estado brasileiro em 1964.

Já no poema abaixo, também de Cacaso, observa-se, sempre pelo diapasão da ironia e da linguagem prosaica, uma subversão da poesia clacissizante, ao se iniciar o poema como se o eu-poemático fosse ensinar uma fórmula ou o conjunto de regras de como se faz poesia. Tal expectativa se mantém no segundo verso, uma vez que o poeta se vale da expressão “era uma vez”, forma clássica por excelência para se iniciar histórias, principalmente histórias antigas envolvendo castelos, princesas e dragões. Porém, essa expectativa é quebrada a partir do quarto verso, quando a princesa não é salva por ninguém, muito pelo contrário, é comida pelo dragão. O choque se acentua quando, no último verso do poema sobre a suposta fórmula para se fazer poesia, há ainda a presença de palavra de baixo calão, que rompe definitivamente com os modelos tradicionais e eruditos de se fazer poesia.

Por fim, vale observar também no título do poema uma subversão de outra instituição discursiva, a religiosa: há, mais uma vez, uma subversão e um ataque aos valores

³ Embora o movimento da Poesia Marginal apresente uma boa quantidade de poetas e obras de grande qualidade, por uma mera questão da relação entre espaço e recorte, optamos por inserir neste artigo poemas da poética marginal somente de Cacaso (Antônio Carlos de Brito) e de Ana C. (Ana Cristina César), por considerarmos que alguns poemas desses dois autores sejam bastante representativos da poética que ora procuramos apresentar.

e à cultura ditos eruditos, como a arte sacra, ao se associar a famosa ceia de Cristo a um dragão que come uma princesa.

Santa ceia

Poesia se faz assim
Era uma vez um castelo distante onde morava
Uma linda princesinha
O dragão foi lá e comeu ela
Quem fizer por último come toda
Merda dela

(BRITO, 2002, p. 59)

O mesmo tom prosaico e escatológico pode ser encontrado também na obra de Ana Cristina César, poeta marginal, mas que extrapolou a poética marginal ao particularizar justamente o prosaísmo e a liberdade formal, como se pode observar no trecho do poema abaixo, em que se performatiza, por meio de um suposto diário, situações íntimas do eu-poemático.

Arpejos

1

Acordei com uma coceira terrível no hímen. Sentei no bidê com um espelhinho e examinei minuciosamente o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei uma pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. (CÉSAR, 2013, p. 15)

O tom coloquial e intimista em forma de um diário ou, em outros momentos, em formato epistolar, perpassa toda a produção de Ana C., o que promove uma poética fortemente marcada por uma performatividade que anda na corda bamba entre a ficção e a autobiografia. Essa poética é radical mesmo em comparação com outros poetas marginais, mas que ainda mantém as determinadas características estilísticas do movimento, como a valorização da experiência existencial como matéria de poesia, a valorização do coloquialismo, certa carga irônica, subversão de valores estéticos e, como se pode observar no poema abaixo, também uma atitude reflexiva diante do fazer poético:

Olho muito tempo o corpo de um poema até perder de vista o que não seja corpo e sentir separado dentre os dentes um filete de sangue nas gengivas. (CÉSAR, 2013, p. 13)

Portanto, a partir da leitura tanto da antologia preparada por Hollanda quanto das obras de Chacal, Chico Alvim, Ana C. e Cacaso anteriormente mencionadas, podemos elaborar uma lista de traços gerais da Poesia Marginal: inconformismo com a “cultura oficial” brasileira, inconformismo com os moldes literários impostos pela academia, inconformismo com a censura imposta pela ditadura, desierarquização do espaço nobre da poesia, linguagem coloquial, ênfase no cotidiano, ênfase na experiência pessoal, humor e, sobretudo, ironia, sendo esta talvez a maior arma dos poetas contra a censura vigente na época.

Angélica Freitas

Ao determinarmos como mais marcantes da Poesia Marginal os traços acima, podemos estabelecer certa aproximação por afinidade poética entre tal movimento e a produção poética de Angélica Freitas.

Em linhas gerais, *Rilke Shake* (2007) é composto por poemas relativamente curtos que se apresentam para o leitor de diversas formas diferentes (ora um dístico, ora um soneto tradicional, ora um poema em prosa), poemas com trechos em espanhol, inglês, francês e em italiano, poemas de 32 versos sem nenhuma estrofe ou poemas em que cada verso se configura como uma estrofe, poemas alinhados à esquerda da margem do livro, poemas centralizados na folha, etc. Mais do que moderna, um livro de poesia contemporânea, já que a miscelânea de formas, de métricas, a utilização do espaço da folha em branco como elemento visual/sígnico relevante, a presença ou o hibridismo de línguas estrangeiras no texto, são todas essas marcas constantes da poesia contemporânea. Isso porque, na verdade, esses elementos todos são elementos da tradição literária que os poetas contemporâneos se apropriam com total liberdade, já que uma das grandes características da poesia do agora é justamente não seguir à risca nenhum manifesto, regra ou escola literária. O que se percebe, na verdade, são afinidades, aproximações poéticas, como é, ao nosso entender, a aproximação poética de Freitas com a linha de força estilística da Poesia Marginal.

Os poemas que compõem *Rilke Shake* (2007) são praticamente todos com forte carga de ironia, alguns até bem-humorados, mas que em sua maioria apresentam uma ironia trágica. Poemas que trazem, sob a roupagem do deboche, do escracho, da ridicularização, do exagero, uma dimensão de certa tristeza e de deslocamento, nuances de mal-estar. Em resumo: uma dimensão tragicômica, tendo como tema que permeia todo o livro a tradição literária, posto que há, no livro, um diálogo com a tradição, mas sempre de forma a profanar, a debochar dessa tradição literária, como se pode notar já no título do livro, em que se pode compreender a noção exata da atmosfera criada pelo conjunto de poemas.

Já no primeiro poema do livro, em tom coloquial, debochado, irônico, há um questionamento sobre a importância do cânone literário:

DENTADURA perfeita, ouve-me bem:
 não chegarás a lugar algum.
são tomates e cebolas que nos sustentam,
e ervilhas e cenouras, dentadura perfeita.
 ah, sim, shakespeare é muito bom,
 mas e beterrabas, chicória e agrião?
 e arroz, couve e feijão?
dentinhas lindos, o boi que comes
ontem pastava no campo. e te queixaste
 que a carne estava dura demais.
dura demais é a vida, dentadura perfeita.
 mas come, come tudo que puderes,
 e esquece este papo,
 e me enfia os talheres.
(FREITAS, 2007, p. 7)

A sobreposição da importância do “alimento do corpo” em detrimento do “alimento da alma”, metonimizado pela citação a Shakespeare, gigante do cânone literário.

rio, subverte a expectativa que se poderia esperar em um livro de poemas que valorizaria justamente a arte. Ao contrário, há, aqui, um ato performático de rebaixamento da tradição literária.

A mesma contraposição pode ser observada no poema abaixo. As vontades simples e vulgares do eu-poemático entram em choque com um estilo de vida aristocrático que lhe é imposto. A vontade é de ler Pedro Nava (poeta contemporâneo), mas a ordem é para “ler os clássicos”.

L'enfance de l'art
porque eu perdia a pose mamãe me deu uma cadeira
elegante de veludo burgundy. três anos no balé tutus e
tafetás e ainda perdia a pose.

mamãe disse vou comprar uma cadeira para que pelo
menos sente elegantemente. papai chegava tarde e ao
me ver sentada lendo pedro nava suspirava e tirava
trollepe da estante. “leia os clássicos,
é importante.” era o entendimento de papai o self-made
man o marido de mamãe a de quatro sobrenomes.

daí a minha aversão a heráldica e estofados.
daí por que nunca li chaucer antes.

(FREITAS, 2007, p. 21)

Vale destacar ainda que tal poema acima aproxima Freitas de Ana C., na medida em que se observa no poema o tom simples, confessional, intimista, do eu-poemático, quase que como se o poema fosse um diálogo entre amigos ou uma carta.

Já no segundo livro de poemas de Angélica Freitas, *Um útero é do tamanho de um punho* (2013), a força motriz dos poemas continua sendo a ironia, característica marcante de toda a poética de Freitas, mas já pelo título vemos que trata-se de um livro com uma densidade maior, uma ironia, poderíamos dizer, menos cômica e mais séria. Inclusive, já pelo título podemos afirmar que a temática central do livro é a mulher pelo paralelismo que se pode estabelecer entre as palavras útero e punho.

São duas metonímias: útero é metonímia de mulher ou, de forma mais abrangente, do universo do feminino. E punho é metonímia de luta, de força, de combate. É um livro, portanto, com carga ideológica feminista, militante, questionadora, mas é também um livro em que, ao mesmo tempo, não há em nenhum poema qualquer tipo de manifesto explícito feminista. Pelo contrário, o que se encontra em vários poemas é a incorporação, muitas vezes literal, de falas e discursos do outro, qual seja, do universo machista. Mais uma vez, é a ironia quem dá o tom da voz de Angélica, que aborda temas como a submissão feminina, o corpo da mulher como não pertencente a ela e a violência e a naturalização dessa violência contra a mulher. Freitas, aborda esses temas de forma questionadora e combativa, porém nas entrelinhas, corroendo os discursos machistas de forma silenciosa. Como se pode observar no poema abaixo:

porque uma mulher boa
é uma mulher limpa
e se ela é uma mulher limpa
ela é uma mulher boa
há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas

a mulher era braba e suja
braba e suja e ladrava
porque uma mulher braba
não é uma mulher boa
é uma mulher boa
é uma mulher limpa
há milhões, milhões de anos
pôs-se sobre duas patas
não ladra mais, é mansa
é mansa e boa e limpa

(FREITAS, 2013, p. 11)

A circularidade das mesmas ideias que vão tentando se legitimar, mesmo que cada ideia pareça absurda, torna o discurso do poema fechado, não havendo espaço para questionamentos. Porém, é justamente essa necessidade de repetição das mesmas ideias de que uma mulher boa é uma mulher limpa e uma mulher limpa é uma mulher boa como se fosse um raciocínio lógico irrefutável que dá o tom irônico para o poema.

Outro exemplo da mesma técnica de composição que consiste na inserção de discursos machistas do senso comum incorporados nos poemas que compõem o segundo livro de Freitas é o poema abaixo:

o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido
não pode ser apenas
uma escolha casual
podia ser um amarelo
verde ou talvez azul
mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é uma mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço o seu desejo
caro watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho
o que mais podia ser

(FREITAS, 2013, p. 31)

O ridículo do discurso machista se escancara quando se lê em um texto artístico, um poema, a conclusão de que uma mulher com roupa na cor vermelha não tem outro objetivo senão algum interesse, provavelmente sexual, pelo eu-poemático. A ironia se dá, mais uma vez, pela necessidade da repetição da mesma ideia circular, obtusa, fechada, limitada, com uma única e inequívoca conclusão. E é justamente o fato de que tal discurso machista presente em um poema pode ser facilmente recuperável na vida real é que demonstra o tom questionador de Freitas nos poemas do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2013). Poderíamos perguntar: por que é tão fácil o leitor reconhecer no poema acima determinado discurso machista?

Pode-se estabelecer, em linhas gerais, algumas características presentes nos poemas dos dois livros de Freitas: mescla de estilos e formas, humor, deboche, ironia, subversão de valores sociais, desierarquização do cânone literário, linguagem coloquial, interesse no cotidiano, ênfase na experiência pessoal e tom confessional.

Considerações finais

Diante do exposto, poderíamos perguntar: seria Angélica Freitas uma poeta marginal? Do ponto de vista histórico político brasileiro, fica patente que Freitas não escreve sob um regime político marcado pela censura. Do ponto de vista editorial, também fica patente que Freitas está longe de ser uma escritora à margem do mercado editorial, como foi a Geração mimeógrafo. Seus dois livros foram publicados pela prestigiada Cosac Naify, sendo um deles, inclusive publicado novamente pela gigantesca editora Companhia das Letras. Em que sentido, então, se poderia associar Freitas à Poesia Marginal?

A aproximação de Freitas com a Poesia Marginal se dá justamente pela sua intenção de recuperar, na história da literatura brasileira, um movimento artístico inconformista e subversivo, que mantinha em sua essência romper com valores e padrões, fossem políticos, ideológicos e, sobretudo, estéticos. Dizendo de outro modo, poderíamos forçar a mão e denominar Freitas como uma poeta marginal não só pela recuperação de técnicas composicionais dos poetas marginais em seus poemas, mas também na sua atitude, na subversão e no questionamento de determinada tradição literária e, principalmente, na recusa em aceitar determinadas “normas” do chamado machismo estrutural, inclusive porque, na história da literatura, as mulheres sempre foram colocadas à margem do cânone literário.

Referências

- ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BRITO, Antonio Carlos de. *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- CHACAL. *Belvedere* [1971-2007]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Poética*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013. Versão em e-book.
- FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Coleção Ás de colete, 15.
- _____. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007, 6ª ed.

A escrita feminina no romance oitocentista brasileiro: transgressões na representação da mulher em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

*Henrique Silvestre Soares
Jeissyane Furtado da Silva*

Resumo: A literatura feminina alcança a crítica e a historiografia literária no século XIX, pautadas em uma concepção de liberdade que atinge as variáveis da construção literária. Tanto questões raciais, como a inserção do negro e do indígena para pensar brasilidade, como questões de gênero serão pautas na literatura oitocentista brasileira, ainda que as suas recepções sejam permeadas por preconceitos acerca da linguagem e de sua composição estética. Pensar a escrita feminina no romance oitocentista brasileiro é entender olhares outros sobre nação e identidade brasileiras, levantando uma discussão sobre as suas postulações temáticas, como o olhar à maternidade e ao amor que partem da ótica feminina. *Úrsula* (1859), o único romance da escritora Maria Firmina dos Reis, através das representações femininas que apresenta, propõe pensar em uma articulação crítica e teórica feminista, sob um entendimento de que a maternidade e o amor se dão de forma diferenciada às mulheres, condicionadas à questão de gênero, raça e classe social.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira; feminino; maternidade.

Abstract: Women's literature reaches literature criticism and historiography in the 19th century, based on a conception of freedom that reaches the variables of literary construction. Both racial issues, as well as the insertion of black and indigenous people to think about Brazil, how gender issues will be based on the Brazilian 19th century literature, even though their receptions are permeated by prejudices about language and its aesthetic composition. To think of women's writing in the 19th century Brazilian novel is to understand other perspectives on Brazilian nation and identity, raising a discussion about their thematic postulations, such as motherhood and love from a woman's perspective. *Ursula* (1859), the only novel by the writer Maria Firmina dos Reis, through the female representations she presents, proposes to think of a critical and theoretical feminist articulation, under an understanding that motherhood and love occur differently to women, conditioned to the issue of gender, race and social class.

Keywords: Afro-Brazilian literature; feminine; maternity.

Introdução

Na contemporaneidade, muitos são os clubes de livros que atendem a uma necessidade no âmbito da literatura nacional (conhecer o que mulheres e negros produzem enquanto arte literária, por exemplo). Esse fato advém, muitas vezes, do silenciamento da Historiografia Literária que condiciona mulheres ao

silenciamento – concebido por uma sociedade patriarcalista, o “cânone” privilegia uma literatura que tem autoria e lugar específicos.

Se observarmos os escritores da literatura brasileira, iremos perceber que seus nomes são geralmente masculinos, da região mais sul do Brasil e de um status social elevado. Partindo dessa afirmativa, nos cabe o seguinte questionamento: Quem são as escritoras brasileiras? De onde e sobre qual contexto elas falam? Que identidade nacional é pensada em sua literatura? Muitas vezes, são perguntas que não podem ser respondidas imediatamente, exigindo ao leitor uma reflexão e, frequentemente, uma pesquisa sobre o assunto.

Podemos dizer que, ao buscar uma resposta instantânea, os nomes ditos não excedam os dedos da palma da mão e, quando lembrados, evocam um perfil da escritora brasileira, muitas vezes branca, com um padrão social elevado e, em grande maioria, de um eixo central do Brasil. Clarice Lispector, Cecília Meireles, Cora Coralina, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles: o que essas mulheres têm em comum? Além de todos os fatores que nos dispomos a citar, todas essas mulheres escrevem no Brasil do século XX. Será, então, que a escrita feminina brasileira só vem a se estabelecer no século passado, em uma literatura que é evocada, principalmente, por mulheres brancas e sulistas?

Na contemporaneidade, o leitor brasileiro pode refutar esse questionamento, lembrando da escrita de favela de Carolina Maria de Jesus, uma das pioneiras da escrita afro-feminina brasileira. No entanto, sabemos que ele há de considerar que a escrita feminina no Brasil se solidifica no século XX, ainda que não seja comum ao seu imaginário nomes como Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral e Elisa Lucinda, que concebem na literatura contemporânea um olhar feminino e uma nova forma de pensar o fazer poético.

Em uma perspectiva diacrônica, esses nomes e suas respectivas literaturas não teriam significado se no interior do Maranhão, na segunda metade do século XIX, uma professora do magistério não tivesse enfrentado o sistema patriarcalista que regia a produção e a crítica literária da época. Ainda que comumente confundida com Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis é considerada a primeira romancista brasileira e autora do primeiro romance abolicionista da língua portuguesa, *Úrsula* (1859).

Ovacionada pela crítica e pela academia literária na contemporaneidade, a escritora passou por mais de um século no silenciamento, ignorada pelos manuais de Literatura Brasileira, ainda que tenha uma literatura romântica tão incisiva como Gonçalves Dias e Castro Alves, por exemplo.

Filha de uma escrava alforriada e de um fidalgo, Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís, capital de Maranhão, no dia 11 de março de 1822. Ainda que não tenha tido uma vida próspera, o tempo de vida da escritora superou as expectativas da época, permitindo-lhe ver grandes acontecimentos da história do Brasil, como a Guerra do Paraguai (1864-1870) e a Abolição da Escravatura (1888), fundo temático à sua literatura. Morreu aos 95 anos de idade, no dia 11 de novembro de 1917, sem filhos, cega e pobre, uma grande alegoria à sua atuação em vida.

A escritora assumiu diferentes papéis na sociedade de Guimarães, onde viveu grande parte da sua vida, atuando como professora, literata, folclorista e jornalista. Essas profissões se imbricaram até os seus últimos suspiros: como professora, foi responsável pela primeira sala mista, reunindo homens e mulheres, e depois de sua aposentadoria, alfabetizou escravizados e negros livres; enquanto folclorista, produziu canções e charadas que abordavam a formação da identidade brasileira, como *Hino à libertação dos escravos*, sob co-autoria com Gonçalves Dias; como jornalista e literata¹, versou uma literatura que caminha do gênero narrativo ao lírico, sob uma escrita romântica, em seu plano estético etemático.

Nessa perspectiva, apresentamos Maria Firmina dos Reis, escritora brasileira do século XIX, literata importante para a construção da literatura brasileira, haja vista que enfrenta e desconcerta alguns discursos vigentes até os dias atuais. A escritora maranhense não só comprova que houve mulheres escrevendo antes do século XX, como também tece temáticas que só seriam abordadas no século posterior ao que convivia. Sob a perspectiva feminina, a escritora aborda questões universais à mulher, como o amor, o matrimônio e a maternidade.

A estética feminina do romantismo brasileiro: a literatura firminiana e a proposta de brasilidade

Maria Firmina dos Reis produziu uma extensa literatura, ainda que nos seja conhecida apenas uma parte dela², desde o seu romance mais conhecido à uma coletânea de poesias que aborda temáticas universais, como a maternidade, e questões nacionais, como a Guerra do Paraguai. Suas obras mais conhecidas são *Úrsula*, um romance produzido em 1859; “Gupeva”, conto indianista publicado originalmente no *Jornal das Maranhenses*, entre os anos de 1861 e 1862; *Cantos à beira-mar*, coletânea poética publicada em 1871; e o conto abolicionista “A escrava”, publicado no terceiro número da *Revista Maranhense*, em 1887.

A escritora colaborou para uma coletânea de poesias que reunia produções de escritores locais, o *Parnaso Maranhense* (1861), e produziu um diário pessoal que se encontra incompleto, chamado de *No Álbum*³. Ao refletir sobre a produção literária firminiana e o contexto que permitiu essa fluidez de publicações, Luiza Lobo pondera:

A escritora aparece ao lado da famosa plêiade de autores maranhenses do século XIX, como Gonçalves Dias (1823-1864), Aluísio de Azevedo (1857-1913), Arthur Azevedo (1855-1908), Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), além do primo materno, o gramático Sotero dos Reis (1800-1871), e o tradutor de Homero, Odo-rico Mendes (1799-1864). É importante perceber que neste período o Maranhão desfrutou de grande influência, graças ao plantio bem-sucedido do arroz e do algodão, neste último caso exportado para a Europa, em substituição à produção norte-americana, que ficou interrompida durante a Guerra de Secessão. Nessa

¹ Segundo Cristina Costa (2005), não se pode conceber Literatura e Jornalismo separadamente, na medida em que os periódicos cumpriam um papel de veiculador literário e *locus* de crítica. É, portanto, nos jornais maranhenses que Maria Firmina dos Reis publicará grande parte de sua literatura, com exceção do romance *Úrsula* e *Cantos à beira-mar* (1871).

² Segundo José Nascimento Morais Filho (1975), um de seus principais historiadores, os documentos da escritora (que poderiam conter outras produções literárias) foram perdidos em um incêndio acidental.

³ *No Álbum* não possui uma publicação específica, haja vista que foi produzido em vida pela escritora e, até o presente momento, não teve uma devida republicação, sendo de conhecimento a partir de *Maria Firmina: fragmentos de uma vida* (1975).

época ocorreu grande ebulição cultural na vida da capital da província, São Luís, que recebia da Europa companhia inteiras de ópera, e via elevar-se o nível educacional e de criação artística (LOBO, 2011, p. 111).

A escrita feminina em questão é permitida por um *boom* econômico que, consequentemente, reflete sobre o modo de vida maranhense da época, voltado a uma produção cultural que tinha por objetivo destacar o estado. Os periódicos maranhenses, de certa forma, também vão ser visionados: serão jornais importantes para a divulgação da literatura e da vida das cidades do Maranhão, ainda que estivessem sob um isolamento geográfico, haja vista que a chegada até Guimarães, por exemplo, tinha muitos percalços.

No que consiste, portanto, a literatura de Maria Firmina dos Reis? Os estudos sobre a escritora não datam mais de cinquenta anos, tendo um interesse legítimo por parte de pesquisadores da História e das Letras em sua literatura. Entendendo que a cada dia, artigos, dissertações e teses são publicados, uma nova perspectiva é delegada aos estudos firminianos, sob a forma como a escritora entende, personifica e narra a nação e a identidade brasileira, em uma perspectiva que considera a sua condição de gênero e raça. Assinando com seu próprio nome, ainda que tenha usado o pseudônimo “Uma maranhense”, a escritora não só se põe no feminino, como entende a subalternidade na qual se encontra:

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conservação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seu país, e pouco lida, o seu cadebal intelectual que é quase nulo. Então por que o publicas? Perguntará o leitor. Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno que não tem limites, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado (REIS, 2017, p.25).

No prólogo do romance *Úrsula*, percebemos a consciência e a crítica que a escritora tece à sociedade em que vive. Mesmo sabendo que o romance, que lhe insere no meio literário, pode ser ignorado pela sua “precariedade estética”, Maria Firmina dos Reis pede que este seja, pelo menos, considerado e aceito pela crítica literária. Na época em que foi publicado, muitas foram as resenhas sobre o romance, com opiniões que divergiam e se encontravam em um preconceito velado:

A autora simpatiza com o que há de belo nas solidões dos campos, na voz dos bosques, e no gemer das selvas; e por isso preferiu tecer os fios do seu romance, melhor que nos salões dourados da corte, nos amenos campos, e nas gratas matas do seu país [...] Recolhida ao seu gabinete a sós consigo mesma, a autora brasileira, tem procurado estudar os homens e as couzas, e o fructo d’esses esforços de sua vontade é: Ursula. A donzella, que vai apparecer-vos sob esse nome, vivendo isolada nas solitarias regiões do Norte, não é um desses typos de esmerada civilisação; mas longe de serem selvagens os seus costumes. Ursula tinha o cunho de um ‘characteringenno’, e puro, com o só defeito de ser talvez por demais ardente, e apaixonada a sua alma. Constante nos seus affectos, essa donzella se não assemelha a tantas outras mulheres voluveis, e inconsequentes, que aprendendo desde o berço a illudir, deslustrão o seu sexo, mal comprehendendo a missão de paz, e de amor de que as incumbio Deos¹.

¹ A resenha encontra-se disponível em

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=143>. Acesso em 20/07/2019.

O Romantismo, enquanto proposta literária, pregava a liberdade literária, da composição estética da escrita à fundação de um novo leitor. O que observamos na crítica do jornal *A imprensa*⁴ (1857) é um olhar regado de preconceitos à obra, não pela sua linguagem ou qualquer outro aspecto referente à obra, mas por ter sido escrito por uma mulher, o que nos leva a entender que, ainda que seja regado por princípios de liberdade e igualdade, a escrita feminina será relegada a uma posição subalterna.

O prólogo do romance nos demonstra que a escritora, consciente dos princípios que regiam a sua época, prevê a crítica que receberia, determinada por sua condição de gênero e não pela qualidade literária de suas obras. Se o merecimento não foi reconhecido em seu século, ficando no silenciamento no século posterior, é no século XXI que Maria Firmina dos Reis vai ser redescoberta, estudada e devidamente reconhecida como um dos maiores nomes do Brasil oitocentista, enquanto abolicionista e primeira romancista brasileira.

Sua literatura, portanto, transcende os porões da escravidão. É uma literatura que pensa em um ideal de nação e brasilidade e que atravessa os três momentos do Romantismo brasileiro: em *Úrsula*, apresentado como “romance original brasileiro”, a escritora tece um cenário universal e demonstra como as relações de poder afetam todos os sujeitos; em “Gupeva”, apresenta um mito de formação no qual a proposta de mestiçagem, diferente de escritores como José de Alencar, se constitui como um problema; em *Cantos à beira-mar*, pela diversidade de poesias, pinta diferentes formas de ver a nação e a identidade brasileira; e em “A escrava”, põe em pauta o abolicionismo e o atraso que o sistema escravocrata expõe a nação.

Maria Firmina dos Reis transcende à literatura de seu tempo, pensa um Brasil plural, ora mítico, ora verossímil. Ao contrário do que se pensava por brasilidade, insere o negro na constituição identitária do brasileiro e, em seu romance, questiona as múltiplas identidades do escravizado. É, na visão heterogênea de nação e identidade, que encontramos a riqueza da linguagem literária da escritora, na abordagem de alguns traços culturais da cultura brasileira que só viriam a ser elaborados no século posterior, pelo Modernismo.

As mulheres de *Úrsula*: novos olhares à personagem feminina do romance oitocentista brasileiro

Úrsula foi publicado em 1859, pela Typographia do Progresso, em Guimarães/MA. Em sua estrutura, apresenta um prólogo, vinte capítulos e um epílogo, narrados sob diferentes perspectivas. O romance conta a história de amor entre Úrsula e Tancredo, dois jovens que se encontram a partir de uma tragédia. Ainda que tenha pessoas brancas como protagonistas, a narrativa se debruça sobre a escravidão, enquanto plano temático, e a relação entre brancos livres e negros escravizados no Brasil oitocentista.

Assim como teremos uma diversidade identitária dos negros escravizados, teremos essa diversidade na representação feminina do romance: encontramos personagens que amam, que são impedidas de amar, que são mães e que são impedidas de

⁴ Por razões que não conseguimos estabelecer, essa resenha antecede a publicação do romance.

vivenciar tal maternidade. Como um tema universal, o amor circunda grande parte da narrativa e é o que move a ação dos personagens: o amor romântico, que permite vivenciar a paixão entre duas pessoas; o amor fraterno, que permite a cumplicidade e a irmandade entre os sujeitos; o amor egocêntrico, em prol de uma necessidade própria; e o mais importante sentimento na narrativa, o amor materno.

O amor romântico vivenciado por Úrsula e Tancredo é impedido pelo poder absoluto dos senhores, sendo a sua resistência a mais emblemática no romance, metaforizadas pela morte e a insanidade. O amor egocêntrico, em contrapartida, é estabelecido pela personagem Adelaide, que fere princípios éticos, morais e fraternos para ocupar um status social que era da mãe de Tancredo, uma mulher dócil e acolhedora que, indiferente dos desejos do marido, apoia a partida do filho para que este seja recompensado com o casamento com a mulher que julgava amar. O amor fraterno, então, se estabelece na relação de amor ao Outro, indiferente à sua condição de gênero, raça ou classe social: é o que percebemos na relação entre Tancredo e Túlio, seu fiel amigo.

Antes que partamos para o amor materno, o qual julgamos ser o mais denso, é necessário entender um pouco sobre como a maternidade se conceitua. Em *O segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir disserta sobre como esta temática é, por muitos, vista como algo natural ou inerente ao ser feminino:

É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação 'natural', porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie [...] Com efeito, repetem à mulher desde a infância que ela é feita para gerar e cantam-lhe o esplendor da maternidade; os inconvenientes de sua condição – regras, doenças, etc –, o tédio das tarefas caseiras, tudo é justificado por esse maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo (BEAUVOIR, 2016, p. 279; 288).

A partir dessa conceituação, entendemos que a maternidade é uma construção social, destinada às mulheres em uma forma de controle de seus corpos. Na narrativa, a maternidade é tecida em diferentes relações, sendo importante considerar que aspectos de raça e classe social são determinantes para o seu estabelecimento. A primeira relação a ser citada é a de Tancredo e sua mãe, uma mulher refém de um casamento e do poder abusivo de seu marido, que a impede de vivenciar a maternidade:

As madeixas de seus sedosos cabelos molduravam-lhe as faces brancas de neve, e as rosas eram tão débeis que tingiam-nas apenas de ligeira cor. Sua fronte altiva e nobre coroava uns olhos ternos e expressivos, e os lábios acarminados, onde pairava angélico sorriso, deixava meio perceber-se dois renques de alvíssimas pérolas. E agora, demudada, macilenta e abatida pelos sofrimentos de tantos anos, era a duvidosa sombra da formosa donzela de outros tempos. Essa separação forçada era contudo a maior dor que havia torturado; porque um funestro pressentimento dizia-lhe – que seria eterna! E essa dor debuxava-se muda, porém viva e profunda, em seu rosto macilento e cheio de rugas (REIS, 2017, p. 76).

Esta mesma maternidade é interpelada à Susana, impedida de vivenciar o amor à sua filha, desde que fora raptada pelos brutais colonizadores. O nono capítulo da narrativa nos mostra, na perspectiva da escrava, as atrocidades às quais os escravizados eram submetidos, forçados à uma desumanidade. Ainda que sejam mulheres de ordem racial e social distintas, a mãe de Tancredo e a de Susana são impedidas de vivenciar a

maternidade, relegando esse amor a outros, nesse caso, às personagens Adelaide e Túlio.

Angela Davis (2016), para pensar na disparidade racial entre as personagens, disserta sobre a sociedade escravizada dos Estados Unidos, de base patriarcal, e elabora uma teoria sobre como as mulheres negras viveram em um estado de solidão e isolamento, devido ao preterimento à mulher branca e aos estereótipos que a rodeiam. Na mesma medida, pensando em uma realidade brasileira, Djamila Ribeiro (2018) elabora uma série de postulações teóricas para pensarmos a pauta do feminismo negro nos traços culturais do Brasil, dentre os quais se encontra a figura da babá e da empregada doméstica, como a mulher que vivencia a maternidade alheia, mimando e cuidando de filhos que não são seus.

Esta realidade não se extingue na narrativa, sob a representação da escrava Susana que vivencia a maternidade alheia com Túlio e Úrsula, como demonstra o diálogo entre os dois escravos a partir do momento em que Túlio anuncia a sua liberdade:

- Não sentes saudades desta casa, ingrato?! - Não, mãe Susana, não me alcunheis de ingrato. Quantas saudades levo eu de vós! Oh só Deus sabe quanto me pesam elas! - Tu!? Exclamou ela procurando ler-lhe no fundo do coração os sentimentos que o animavam. - Tu não levas saudades alguma Túlio; se as levasses, quem te obrigaria a deixar-nos? - A gratidão - respondeu ele com presteza. - A gratidão!? E não a deves à senhora, que para ti tem sido quase como uma mãe? Não a deves à menina? E por que as deixas? É que não sentes saudades delas (REIS, 2017, p. 100).

A personagem Susana cumpre um papel alternativo à ausência familiar de Túlio e o estado de doença assolado pela mãe de Úrsula, a Luísa B., demonstrando que para a mulher negra só lhe é permitido a maternidade alheia. Nessa relação, observamos o amor maternal reverso, estabelecido entre Úrsula e sua mãe, a quem dedica amor e devoção. Esses amores não se substituem e nem se interpelam, são necessários ao enredo, haja vista que são os ideais de seus personagens. As mulheres de *Úrsula* são mulheres que amam e que, em suas relações, estabelecem temáticas que só viriam a ser discutidas na segunda metade do século XX. Na leitura da narrativa, não nos escapa o empoderamento feminino, desde o quantitativo das personagens, comparado às personagens masculinas, até a forma como priorizam a sua liberdade, vivendo ou morrendo pelos seus ideais.

Transgressões na escrita afro-feminina de Maria Firmina dos Reis

Em uma projeção à frente de seu tempo, Maria Firmina dos Reis tece uma literatura com algumas pautas feministas, como sororidade e independência. Adelaide, Susana e Úrsula são mulheres que se contrapõem às mães das protagonistas, doentes por um sistema que oprime e destina as mulheres à uma posição subalterna, vistas como um objeto que pode ser a qualquer momento substituído. Adelaide é a personagem que trai a confiança e o amor de Tancredo ao se casar com seu pai, após a morte repentina e duvidosa de sua mãe. É uma representação do amor egocêntrico, já que se casa por causa de seus próprios interesses e não por amor.

Susana, o elo que liga à ancestralidade africana, é o sujeito consciente de sua própria história, como um alter-ego da escritora. É ela quem questiona e se debruça

sobre toda a maldade e inconsistência da escravidão, pondo o senhor de escravo e o colonizador como o único culpado pelas atrocidades do sistema escravocrata. É a voz consciente de Túlio e de Úrsula, ao mesmo tempo que é a força que enfrenta o Comendador Fernando P., a representação do poder do forte sobre o fraco.

Úrsula é a donzela, a personificação do ideal feminino do Romantismo brasileiro, na qual converge toda a narrativa: do amor à Tancredo, por quem sofre com a partida; do confronto maquiavélico com Comendador Fernando P., por quem destila repulsa dados seus feitos contra a integridade humana; e da insanidade que a leva à loucura, na impossibilidade de sua independência e de vivenciar um amor.

É nessas personagens e a forma como se estabelecem na narrativa que habita a transfiguração da personagem feminina em um romance oitocentista, antecipando temáticas que só viriam a ser explanadas, pela ótica feminina, muito posteriormente. Sob uma representatividade que considera variáveis externas ao fazer literário, Maria Firmina dos Reis constrói uma literatura que estabelece uma nova ideia sobre mulher, pautada na heterogeneidade e na construção dos ideais da personagem, em que habita a sua personificação.

Em suas personagens femininas, não encontramos uma representação da mulher submissa, mas de uma mulher que está submetida ao controle patriarcal e que, na impossibilidade de sua resistência, sucumbe pela doença. A escritora, portanto, transcende ao considerar e, por que não dizer, criticar os papéis sociais que as mulheres cumprem, enquanto mães, esposas e filhas – em uma reflexão sobre o que queremos e o que a sociedade espera que desejemos.

As personagens firminianas muito se aproximam das personagens femininas de produções afro-americanas contemporâneas, de uma densidade psicológica e uma reflexão crítica sobre o seu papel social. São personagens que nos fazem lembrar das mulheres de Toni Morrison, de Conceição Evaristo, de Buchi Emecheta e de Teresa Cárdenas, que refletem sobre o papel da mulher negra em uma sociedade patriarcalista, colonizadora e, essencialmente, segregadora. O olhar da escritora negra muito nos fala sobre o que é ser mulher, enquanto sujeitos, enfrentando a objetificação do corpo feminino e o *locus* intelectualmente inferior ao qual fomos subjugadas.

Considerações finais

De uma literatura diversa e heterogênea para se pensar brasilidade, a leitura das obras de Maria Firmina dos Reis é necessária não somente à sua compreensão enquanto escritora, mas também para a consolidação de nação e de identidade brasileira. Se ao considerarmos a literatura romântica, apontamos uma nova forma de pensar literatura: a literatura firminiana não nos deve escapar, por suas construções estéticas e temáticas.

Em suas narrativas e poesias, para além da que nos propomos pensar neste artigo, o feminino, o amor e a maternidade surgem como um traço cultural, em uma perspectiva para compreender o que é o Brasil, essa nação pensada pela natureza, pela essência do feminino. No entanto, um feminino que se idealiza no próprio feminino, em uma outra forma de se pensar e fazer literatura, nivelando questões sociais que passam despercebidas ao olhar masculino.

O amor no romance firminiano, contrapondo-se à outras narrativas, não é idealizado. É um amor natural, puro em sua mais essência forma – e é nesta premissa que se estabelecem as outras temáticas, como a representação da morte e da maternidade. Maria Firmina dos Reis, portanto, reescreve a nossa literatura e nos demonstra um novo olhar ao mundo, estabelecido e pensado pela heterogeneidade feminina.

Referências

- BRASIL. Biblioteca Nacional Digital. *A Imprensa (MA) — 1857 a 1862*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=143>. Acesso em 20 julho de 2019.
- COSTA, Cristina. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil — 1904 a 2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2. v. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LOBO, Luiza. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e Afro-descendência no Brasil: antologia crítica*. 4. v. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MORAIS FILHO, Nascimento (Org.). *Maria Firmina: Fragmentos de uma vida*. São Luiz: Comissão Organizadora das Comemorações de Sesquicentenário de Nascimento da Maria Firmina dos Reis, 1975.
- REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. 6. ed. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Ofélia (re)construída: entre os séculos XIX e XXI

Leonardo Bérenger

Resumo: O volume de adaptações de *Hamlet*, de William Shakespeare, para os mais diversos meios culturais é incalculável. No campo da prosa ficcional, a tragédia vem sendo objeto do trabalho de adaptadores desde o século XIX. O presente artigo tem por objetivo analisar a (re)construção de Ofélia em adaptações narrativas de *Hamlet*. Nesse sentido, em relação a narrativas do século XIX, a análise foca no conto “Hamlet”, de Mary e Charles Lamb, publicado em *Contos de Shakespeare*, e na novela “Ophelia, the Rose of Elsinore”, de Mary Cowden Clarke, em *The Girlhood of Shakespeare’s Heroines in a Series of Fifteen Tales*. No contexto da ficção contemporânea, é objeto deste estudo o romance *Dating Hamlet: Ophelia’s Story*, de Lisa Fiedler.

Palavras-chave: *Hamlet*; adaptações; Ofélia

Abstract: The number of adaptations of *Hamlet*, by William Shakespeare, for the most diverse media is incalculable. In the field of prose fiction, the tragedy has been the object of the work of adapters since the nineteenth century. This study aims at analyzing the identity (re)construction of Ophelia in narrative adaptations of *Hamlet*. For that purpose, in relation to nineteenth century narratives, the analysis focuses on the tale “Hamlet”, by Mary and Charles Lamb, published in *Tales from Shakespeare*, and on the novella “Ophelia, the Rose of Elsinore” by Mary Cowden Clarke, in *The Girlhood of Shakespeare’s Heroines in a Series of Fifteen Tales*. In the context of contemporary fiction, it is object of this study the novel *Dating Hamlet: Ophelia’s Story*, by Lisa Fiedler.

Keywords: *Hamlet*; adaptations; Ophelia

*Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears.*

William Shakespeare

Nas décadas que se seguiram à publicação, em 1985, do artigo absolutamente inovador de Elaine Showalter, “Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism”, “a vida representacional provavelmente mais famosa — ou notória — de uma personagem de Shakespeare” (PETERSON; WILLIAM, 2010, p. 1) tem testemunhado uma expansão ainda maior, mais plural. O legado de Ofélia já era bastante volumoso na metade dos anos 1980, e chegava a incluir entre seus itens até uma coleção de lençóis florais, comercializados

nos Estudos Unidos pela marca Cannon Mills, com o nome da personagem (PETERSON; WILLIAM, 2010, p. 1).

Nas artes plásticas, Ofélia foi representada por pintores do neoclassicismo à contemporaneidade, sendo talvez a mais icônica dessas pinturas aquela assinada por Sir John Everett Millais (1829-1896), na qual trabalhou entre os anos de 1851 e 1852. Pintor e ilustrador, Millais fundou, juntamente com Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e William Holman Hunt (1827-1910), em 1848, a Irmandade Pré-Rafaelita, um grupo artístico que se situou, na arte inglesa, entre o romantismo e as vanguardas modernas do século XX. Ophelia, hoje exposto na Tate Gallery de Londres, foi pintado às margens do rio Hogsmill em Surrey, e teve como modelo Elizabeth Siddal (1829-1862), também pintora e poeta, esposa de Gabriel Rossetti. O quadro mostra uma Ofélia cuja pose, muitas vezes interpretada como erótica, com os braços abertos e os olhos voltados para cima, não nos permite saber exatamente se ela já está morta ou próxima da morte, além de se assemelhar a retratos tradicionais de santos e mártires. A pintura também é conhecida por retratar a natureza detalhada às margens do riacho, onde se vê plantas secas e flores desabrochadas, realçando representações de vida e morte também no cenário que lhe serve de pano de fundo.

A partir dos últimos anos do século XX e durante este início de século XXI, representações imagéticas de Ofélia tomam a forma de metarrepresentações, utilizando muitas vezes o quadro de Millais como ponto de partida, na medida em que a personagem shakespeariana parece ter se tornado icônica de noções pré-rafaelitas acerca da morte, da loucura e do feminino. Nesse sentido, tais noções estéticas são objeto de reflexão de artistas contemporâneos, que, à maneira como fizeram os pré-rafaelitas com a geração artística que lhes antecedeu, vão reproduzir, transfigurar ou desconstruir convenções pictóricas exploradas por Millais.

Ao analisarmos o recente trabalho fotográfico do norte-americano Gregory Crewdson, intitulado *Untitled (Ophelia)* (2001), podemos reconhecer imediatamente seu débito para com Millais. Usando de um cenário caracteristicamente doméstico, Crewdson subverte a representação de natureza do pintor pré-rafaelita, confinando sua Ofélia ao ambiente doméstico, com a modelo repetindo o olhar ambíguo, de difícil definição entre a vigília e a morte, já representado pelo pintor vitoriano. Ambas as imagens, a Ofélia de Millais e a Ofélia de Crewdson, nos levam de volta ao artigo de Elaine Showalter. Sua tese tem sido tão absolutamente significativa a críticos hamletianos justamente por veicular uma noção essencial à compreensão da recepção crítica e artística de Ofélia: não há uma história da personagem que não seja, na realidade, a história da sua representação. Esta representação, por sua vez, reflete as construções simbólicas (culturais, portanto) características de cada momento histórico-cultural que dela tenha se apropriado, a partir de uma teia que envolve construtos discursivos tais quais papéis sociais compreendidos como femininos, loucura e noções de feminilidade hegemônica. Ofélia, assim, conforme eu aqui a compreendo, pode ser metaforicamente lida como uma “tela”, tal qual a de cinema, na qual determinada cultura projeta suas preocupações, anseios, expectativas e interdições ao corpo feminino, e ao feminino como um todo. Entendo, também instigado pelo pensamento de Showalter, que a “tela” Ofélia não é apenas um espaço de projeção cultural, mas também uma

superfície que, dialeticamente, reflete o mesmo sistema de valores que a constituiu, na medida em que é lida, assistida (seja no palco ou no cinema), visualizada em quadros, ou mesmo na estampa de lençóis.

Analisar a (re)construção de Ofélia e a sua representação em uma conjuntura histórica determinada é, portanto, uma estrada para examinar o entendimento que cada contexto cultural específico constrói acerca do papel da identidade feminina, da castidade e da relação entre os gêneros. (Re)construída e (re)inventada para cada época, Kara Peterson e Deanne Williams acreditam que:

Ofélia nos diz tanto sobre nós mesmos em qualquer instância que nos sentimos compelidos a contar a “sua” história. Além disso, ela se tornou um símbolo infinitamente adaptável à universalidade do feminino e, mais amplamente, à condição psíquica humana em qualquer época, em todas as culturas (PETERSON; WILLIAMS, 2012, p. 2).

Embora as críticas estejam situadas dentro da abrangência daquilo que postula Showalter, é possível discordar, com muito cuidado, de Peterson e Williams em um único aspecto: não compreendo o feminino como uma *realização universal*. Muito ao contrário, aproximo-me do entendimento de que o feminino é uma *construção situacional*, dinâmica e plástica. Se tomamos o artigo de Showalter, porém, como um ponto de partida para tentarmos entender o porquê de Ofélia ser tão frequentemente representada ou adaptada nos mais diferentes meios culturais, talvez encontremos razões para esse fato, ainda que parcialmente, dentro do próprio texto de Shakespeare. No texto (ou nos textos, quando lembramos do imbroglío editorial de *Hamlet*) da peça, o conhecimento que temos de Ofélia é, em grande parte, mediado por outras personagens. Hamlet decide o que ela deve fazer: ir para um convento/bordel; Laertes e seu pai decidem o que ela não deve fazer: aproximar-se de Hamlet; Polônio e Cláudio decidem qual será a função de Ofélia na corte dinamarquesa: servir de isca ao Príncipe e ser instrumento de manobra da ambição do pai por prestígio, a até Gertrudes admite ter pensado nela como esposa do filho. Pela própria Ofélia, não sabemos o que ela quer ou não quer fazer. A indefinição a que Shakespeare submete a personagem culmina não apenas em seu suicídio, mas, dentro da esfera textual, na *narrativa de seu suicídio*, em que não fica claro, pelas palavras de Gertrudes (IV, vii)¹, se sua morte foi auto-provocada ou acidental.

Assim, as primeiras mediações de Ofélia já estão presentes dentro do próprio texto de *Hamlet*, sobretudo no monólogo de Gertrudes, o qual nos “cria um tableau visual e impressiona justamente pela sua qualidade pictórica” (SMITH, 2009, p. 173). Subsequentes representações de Ofélia funcionam como um sintoma ou efeito desse esvaziamento do “eu” (da vontade) da personagem. Se as artes em geral projetam na figura maleável de Ofélia aquilo que produzem, é porque encontram uma maleabilidade que foi, em certa medida, forjada por Shakespeare (PETERSON; WILLIAMS, 2012, p. 5). Se críticos shakespearianos têm buscado tão incessantemente dar voz à personagem [como no caso de Carol Neely, que escreveu que “como uma crítica feminista, preciso

¹ *Crítico e tradutor de Hamlet para o espanhol*, Salvador de Madariaga faz questionamentos pertinentes sobre a fala da Rainha: “Por que a Rainha tem que fazer esta digressão quase obscena descrevendo a grinalda de Ofélia? Não está claro que Shakespeare insistia para que seu público se desse conta de todo esse ambiente sensual circundante à Ofélia até o último momento? Que sentido outro pode ser dado a todas estas alusões insistentes de Shakespeare, a não ser aceitarmos isso” (MADARIAGA, 1955, p. 137)?

contar a história de Ofélia” (apud SHOWALTER, 1994, p. 221)], foi porque Shakespeare, de uma certa forma, acaba por silenciá-la, fazendo de Ofélia uma personagem muitas vezes representada dentro da própria peça. O texto shakespeariano, portanto, antecipa a sua história representacional (nos termos de Showalter) ou “adaptacional” (para os estudiosos de adaptações).

A importância de Ofélia como um corpo cultural e crítico de textos não reside apenas no fato de ela poder ser lida como uma tela de representação ou um efeito da cultura que a recebe ou a adapta de acordo com o seu momento histórico e sua ideologia. Sua importância reside, também, na forma como ela pode se tornar um *locus* de novos significados ou de mudança cultural, e não meramente um reflexo contingente de preocupações já existentes em uma determinada época. Enquanto Ofélia continua a inspirar novos questionamentos sobre o feminino, a luz que a personagem lança na noção de gênero enquanto um construto reflete tanto o advento da obra de Judith Butler e da teoria de adaptação, enquanto campos de conhecimento, quanto a sua extensão para o *Zeitgeist* cultural, mais amplamente pensando.

Acredito, assim, que Ofélia provoca debates sobre papéis de gênero e cultura que parecem se mover um pouco para além das preocupações do estudo de Elaine Showalter: sua representação não apenas reflete as condições culturais e a mentalidade de um momento situado, mas influencia a cultura deste mesmo momento cultural. Ofélia está posicionada em um cruzamento de impulsos que apontam para diferentes formas de investigação epistemológica: artistas plásticos, escritores adaptadores, críticos literários e diretores teatrais e cinematográficos se debruçam sobre Ofélia, nela representando aspectos de suas formações culturais e também construindo sentido e significados a partir dela. Elizabeth Siddal, a modelo que posou para que Everett Millais pintasse seu quadro, em uma performance nada mimética, permaneceu submersa por horas diariamente em uma banheira de água gelada para que o artista pudesse criar a sua representação de Ofélia. Uma pneumonia decorrente dos repetidos choques térmicos quase levou Siddal à morte, o que, junto ao fato de que ela, em 1862, provavelmente cometeu suicídio por overdose de láudano, reduplica a interpretação que muitos têm sobre o fim prematuro da personagem de Shakespeare. O auto-retrato em uma banheira, feito pela fotógrafa Francesca Woodman, nos anos 1970, alguns anos antes de seu suicídio, pode ser entendido como uma referência a Siddal, Millais, e Ofélia, em um jogo complexo de alusões à arte, à vida real e à performance (PETERSON; WILLIAMS, 2012, p. 6).

Em realidade, a causa da morte de Ofélia não é resolvida definitivamente em nenhum dos três textos de *Hamlet*. “Nem por medo nem por amor Ofélia se matou. Ela de fato não se matou” (WEST, 1992, p. 232), aponta-nos Rebecca West, que se insere naquele grupo de críticos que defendem a ideia de que a morte da personagem foi realmente acidental. Segundo West, o fato de que “Ofélia cometeu o suicídio é declarado definitivamente apenas por duas pessoas: os palhaços no cemitério, exemplos típicos do populacho idiota empanturrado de falsos rumores que parecem tão frequentemente nas peças de Shakespeare”. Em relação a outras personagens, somente o padre declara que “a morte foi suspeita” (V, i, 216), e que a dúvida sobre um possível suicídio já seria suficiente para que fossem oferecidos ritos mais sumários. Ao lado de Rebecca

West, Anne Barton, que também se insere na chamada “crítica feminista”, defende a morte accidental de Ofélia, como um reflexo, inclusive, da submissão que lhe marcou por toda a vida, afirmando que “caracteristicamente, quando Ofélia cai no córrego por acidente, ela não tenta gritar por ajuda, ou salvar a si mesma: ela simplesmente cede à corrente, como ela sempre fez em sua vida. É por isso que tanto os Palhaços quanto a Santa Igreja suspeitam de suicídio” (BARTON, 1980, p. 26).

A preocupação com a *morte* e com a *vida* de Ofélia, no entanto, extrapola as artes plásticas e a crítica especializada e começa a ganhar representação na prosa narrativa a partir do século XIX, com a publicação de *Tales from Shakespeare*, dos irmãos Mary (1764-1847) e Charles Lamb (1775-1834), em 1807. Apesar do escândalo pelo qual passava a família Lamb², a coleção de contos, a princípio pensada como uma “simplificação dos textos shakespearianos” para leitura de mulheres jovens, obteve sucesso grande editorial e se configura como altamente popular até hoje, tendo sido traduzida para inúmeros idiomas, inclusive para a língua portuguesa, pelo poeta Mário Quintana. Seu prefácio já explicita a intenção dos adaptadores com a publicação:

O intuito de escrever foi, também, para jovens senhoritas, principalmente; porque aos meninos sendo geralmente permitida a utilização das bibliotecas de seus pais em uma idade muito mais jovem do que às meninas, eles frequentemente sabem as melhores cenas de Shakespeare de cor, antes de suas irmãs terem permissão para olhar para este livro viril; e, portanto, em vez de recomendar estes Contos para a leitura de jovens cavalheiros que podem lê-los muito melhor nos originais, sua gentil assistência é bastante requerida para explicar às irmãs tais passagens tão mais difíceis para elas compreenderem: e quando eles tiverem lhes ajudado a superar tais dificuldades, então talvez vão ler para elas (selecionando cuidadosamente o que é apropriado para os ouvidos de uma jovem irmã) alguma passagem que tenha lhes agradado em uma dessas histórias, com palavras da cena da qual foi retirada [...]³

Salta aos olhos do leitor a distinção feita pelos adaptadores entre seus jovens leitores do sexo masculino e do sexo feminino⁴. Claramente refletindo a ideologia hegemonicamente sexista do século XIX, os irmãos Lamb atribuem às moças o papel de leitores principais de sua obra, pela simplificação das peças de Shakespeare que apresentavam em suas adaptações para a prosa. Essas distinções entre os gêneros encontravam suas origens em uma construção discursiva que evocava as diferenças biológicas entre os sexos como determinantes da superioridade intelectual e moral dos homens em relação às mulheres, ou nas palavras de Jack Holland: “as diferenças naturais entre homens e mulheres justificavam e explicavam diferenças em seus tratamentos e responsabilidades. [...] Nesta visão das coisas, a ‘fragilidade natural’ das mulheres as fazia impróprias para os rigores de uma educação intelectual” (HOLLAND, 2006, p. 196).

² Em 1796, Mary Lamb foi acusada e sentenciada por assassinar a própria mãe. Retirada da prisão, em meio a uma batalha judicial, pelo irmão Charles, foi-lhe declarada a insanidade mental, o que levou Mary à internação temporária em um sanatório.

³ LAMB (1994, p. vii). Como o prefácio não consta da edição brasileira de *Contos de Shakespeare*, com tradução de Mário Quintana, usamos aqui a edição em língua inglesa (confrontar Referências bibliográficas). Demais citações da obra, referem-se à tradução de Quintana (confrontar Referências bibliográficas).

⁴ Alerta Douglas Lanier que a obra dos irmãos Lamb foi amplamente utilizada para levar o teatro de Shakespeare à classe operária: “Contos de Shakespeare põe em paralelo em seus pressupostos e intenções esforços vitorianos para levar Shakespeare para as classes trabalhadoras” (LANIER, 2006, p. 36).

A leitura de Shakespeare pelas jovens deveria ser, então, na visão dos irmãos Lamb, duplamente mediada: pelos próprios adaptadores, e também pela figura do irmão, ou por outro indivíduo do sexo masculino, que teria o discernimento e o intelecto suficientes para explicar às moças as peças, além de aplicarem um filtro moral, extirpando passagens que pudessem ameaçar a pureza feminina, idealizada na cultura romântica e vitoriana. A crença na inferioridade intelectual da mulher era de tal forma impregnada no contexto do século XIX, que alcançava a posição de verdades científicas, como nos informa o historiador Peter Gay:

Na verdade, a medicina e a antropologia do século XIX, que frequentemente alardeavam preconceitos disfarçados de informações fisiológicas, contribuíram para reforçar essa ideologia centrada no sexo masculino: os cérebros femininos são menores e menos desenvolvidos do que os dos homens; a ‘moléstia’ mensal feminina [...] as incapacita para as pesadas tarefas impostas pelo estudo nas universidades, ou para o trabalho independente fora do lar; as glândulas femininas (essa foi a contribuição do famoso patologista alemão Rudolf Virchow) eram responsáveis não somente por suas curvas mas também por seu dom de lealdade e ternura (GAY, 2002, p. 69).

Era a “fragilidade intelectual” e a “ternura” das jovens leitoras, características constitutivas da feminilidade hegemônica vitoriana, que os irmãos Lamb buscavam proteger ao adaptarem Shakespeare para uma parte do público que consideravam inapta aos textos originais. Assim, ambiguidades que enevoam Hamlet, e que sempre desafiaram a crítica especializada, serão desfeitas. Especificamente em relação à Ofélia, a personagem será construída como uma jovem obediente ao pai e ao irmão, casta e vítima de uma morte accidental.

O Hamlet recriado pelos irmãos Lamb não é agressivo com Ofélia, o que faz com que a *nunnery scene* seja omitida da adaptação. A cena da “peça-dentro-da-peça”, na qual não há qualquer referência à jovem, não poderia, porém, ser suprimida do conto, por ser um momento crucial da narrativa, quando o Príncipe se convence de que foi Cláudio quem assassinou seu pai, o Rei Hamlet. Na adaptação de Mary e Charles Lamb, embora devotado à namorada, Hamlet parece ter de agir guiado por uma força maior do que seu amor pela jovem: a ordem do pai em vingar sua morte; o que reforça, acreditamos, a ideia de obediência dos filhos à voz paterna e à toda estrutura patriarcal.

Em coerência ao amor incontestável — que não deixa dúvidas ao leitor sobre sua sinceridade — que Hamlet tem por Ofélia, os adaptadores criam um Príncipe que se arrepende de ter matado Polônio. O muito bondoso herói dos Lamb “quando viu que se tratava de Polônio, o pai de Ofélia, aquela a quem tanto amava, arredou o cadáver e, com o espírito mais sereno, pôs-se a chorar pelo que fizera” (LAMB, 2005, p. 316). No conto, temos, portanto, um Hamlet, muito mais humanizado pela devoção à Ofélia, que reage de forma totalmente diversa do Príncipe de Shakespeare, que afirma, ao constatar que vitimizou Polônio e não o Rei, na quarta cena do terceiro ato: “Adeus mísero tolo, intrometido!/ Tomei-te por alguém melhor; a sorte/ Te castigou por seres solícito” (III, iv, 29-31).

Abalada pela morte do pai, Ofélia torna-se uma moça distraída e melancólica, que vaga pelo palácio de Elsinore “distribuindo flores às damas da corte e dizendo que eram para o enterro de seu pai. Cantava canções de amor e de morte, ou então outras

sem sentido nenhum, como se não tivesse lembrança do que lhe acontecera” (LAMB, 2005, p. 317). Sem a figura paterna, com o irmão afastado, Ofélia, transformada numa jovem que perambula sem rumo e sem memória, destituída do poder de nortear sua própria vida, será vitimada por um acidente, em um momento em que não estava sendo vigiada:

Ora, havia à margem de um regato um salgueiro, que refletia suas folhas na correnteza. Ali chegou ela um dia em que não estava sendo vigiada, com as grinaldas que fizera de malmequeres e urtigas. Trepou no salgueiro, para nele pendurar as grinaldas, mas um galho rompe-se, precipitando n’água a linda jovem, com as ervas e flores que colhera. Seu vestido, enfunando-se, fez com que ela flutuasse por alguns momentos, cantando trechos de velhas canções, como que insensível à própria desgraça, ou como criatura para quem a água é elemento natural. Mas não tardou para o vestido encharcar-se, arrastando-a naquele doce cantar para o fundo lodoso do regato (LAMB, 2005, p. 317).

Percebe-se claramente o uso que o narrador onisciente faz da linguagem shakespeariana na descrição da morte de Ofélia pela Rainha, apesar de omitir palavras que pudessem ser lidas com alguma conotação sexual (“E as longas flores de purpúrea cor/ A que os pastores dão um nome obscuro”, por exemplo). A eliminação da cena dos coveiros na adaptação dos Lamb se encarrega de apagar do texto qualquer referência ao suicídio da heroína. A obra traz, assim, personagens virtuosos, forjados em meio à ideologia cristã, e que deveriam servir como modelos de castidade, correção e obediência à hierarquia paterna. Amplamente lidos dentro dos lares vitorianos, *Tales from Shakespeare* inauguraram uma onda de adaptações literárias da obra de Shakespeare voltadas para o público juvenil.

No contexto da ficção vitoriana, porém, a representação de heroínas shakespearianas teve, em *The Girlhood of Shakespeare’s Heroines in a Series of Fifteen Tales*, um dos exemplos mais influentes na formação literária de mulheres da época. A autora, Mary Cowden Clarke, foi uma shakespeariana exímia, e chegou a passar dezesseis anos de sua vida compilando, à mão, o primeiro *Complete Concordance to Shakespeare*, com a colaboração de seu marido, Charles, antes de escrever a notória série de contos. Publicado em três volumes entre os anos de 1851 e 1852, o conjunto de quinze narrativas de Clarke funciona como biografias ficcionalizadas (ou *prequels*) de personagens femininas shakespearianas. Em comentário sobre *The Girlhood of Shakespeare’s Heroines*, Stanley Wells acredita que:

[...] embora o estilo esteja datado, este não é um exemplo ingênuo de crítica de personagem, mas uma obra de ficção imaginativa — uma série de contos longos — tão intelectualmente respeitável como, por exemplo, o romance *Falstaff* (1976), de Robert Nye ou *Gertrudes e Claudius* (2000), de John Updike. Clarke engenhosamente constrói antecipações da peça nos contos, e cada um termina com as primeiras palavras ditas pelo personagem no texto de Shakespeare (WELLS, 2003, p. 313).

A narrativa em muito se aproxima do gênero *Bildungsroman*, já popular na Inglaterra com protagonistas mulheres, sobretudo desde a publicação, em 1848, de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1816-1855). O final da narrativa do *Bildungsroman* feminino, diferentemente do gênero tradicional masculino, “resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somen-

te com a *não* integração da personagem no seu grupo social⁵” (PINTO, 1990, p. 27), conforme nos aponta Cristina Ferreira Pinto. A personagem de Ofélia, cuja narrativa Cowden Clarke encerra de forma súbita, remetendo o leitor ao final trágico da heroína, cumprirá, portanto, a trajetória característica da protagonista do romance de formação feminino, a partir da loucura e da morte, que denotam a sua “não integração” ao corpo social.

De fato, as novelas de Clarke parecem buscar, por meio do estabelecimento de um virtual passado das heroínas de Shakespeare, uma explicação para seus comportamentos, características e falhas trágicas, conforme suas figurações nos textos das peças. Seu propósito, conforme estabelecido no prefácio a *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, é, portanto,

traçar os antecedentes prováveis da história de algumas mulheres shakespearianas; imaginar as possíveis circunstâncias e influências de cenas, eventos e afins que cercam a vida infantil de suas heroínas e que podem ter contribuído para criar e desenvolver os traços de caráter reconhecidos em sua maturidade (CLARKE, 1887, p. 1).

A obra, que de pronto se tornou um sucesso editorial na Grã-Bretanha e na América, no entanto, passa também a assumir uma função pedagógica, no sentido de alertar as leitoras e suas mães a identificar problemas comportamentais e psicológicos que poderiam se fazer presentes nos lares burgueses oitocentistas. A mãe de Lady Macbeth, por exemplo, na novela “The Thane’s Daughter”, levanta questões relacionadas à depressão pós-parto. Ofélia, por sua vez, em “The Rose of Elsinore”, será representada como um epítome dos perigos decorrentes da desatenção dos pais na infância.

Na narrativa de Cowden Clarke, Ofélia é educada pela família camponesa de sua aia, enquanto seus pais estão na França. A partir do convívio com esta família, a protagonista passa a conviver com uma cultura que ela desconhecia completamente, e se expõe, portanto, a uma série de códigos culturais estranhos a ela, que incluem a linguagem, em uma variante campesina, e canções, nas quais se incluem a de São Valentim, que a Ofélia shakespeariana cantará na cena da loucura. É também no convívio com esta família, que a personagem vai conhecer a flora, interessando-se por flores que desconhecia, e cujos nomes vai aprender. Com o retorno dos pais, já uma adolescente, Ofélia será apresentada à e introduzida na corte da Dinamarca, um universo moralmente corrompido, onde conhecerá Hamlet, configurado a partir da nobreza ideal de um príncipe renascentista.

Clarke cria, então, uma narrativa de tensão para a personagem, que se apresenta aos leitores como uma jovem inocente que estabelece contato com o vício e o pecado na corte. A natureza do mal, no entanto, não está restrita às artimanhas cortesãs, mas também às suas amigas Jutha e Thyra, criadas pela adaptadora, e que vão, em seus comportamentos contrastantes com o de Ofélia, se opor ao modelo de virtude vitoriana que a heroína vem a representar na novela.

A amizade entre a protagonista e Jutha remonta ao tempo em que Ofélia estava sob a proteção da família de sua aia. Moça rústica e sem recursos materiais, Jutha se apaixona por um homem de classe bem mais alta do que a sua — o Príncipe Eric —,

⁵ Grifos da autora.

engravidada e é acometida por um quadro de depressão profunda. Chegando o momento do parto, testemunhado por Ofélia, mãe e filho morrem, em uma cena que marcará profundamente a experiência da heroína, e que lhe servirá como um alerta aos perigos do sexo antes do casamento, assim como às leitoras da novela. Thyra, a outra amiga de Ofélia, pouco tempo transcorrido da morte de Jutha, também se envolve com o mesmo Príncipe Eric, que repete seu comportamento anterior, seduzindo e abandonando a jovem. Desesperada, Thyra se enforca e tem seu corpo descoberto pela própria Ofélia.

As histórias de Jutha e Thyra vão, assim, se entrelaçar e complementar a narrativa da própria protagonista, na medida em que antecipam a tragicidade da Ofélia shakespeariana, pela via da loucura e da morte. A mensagem enviada às leitoras é clara no sentido de alertá-las para os perigos a que uma jovem estaria exposta, se não resistisse aos apelos do desejo sexual. Mais além, a distância dos pais, que estavam na França, remete Ofélia a uma série de experiências nas quais a personagem se vê potencialmente vulnerável aos apelos do sexo, comungando de uma cultura, a das classes baixas do interior da Dinamarca, na qual a sexualidade das jovens do campo era vivenciada de uma forma mais livre. Ao introduzir sua heroína nesse cenário narrativo, a mensagem moral de Clarke fica, então, explicitada, veiculando a ideia da necessidade de uma jovem estar atenta às armadilhas (sexuais, evidentemente) presentes no caminho da virtude vitoriana. Ao fim do conto de Clarke, Ofélia é enviada à corte dinamarquesa, mas não sem antes passar pela tristeza da morte da mãe, pouco tempo decorrido do retorno de seus pais da viagem à França.

Considerada de pouca relevância pelos críticos tradicionais oitocentistas de *Hamlet*, Ofélia, por outro lado, se insere no mundo da ficção narrativa como um instrumento pedagógico a jovens leitoras. Sua fragilidade, melancolia e beleza não só vão ao encontro do ideal romântico de feminino, como se aliam à virtude e correção moral que adaptadores como os irmãos Lamb e Cowden Clarke enaltecem na caracterização da personagem. No que se refira a *The Girlhood of Shakespeare's Heroines*, Mary Cowden Clarke fortalece uma tradição de narrativas focadas em personagens femininas de Shakespeare. Especificamente em relação a "The Rose of Elsinore", a obra estabelece um modelo de adaptação no qual Ofélia ocupa a posição de personagem principal, não voltado para o público infantil, como no caso de *Tales from Shakespeare*, mas com foco em jovens leitores (*young adult fiction*). Esta tradição estabelecida por Clarke vem sendo reavivada nas últimas décadas⁶ com a publicação, por exemplo, de *Dating Hamlet: Ophelia's Story* (2002), de Lisa Fiedler.

Autora de diversos romances voltados para o público infanto-juvenil, Lisa Fiedler tem, em suas últimas publicações, contemplado a obra do Bardo. Em *Dating Hamlet: Ophelia's Story* uma narrativa dividida em dezessete capítulos e que nasceu a partir de um poema que a autora escreveu em uma oficina de redação criativa em uma universidade norte-americana, Fiedler (re)constrói uma Ofélia que se apresenta ao público leitor como narradora e protagonista de sua própria história, capaz de alterar o curso do seu destino trágico. Mais além, dotada de um espírito assertivo e de uma persona-

⁶ "As 'afterlives' romanescas de *Hamlet*, especialmente na enxurrada de romances populares nos últimos quinze anos, exploram provocativamente as tensões entre a representação teatral e a narrativa em todos os quatro modos: reconstrução ficcional da vida de Shakespeare, a ficção para jovens adultos, romances de personagens, e a ficção contextual de Shakespeare" (OSBORNE, 2007, p. 117).

lidade de líder, a Ofélia de Fiedler será responsável pela (re)construção do destino do próprio Hamlet, na medida em que, no romance, temos um príncipe que sobrevive à podridão do reino da Dinamarca.

Embora busque manter a estrutura do enredo do texto shakespeariano, o romance de Fiedler está pontuado por afastamentos e inversões em relação ao texto-fonte. Ofélia, retratada como uma adolescente madura, é a verdadeira heroína da narrativa, na qual os acontecimentos se desenrolam, a partir de seu olhar de narradora-protagonista. Assim, é a própria Ofélia quem, ao final da narrativa, vai resumir os acontecimentos que se sucederam em Elsinore a Fortimbrás, papel que o príncipe Hamlet destina a Horácio, no texto shakespeariano. Fica Fortimbrás sabendo, por Ofélia, não sem espanto, que aqueles corpos que ele encontra no salão do palácio (o do rei Cláudio, o da rainha Gertrudes, o de Laertes e o de Hamlet) não estão mortos, mas apenas sob o efeito de um veneno que leva a um sono profundo, imputando uma imagem de morte àqueles que o tomam, mas facilmente revertido com o uso de um antídoto, uma imagem que claramente nos remete a *Romeu e Julieta* e a *Cimbeline*. Tal antídoto é ministrado pelo pai biológico de Ofélia, que, no romance, é o coveiro da corte, e não Polônio, que apenas a adotou e lhe deu o nome, conforme nos informa o fantasma da mãe de Ofélia em uma aparição feita à filha, que, nitidamente, vem a funcionar como um espelho para a experiência de Hamlet com o espectro de seu pai assassinado.

A figura de Laertes também recebe contornos bastante distintos daqueles que lhe foram dados por Shakespeare na peça *Hamlet*. Ao invés de se configurar como um dos vários antagonistas que o príncipe tem de enfrentar em sua trajetória trágica, o Laertes de Fiedler é um aliado de Hamlet e Ofélia para a libertação do reino da Dinamarca da podridão que o rei Cláudio personifica na narrativa. Assim, será Laertes que, tendo conquistado a confiança do Rei, coloca uma poção dormitiva na ponta da espada e na pérola que serve como prêmio ao vencedor do duelo — e não com um veneno letal — plano arquitetado pela própria Ofélia.

No que se refere ao projeto de vingança de Hamlet, Ofélia toma-o como seu também, desvelando uma posição equânime entre os parceiros da relação amorosa. É no terceiro capítulo que ela deixa claro ao príncipe que o apoia no seu plano de vingar-se do rei, sendo também de sua autoria a ideia de fazê-lo por envenenamento. Assim, diz a personagem a Hamlet:

Por favor não fique tão surpreso, meu senhor. Eu desprezo o costume da vingança, sim, mas estou desejosa de lhe apoiar se for isso o que busca. É com a sua paz de espírito que estou preocupada. Eu sei, bom senhor; a sua alma nobre vai sofrer grande tormento se o senhor desistisse de agir contra este mal. Eu não vou suportar vê-lo sofrer (FIEDLER, 2002, p. 42).

Fica-nos clara, portanto, pelas palavras de Ofélia, sua atitude em participar dos planos do Príncipe, subvertendo uma posição — assujeitada e desprezada por Hamlet — que ocupa na peça de Shakespeare. Entretanto, é no relacionamento com outras personagens do romance que a posição existencial desafiadora de Ofélia ganha mais vulto e força. Em seu trabalho adaptativo, Fiedler promove na figura de Barnardo uma interessante inversão. Personagem menor no texto de Shakespeare, o guarda do castelo ganha relevo na narrativa de *Dating Hamlet*, muito embora bem menos enobre-

cido em seu caráter. Ponto de convergência interessante entre a narrativa de Cowden Clarke e Fiedler, Barnardo, que já havia vitimado Anne, namorada de Horácio, aia e melhor amiga de Ofélia, vai também tentar violentar sexualmente a protagonista. Demonstrando astúcia, Ofélia livra-se de seu agressor ao perceber que se não oferecesse resistência aos desejos de Barnardo, ela teria a chance de envenená-lo com as ervas dormitivas que guardava em seu bolso. Isso feito, Ofélia parte para um confronto físico, no qual Barnardo sai derrotado. Assim, nos diz a narradora:

Usando do calor de meu ódio, cerro meu punho e bato fortemente em sua mandíbula. Ele joga o corpo para trás, o vinho envenenado se derrama de sua taça. ‘Este é por mim’, eu lhe digo. ‘E este’ — com toda a força que possuo, eu direciono o meu joelho para o ponto que ele descrevia como sendo a parte sul de sua barriga — é por Anne (FIEDLER, 2002, p. 91).

A força física e o instinto de autoproteção descritos pela protagonista nessa passagem nos fazem pensar Ofélia como uma adolescente dotada de poder de revidar ameaças, fisicamente forte, e, mais claramente, cônica dos seus direitos de dispor de seu corpo não como um feudo circunscrito aos poderes de um homem, mas como domínio de seu desejo e de sua vontade. Tal posicionamento ganha ainda mais clareza na conversa sobre o episódio com sua amiga Anne, que não teve a chance de escapar da misoginia violenta de Barnardo. As palavras de Anne revelam uma consciência das desigualdades entre as classes sociais e, principalmente, dos direitos relegados às mulheres dessas diferentes classes. Em tom melancólico, diz a personagem a sua interlocutora Ofélia: “Mas ele é um soldado, Lia, e eu sou uma serviçal. [...] Não é o mesmo para nós, Lia. Você é uma lady. Uma dama bonita e bem-nascida. Você é protegida pelo seu nascimento. Eu acho...” (FIEDLER, 2002, p. 47-8).

É, no entanto, no tratamento de uma questão bastante controversa na crítica shakespeariana que reside a grande parte da força afirmativa da subjetividade feminina no romance de Lisa Fiedler: a sexualidade da protagonista. Em artigo publicado em 2008 (“O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare”), Anna Stegh Camati nos adverte de que na tragédia *Hamlet*, no que se refere à construção de Ofélia, fica-nos patente o conflito entre

a máscara exterior, socialmente construída, e o ‘eu’ interior reprimido da heroína. A intimidação sexual de Ofélia já se evidencia na terceira cena do primeiro ato: vemos como ela é sugestionada para submeter-se às regras do patriarcado, manipulada por ambos, seu pai e seu irmão, que lhe ordenam a não confiar em seus sentimentos e desejos (CAMATI, 2008, p. 136).

Ofélia, portanto, parece-nos ser representada como um objeto meramente estético, a ser adulado pelo ideal de pureza e castidade que inspira. A Ofélia de Fiedler, no entanto, não leva em consideração as advertências e ameaças de seu suposto pai, Polônio, livrando-se de amarras discursivo-sexuais, que poderiam, se reprimidas, remetê-la ao estado agudo de loucura no qual é construída a Ofélia shakespeariana. No romance, Ofélia não poderia ser tomada como exemplo de pureza para as adolescentes norte-americanas, na medida em que a personagem não só se permite relacionar-se sexualmente com Hamlet, como chega a romper com papéis estereotipados de gênero, sendo ela quem, com voz doce e envolvente, coloca-se no lugar de sedutora do parceiro, perguntando ao príncipe:

Meu senhor, o senhor não admite que, nesta noite, se não me possuir logo, você vai de fato enlouquecer? [...] Não sei quantas horas se passaram que eu estive em seus braços. Mas uma coisa é certa — se Hamlet está louco, não sou eu a culpada (FIEDLER, 2002, p. 44).

Ao construir uma protagonista-narradora que domina toda a ação narrativa, Fiedler acaba por também buscar desconstruir vários dos mitos existentes em torno da figura de Ofélia, reforçados por adaptações do século XIX, com especial relevo àqueles que apontam para leituras da personagem como uma figura submissa e submetida, vitimada, portanto, por uma estrutura patriarcal asfixiante, tal qual a morte por afogamento. Pois é em situações de desafio e de enfrentamento aos valores falocêntricos da sociedade em que está inserida, que residem os aspectos mais relevantes da personagem na adaptação da escritora norte-americana.

A narrativa de Fiedler, endereçada ao público jovem a partir já de seu título — *Dating Hamlet* — estabelece, a partir do uso do verbo *to date*, uma ponte expressa com adolescentes americanas contemporâneas, a quem a realidade de ir a *dates*, ter *dates*, estar *dating*, é vívida em sua moldura cultural. Nesse sentido, retomando-se o texto de Elaine Showalter, isto é, sendo a história de Ofélia a história de sua representação, a narrativa de Fiedler constrói uma protagonista afirmativa de seu posicionamento no mundo, uma adolescente madura, que vive a sua sexualidade sem culpas, apesar das pressões do patriarcado, capaz de experimentar seus afetos e seus *dates* sem pagar o preço da perda da sanidade mental e da morte.

A vida representacional, longa e múltipla, de Ofélia em adaptações narrativas de *Hamlet*, assume, como vimos, discursos que vão deslocando a personagem da idealização romântica do século XIX ao pragmatismo do século XXI. Em um arco temporal de dois séculos, adaptadores tomaram Ofélia tanto como um modelo de castidade para as jovens vitorianas, quanto um exemplo de oposição a discursos hegemonicamente patriarcais, sempre buscando revestir a criação shakespeariana de um sentido contemporâneo ao tempo de produção do trabalho de adaptação. Ofélia não está silenciada, e vem lutando, através de novas (re)construções, para não ficar submersa e se afogar no discurso shakespeariano.

Referências

- BARTON, A. Introduction. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. T. J. B. Spencer (Ed.). New York: The New Penguin Shakespeare, 1980.
- CAMATI, A. S. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesca e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 133 — 145.
- CLARKE, M. C. *The Girlhood of Shakespeare's Heroines: in a Series of Fifteen Tales, 2 vols., v. 1*. London: W.H.Smith and Son, Simpkin, Marshall and Co., 1887.
- FIEDLER, L. *Dating Hamlet: Ophelia's Story*. New York: Henry Holt and Company, 2002.
- GAY, P. *O século de Schnitzler*. Tradução de S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOLLAND, J. *A Brief History of Misogyny*. London: Robinson, 2006.
- LAMB, C.; LAMB, M. *Contos de Shakespeare*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Tales from Shakespeare*. London: Penguin Books, 1994.
- LANIER, D. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

- MADARIAGA, S. *El Hamlet de Shakespeare, ensayo de interpretación*. Mexico; Buenos Aires: Editorial Hermes, 1955.
- OSBORNE, Laurie. Narration and Staging in Hamlet and its Afternovels. In: SHAUGHNESSY, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 114 — 133.
- PETERSON, Kaara L.; WILLIAMS, Deanne (Eds.). *The Afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- PINTO, C. F. *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RACKIN, P. *Shakespeare and Women*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. T. J. B. Spencer (Ed.). The New Penguin Shakespeare. New York, 1980.
- SHAUGHNESSY, Robert (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- SHOWALTER, E. Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Wofford, Susanne L. (Ed.). Boston; New York: Bedford; St. Martin's, 1994, p. 220 - 240.
- SMITH, C. B. A estetização da morte de Ofélia de Shakespeare: um passeio intermediário entre a literatura e a pintura. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. (Orgs.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009, p. 163 - 183.
- WELLS, Stanley. *Shakespeare For All Time*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- WEST, Rebecca. The Nature of Will. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. A Norton Critical Edition. Ed. Cyrus Hoy. New York, p. 227 — 237, 1992.
- WEST, Rebecca. The Nature of Will. In: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. A Norton Critical Edition. Ed. Cyrus Hoy. New York, p. 227 — 237, 1992.

“Miss Brill”: a mulher invisibilizada e humilhada de Katherine Mansfield

Luiz Eduardo Guedes Conceição

Resumo: O presente artigo apresenta os resultados de uma discussão, que analisou o conto “Miss Brill”, da autora neozelandesa Katherine Mansfield, a partir da teoria da Invisibilidade Pública (GONÇAVES FILHO, 2004; 2008). Como metodologia para a leitura analítica do conto, levou-se em consideração as contribuições de Moisés (2007) em sua ideia de importância textual e extratextual para a leitura literária. Ao final da análise e discussões, foi observada a importância que a literatura tem em relatar e retratar, de forma ficcional, condições de pancadas de invisibilidade pública que acontecem regularmente no dia-dia, e que passam despercebidas em uma sociedade capitalista em que o processo de coisificação/reificação (MARX, 1985) virou parte integrante, causando a cegueira psicossocial.

Palavras-chave: Literatura; Miss Brill; Invisibilidade Pública.

Abstract: This article presents the results of a discussion, which analyzed the short story “Miss Brill”, by the New Zealand author Katherine Mansfield, based on the theory of Public Invisibility (GONÇAVES FILHO, 2004; 2008). As a method for the analytical reading of the short story, the contributions of Moisés (2007) in his idea of textual and extratextual importance for literary reading were taken into account. At the end of the analysis and discussions, it was considered how important literature is in reporting and portraying, in a fictional way, conditions of public invisibility that happen regularly, and that go unnoticed in a capitalist society of which the reification process (MARX, 1985) becomes an integral part, causing psychosocial blindness.

Keywords: Literature; Miss Brill; Public Invisibility.

Introdução

O presente texto objetiva descrever e discutir a problemática da humilhação social no conto “Miss Brill” (1920), de Katherine Mansfield, com foco na invisibilidade pública, conceito apresentado pelo psicólogo Fernando Braga da Costa, em sua dissertação de Mestrado no Instituto de Psicologia (IP) da USP, em novembro de 2002 e depois em sua tese de doutorado, apresentada também no IP da USP, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Psicologia, em 2008.

A problemática consiste em investigar como o conto narra, de maneira ficcional, a posição do ser humano sobre o seu próximo, buscando responder questões norteadoras como: o que ocorre para que o ser humano se veja como mero figurante de sua

própria história? Até que ponto a literatura conseguiu expressar como a invisibilidade pública interfere na construção social do indivíduo? Como a humilhação social é interpelada no conto através da afetividade e vida social das personagens?

A decisão por pesquisar o tema surgiu da necessidade de se conhecer e entender a sociedade que oprime o ser humano, que valoriza mais o ter que o ser, sob influência de vivências no preconceito e na percepção de que as circunstâncias estão arraigadas na diferença social e econômica, criadas sobre vínculos de quem manda e quem obedece e como uma obra literária reflete essas questões nas personagens.

Mansfield, autora do conto “Miss Brill”, se revela como escritora conhecida pela crueldade com seus personagens. No conto em questão, ela mostra uma mulher que vive aquém do mundo, imersa na solidão, como se fosse um corpo estranho que vagueia em meio à sociedade, sem procurar interagir com as pessoas, apenas como uma expectadora de sua história e dos outros, se satisfazendo ao assistir a tudo que acontece a sua volta passivamente.

Ferreira, tradutor da versão utilizada para este estudo, vê a autora de forma mais sutil. Ele acredita que os contos de Katherine Mansfield transcendem a banalidade do cotidiano, retratam situações que, quando analisadas, trazem à tona as verdades que as pessoas tentam encobrir acerca da natureza do ser humano, envoltas de uma epifania literária que revela ao leitor uma súbita sensação de entendimento ou compreensão da essência humana. Mesmo havendo um mínimo de ações, Mansfield envolve a personagem em situações de reflexões acerca de sentimentos de alegria, tristeza, confrontos internos que ocorrem cotidianamente. Por isso, o leitor consegue se ver, nas situações de humilhação social e invisibilidade pública, no âmago de seu discurso de forma clara, simples e concisa.

A personagem do conto em questão é uma mulher de aparência não muito jovem, solteira, solitária, que saiu de seu país para viver em um estrangeiro. Sente prazer em realizar coisas simples como sentar-se em um banco de praça e observar as pessoas — mas não é qualquer banco —, tem uma rotina definida de dias, gosta de sair de casa aos domingos, senta-se sempre no mesmo banco, usa sempre a pele de raposa (mesmo quando o clima não exige), cuida desse acessório e conversa com ele como se fosse uma pessoa, tem horários específicos, sente prazer nessas coisas simples e corriqueiras. Ela fica ali naquele banco apenas esperando a vida passar e observando as outras pessoas com as quais acontecem fatos que lhe inspiram emoção, como se ela fizesse parte da história de vida daqueles que ela se põs a observar e, por vezes, até mesmo dá sua opinião, mesmo que silenciosamente, e em seu íntimo resolve as questões de outrem.

As saídas aos domingos eram algo especial. Seu acessório predileto, sua companhia constante, sua amiga de todas as horas (para conversar, desabafar, ficar brava) era a pele de raposa, guardada com muito carinho e cuidado em uma caixa exatamente para essas ocasiões especiais. No entanto, a solidão que as aproxima, faz caminho na mente de Miss Brill. Ambas vivem isoladas, ela no seu quartinho, longe de tudo e todos e a pele na caixa, locais pequenos e apertados que fazem com que se sintam da mesma forma, por isso a personagem se identificava com o objeto que lhe trazia boas recordações.

Tendo sido escrito há quase um século, o conto traz à tona a realidade vivenciada pela maioria das pessoas atualmente, revelando o despreparo emocional da personagem que se deixa influenciar por palavras e gestos de outras pessoas. Isso interfere na sua autoestima, resultando em momentos de dor, solidão, desagrado e profunda tristeza no decorrer das situações apresentadas no conto.

Bauman (2008) analisa situações vivenciadas na atualidade e que estão presentes no conto de Mansfield, como por exemplo, o fato de que seres humanos se sentem rechaçados por uma sociedade que tende a se vangloriar de um crescimento econômico que traz angústia, medo e insegurança às pessoas que vivem a mercê da busca da *felicidade*.

Nessa perspectiva de método de análise de textos literários, far-se-á uso das teorias de invisibilidade pública e humilhação social realizada por meio de pesquisa bibliográfica mediante autores como Marx (1985), Costa (2002, 2004 e 2008) e Gonçalves Filho (1998). Esses autores enriquecem as teorias a serem utilizadas para analisar o conto de Katherine Mansfield. Assim, contribuem para um entendimento mais amplo do conto e ajudam na leitura mais crítica do conto, fazendo com que o leitor possa identificar-se com as personagens, percebendo que comumente algumas situações apresentadas no decorrer da leitura ocorrem no cotidiano e que, por vezes, as pessoas comuns as realizam mesmo que inconscientemente. Ao destacar a invisibilidade pública, a pesquisa propõe discutir até que ponto esses fenômenos interferem na construção social da pessoa e busca esclarecer aspectos voltados à humilhação social e qual é sua interferência na afetividade e vida social do sujeito.

Para fazer esta análise no conto, far-se-á uso do que Moisés propõe sobre análise literária, em que diz:

[...] creio necessário sublinhar que o campo da análise literária é o texto e apenas o texto, porquanto os demais aspectos literários e extraliterários (a biografia dos escritores, o contexto cultural etc.) escapam à análise e pertencem ao setor dos estudos literários, segundo conceituam René Wellek e Austin Warren em sua Teoria da Literatura. Entretanto, como já ficou assente, tais zonas limítrofes serão perlustradas sempre que o texto o requerer, a fim de clarificar pontos obscuros. E perlustradas apenas naquilo que interessa ao texto: o analista pode, por exemplo, excursionar para a biografia do autor, mas voltará obrigatoriamente ao texto, pois o núcleo de sua atenção sempre reside no texto. Em suma: o texto é ponto de partida e ponto de chegada da análise literária (MOISÉS, 2007, p. 21).

Massaud Moisés propõe, portanto, que, no decorrer da análise, mesmo que se caminhe para a exposição da biografia do autor, aspectos culturais envolvidos nas cenas transcritas pertencem aos estudos literários e não à análise, logo se volta a atenção ao texto, que deve ser o início e o fim de uma boa análise. Focar no texto em si é primordial, já que é ele que fornece os subsídios para a análise, mas que não impede que aspectos extratextuais sejam utilizados. Por isso, é necessário compreender quem foi e o que fez a autora do conto durante sua vida.

Vida e obra de Katherine Mansfield

Katherine Mansfield, também conhecida como Kathleen Mansfield Beauchamp nasceu em Wellington, Nova Zelândia, em 1888 e faleceu na França, em 1923. A escri-

tora neozelandesa é a terceira de uma família de seis filhos, sempre muito inteligente, com grande criatividade, tinha como característica marcante de sua personalidade a língua afiada, por isso vivia envolvida em confusões.

Essa característica nada impediu que se tornasse reconhecidamente uma das maiores escritoras de contos do mundo, pertencendo cronologicamente ao grupo constituído por autores de língua inglesa como Virginia Woolf, James Joyce, E. M. Forster, D. H. Lawrence que escreviam no modelo modernista. Tinha um grande diferencial, pois apresentava habilidade de detectar aspectos comportamentais do ser humano de maneira diferenciada, tendo como referencial sua admiração pelas obras de Anton Tchekhov.

A família de Mansfield era socialmente abastada, seu pai era comerciante e banqueiro, sua mãe devotada, vivia impaciente por causa das travessuras constantes da filha. Katherine, mudou-se para Karori, em 1893, uma cidade pequena longe de Wellington, onde passou a maior parte da infância e escreveu seu primeiro conto, publicado na Revista *The Lone Hand*, aos nove anos de idade, quando ganhou um prêmio escolar com o texto *The Sea Voyage*.

Alguns acontecimentos da vida de Mansfield foram importantes para que seus escritos se tornassem despojados de um falso moralismo social, muito visto nessa época. Seus contos, então, tornaram-se conhecidos pela liberdade de escrita. Na vida da autora, houve fatos que apontam não somente o sucesso de sua vida profissional, mas, o fracasso na vida amorosa.

Em 1898, a família retornou a Wellington onde passaram a morar em uma bela casa, que mais a frente serviu como fonte de inspiração para seus escritos.

Em 1903 foi enviada à Inglaterra com as duas irmãs mais velhas onde frequentou o Queen's College de Londres.

Em 1906 retornou à Nova Zelândia quando se manifestou realmente o seu talento como escritora, tomada de uma consciência de liberdade moral impressa em seus textos profundamente originais.

Em 1909 casou-se com George Bowden, com quem teve um breve relacionamento, pois passou apenas três semanas casada, e logo se divorciou.

Com o fracasso dessa publicação, ficou desestimulada, escreveu então uma nova história que enviou para uma revista chamada *Rhythm*. Foi rejeitada, pois o editor-chefe e crítico inglês, John Middleton Murry, não estava interessado nos contos com as características que ela lhe apresentara, queria algo mais sombrio para publicar. Então, Mansfield escreveu "The Woman at the Store", abordando doença mental e assassinato. Como resultado ela recebeu muitos elogios e o editor-chefe classificou sua obra como "de longe, melhor história mandada" (MANSFIELD, 2019, l. 54) para a revista *Rhythm*, fato que fez com que se interessasse em conhecer Mansfield, indo encontrá-la pessoalmente em 1912, com quem se casou futuramente.

Sua primeira coletânea, chamada *In a German Pension*, publicada em 1911, revelava uma personalidade de difícil definição, com estilo originalmente influenciado por Tchekhov. Sempre sendo muito admirada por sua forma de escrever, demonstrando

em seus escritos a liberdade que sentia dentro de si, sem se importar com o que poderiam falar a seu respeito, prezava sempre pela originalidade em seus textos.

Sofreu um ataque quase fatal de pleurisia quando contraiu tuberculose em 1917. Porém, não era somente essa doença que se apresentara, enquanto a combatia em spas pela Europa, sofria com uma intensa hemorragia, que não a impediu que continuasse escrevendo. Foi nesse ano que lançou “Pictures”, “Feuille d’Album”, “A Dill Pickle” e “Je ne parle pas français”.

Em 1918, Mansfield começou a escrever os trabalhos pelos quais ela seria reconhecida como escritora, como “Prelude”. E foi nesse ano que se casou com John Middleton Murry, quem escreveu uma de suas mais carinhosas biografias em 1949. Essa união gerou um relacionamento conturbado com várias separações, mas permaneceu ao lado de Murry até sua morte na França, onde ficou conhecida nos círculos literários, principalmente pela amizade com F. Careo.

Após a morte de seu irmão, na guerra, ela ficou traumatizada, seu trabalho mudou, assumindo uma escrita nostálgica, permeada de lembranças de sua infância. No entanto, nunca esteve completamente só, contava com a amizade profissional de escritores como D. H. Lawrence e Virginia Woolf que assumiu que Mansfield tinha uma escrita excelente: “A única escrita que eu invejei” (MANSFIELD, 2019, l. 54).

A escritora tinha uma incrível sensibilidade para escrever, apresentava uma segurança extremada, sabia o que queria das personagens no desenrolar da trama, por isso suas obras tenham feito enorme sucesso, mesmo com publicações póstumas como: *Diary*, em 1933, e suas cartas *The Letters of K. M.*, em 1934, obras as quais foram publicadas por Murry, quem as editou antes de publicar.

O conto “Miss Brill”

Miss Brill é uma mulher de meia-idade que passa seus dias como professora de crianças e como observadora de pessoas que não reconhecem sua existência. Todo domingo, ela usa seu casaco de pele surrado no parque público francês chamado “Jardins Publiques”. Ela fala com o casaco como se estivesse falando com outra pessoa — um ato que se torna a primeira indicação do leitor de sua verdadeira solidão e alienação.

A senhorita Brill gostar de ficar sentada nas arquibancadas assistindo e ouvindo a banda e as pessoas que se sentam ao seu redor e brincam na grama próxima. Todas as coisas que ela vê e ouve a fascinam, e ela é tão curiosa que escuta as pessoas sem que elas saibam. Na semana em que se passa a história, ela observa especificamente um “velho” e uma “velha grande” (MANSFIELD, 1920, p. 1) sentados perto dela que não falam, e ela comenta em seus pensamentos como as pessoas nas arquibancadas com ela parecem todas iguais, todas elas “estranhas, silenciosas, quase todas velhas” (MANSFIELD, 1920, p. 2).

Continuando a escutar as pessoas, no entanto, ela vê um cavalheiro de cinza e uma mulher identificada por suas roupas: um torque explosivo. Este casal faz uma pequena conversa enquanto Miss Brill pensa no que eles podem dizer, o que pode acontecer, mesmo quando ela percebe que o chapéu da mulher está “gasto” (MANSFIELD, 1920, p. 2). No entanto, o casal não a satisfaz, porque eles se separam antes que algo significativamente interessante possa ser dito.

Imediatamente, ela percebe um velho que quase é derrubado por um grupo de meninas. Nesse ponto, Miss Brill se maravilha com o quão “fascinante” (MANSFIELD, 1920, p. 2) é a observação dela, e ela começa a desenvolver uma teoria que abrange todos à sua frente. Ela acha que todos estão “no palco” (MANSFIELD, 1920, p. 3) e que todos ali são atores. Ela acredita que ela mesma também desempenha um papel nessa peça, um papel importante que seria perdido se ela não estivesse lá para interpretá-lo. Ela pensa em contar ao velho a quem ela observa: “Sim, sou atriz há muito tempo” (MANSFIELD, 1920, p. 3).

Então, é quando um menino e uma menina se sentam nas arquibancadas, substituindo o velho e a velha. O menino e a menina parecem felizes e apaixonados, mas estão no meio de uma discussão. Logo os dois notam Miss Brill e se perguntam em voz alta por que alguém como ela estaria ali no parque, a chamando de “coisa velha estúpida” (MANSFIELD, 1920, p. 3). Tiram sarro de seu casaco de pele velho e comparam com um peixe. Brill sai logo depois, correndo para casa, passando pela padaria sem comprar sua fatia habitual de bolo de mel no caminho. Quando ela chega em casa, ela coloca o casaco de pele na caixa “sem olhar” (MANSFIELD, 1920, p. 4), mas “quando coloca a tampa, ela acha que ouviu algo chorando” (MANSFIELD, 1920, p. 4).

A invisibilidade pública

Costa (2004) define a invisibilidade pública como fenômeno psicossocial em que as pessoas se acham superiores aos outros por causa da sua posição na sociedade, se achando “verdadeiros reis”. Essa situação acontece na atualidade, principalmente por causa do capitalismo que separa as pessoas em classes econômicas, tira direitos de quem já não tem quase nada e dá àqueles que já têm muito, o que causa cada vez mais o distanciamento das pessoas.

A invisibilidade pública revela processo de reificação que, segundo o marxismo, é a coisificação das pessoas. Segundo Costa, refere-se aos seres que passaram por situações de diminuição, sendo considerados como objetos, assumem um caráter inanimado, se tornando enfraquecidos na condição de se ver como humano, não conseguindo notar o outro como seu igual.

A invisibilidade pública, desaparecimento intersubjetivo de um homem no meio de outros homens, é expressão pontiaguda de dois fenômenos psicossociais que assumem caráter crônico nas sociedades capitalistas: Humilhação social e reificação (COSTA, 2004, p. 63).

A invisibilidade pública apresenta efeitos de rebaixamento do outro, perpassa padrões de ordem histórica de longa duração e sobretudo a visão de alguém socialmente desfavorecido pelo fato de se encontrar numa situação de empregabilidade menos favorecida, sendo desqualificado pela simples posição que ocupa, como revela Gonçalves Filho.

Invisibilidade Pública é expressão que resume diversas manifestações de um sofrimento político: a humilhação social, um sofrimento longamente aturado e ruminado por gente das classes pobres. Um sofrimento que, no caso brasileiro e várias gerações atrás, começou por golpes de espoliação e servidão que caíram pesados sobre nativos e africanos, depois sobre imigrantes baixo-salariados: a violação da terra, a perda de bens, a ofensa contra crenças, ritos e festas, o tra-

A maneira de violência abstrata e física que oprime algumas classes retrata um fenômeno de abandono civil, acarretando o não reconhecimento da pessoa humana, dando origem à ideia de invisibilidade.

Vivemos numa sociedade do espetáculo que tende a valorizar o descartável como resultado dos múltiplos sentimentos que estão relacionados à uma afecção central das relações interpessoais que ampliam os traços de humilhação e paranoia e geram uma aceitação do ser humano de viver no abandono e na clandestinidade.

A invisibilidade pública vem seguida da humilhação social causada por sentidos de reificação impetrados pelas pessoas com maior poder aquisitivo em detrimento das de menor poder aquisitivo ou as que *nada têm*. Segundo Gonçalves Filho (2004), tratam o ser humano como uma *coisa* ou objeto que pode ser usado e descartado quando lhes aprouver. A aparência é que dita as regras de como você deve ser tratado.

Quando uma pessoa passa por situações de invisibilidade pública constantemente, torna-se retraída ao ponto de resistir a um mínimo contato visual que possa levá-la à comunicação, mesmo que não verbal, passa a excluir-se, revestindo-se de auto piedade, finge ter uma segurança que não tem, procura anular-se toda vez que há necessidade de contato com outra pessoa. Essa pessoa passa a considerar que não é igual ao outro, por haver ouvido isso de alguém, por medo de ser confrontada e humilhada, acredita que não merece relacionar-se, assume para si uma vestimenta que interfere em suas ações por menor que sejam, fazendo com que acredite que passar por situações difíceis é o seu destino, perdendo, portanto, sua identidade real, o que permite que o meio manobre suas ações, percepções e pensamentos.

Miss Brill à luz da invisibilidade

Miss Brill é retratada pela autora por meio do sobrenome, sugerindo a formalidade própria consignada a uma professora da época, afastando-a do leitor. O narrador é extradiegético, não obstante, o que permite ainda assim que se veja os acontecimentos exclusivamente mediante o ponto de vista de Miss Brill, ou seja, o leitor apenas saberá o que a personagem lhe permitir saber.

Ao observarem-se os detalhes que a autora utiliza na escrita para apresentar a personagem, podem ser encontrados traços da literatura que ampliam os significados, enriquecem os detalhes e fazem com que o leitor fique maravilhado por compreender nas entrelinhas a mensagem que Mansfield tão ricamente quis passar com esse conto.

A protagonista flutua na linha tênue entre fantasia e realidade em que, numa excursão ordinária de domingo aos jardins públicos de sua cidade, onde imagina que está participando de uma grande peça, quando na realidade está apenas sentada sozinha em um banco observando o mundo ao seu redor.

Como sempre fazia sentada no mesmo banco no Jardim Público, Miss Brill ajusta a peça no pescoço e passa a observar todas as pessoas à sua volta e uma banda que tocava próximo. Naquele dia em especial, havia mais pessoas que o normal nas ruas e

a banda tocava melodiosamente uma linda canção para entreter todos os transeuntes que por ali passavam.

Miss Brill observava a multidão que passava, como fazia todos os domingos, em todas as estações. Houve um momento em que percebe que todas aquelas pessoas próximas a ela lhe eram estranhas, com olhar pálido, como se estivessem escondidas em armários e só naquele momento saíssem para respirar ar fresco. O narrador retrata que Miss Brill gostava de acreditar que estava em um teatro tendo o mar como pano de fundo. Fez com que se emocionasse, a banda pareceu sentir sua emoção e tocou suavemente, transmitindo-lhe uma doce sensação de bem-estar por estar fazendo parte de todo aquele cenário, por vivenciar aquele misto de emoções que somente quem é solitário pode conhecer.

O fato de construir um mundo fantasioso, talvez o tenha despido de toda maldade. Imagina-o maravilhoso, onde as pessoas eram boas, alegres e sua personagem era muito importante, pois dava vida aos demais. Ao viajar na imaginação descobria sua intensa felicidade, sente prazer. Porém, em meio a isso tudo, o choque com a realidade, advinda da situação vivenciada, faz com que se dê conta da fantasia que viveu por tanto tempo.

Enquanto a banda tocava uma música lúdica, Miss Brill queria cantar em voz alta, acreditando que se fizesse isso as pessoas à sua volta também cantariam, pois estavam ali apenas à espera de alguém que tomasse a iniciativa. Estava preparando sua voz, quando viu um garoto e uma garota, por sinal muito bonitos, sentarem-se no banco ao seu lado, imediatamente os elegeu herói e heroína da peça da vida real, preparou-se então, para ouvir a conversa.

A estola dela é que é engraçada, gaguejou a moça. Mais parece um peixe frito". — "Ora, deixe disso", sussurrou irritado o jovem. E continuou: "vamos lá, *má petit chère*". — "Não, aqui não", disse a jovem. "Aqui não, não posso" (MANSFIELD, 1920, p. 3).

A humilhação fere a autoestima, faz com que o indivíduo perca por completo o significado de sua existência, conforme o abalo causado pela situação que lhe foi imputada, podendo incorrer em ato depressivo.

Miss Brill traz à vida uma das mulheres mais solitárias de Mansfield. O leitor vivencia todos os fatos pelo olhar da personagem, sem necessariamente a autora escrever qualquer comentário óbvio a respeito da situação da personagem que, de repente, começa a concordar que seu tempo já havia passado e não passava de uma velha insignificante que usava aquela peça totalmente fora de moda.

Todas essas revelações fazem com que as suas esperanças sejam abaladas, sente que sua vida perde o sentido, seus sonhos foram destruídos pelas palavras daquele jovem casal. O que antes lhe enchia de prazer, o bolo com amêndoa, ouvir conversas no banco da praça, imaginar boas situações de convivências, já não importavam mais, suas emoções estavam abaladas, seu íntimo ferido, sua vida sem razão, não sabia como reconstruir sem que a dor estivesse ali, implícita, sempre procurando uma fresta para sair. Nada mais seria como antes.

A influência de Mansfield sobre a estrutura do conto é comparável à de seu mais famoso contemporâneo, James Joyce. Crucial para esses autores é a sensação de que o ponto de vista deve ser controlado a partir do interior da personagem e que a elusividade do significado da vida pode ser capturada por meio de um momento.

O acesso mental restringido a Miss Brill, à mera onisciência seletiva, não pode explicar a astúcia da técnica, a manipulação do tempo, a exploração de alguns momentos na vida da personagem.

Os momentos de cada atuação da personagem revelam o tempo psicológico em vez de o tempo do relógio e estão em toda parte marcados pelo coloquialismo e as características da linguagem privada que, misturados com a fraseologia da autora, enfatiza as observações mais neutras, que são reforçadas por uma espécie de intensidade lírica.

Essa rica mistura de monólogo interior, monólogo narrado e narrador é o resumo que permite ao leitor perceber a própria realidade que Miss Brill procura negar em suas fantasias.

Além disso, de modo característico, Mansfield, autora do conto, usa o termo Brill, que na Nova Zelândia, seu país de origem, quer dizer “brilho”, um peixe comum sem valor culinário ou comercial, além de “brilho”, de “brilhar” do inglês em geral. No entanto, Miss Brill não é uma figura de desprezo. Seu autoengano é uma resposta muito humana ao que ela sente. Além disso, sua apreensão de algo em ação dentro dela, alternando entorpecimento e formigamento, explica seus sentimentos deslocados e sua necessidade de fantasiar.

Mesmo seu próprio nome, Miss Brill, sugere uma formalidade isoladora, com a ausência de um primeiro nome, o leitor nunca é apresentado a ela em um nível pessoal. Sua fantasia, na qual ela imagina as pessoas no parque como personagens de uma peça, conectada de maneira psicológica e física entre si, revela sua solidão de maneira criativa. No entanto, seu sentido artificialmente manufaturado de conexão com esses estranhos é quebrado quando ela é insultada pelo jovem casal que senta a seu lado no banco.

Por meio da narrativa de fluxo de consciência, Mansfield cria uma história em que o contraste entre a imaginação e a realidade são manifestos mediante os pensamentos da personagem principal. No início da trama, Miss Brill fica perturbada com o velho casal sentado no banco perto dela. Seu silêncio faz com que espiar suas vidas seja difícil. No entanto, ela não percebe que seu comportamento ecoa sua própria existência silenciosa. Da mesma forma, a senhorita Brill observa que as outras pessoas sentadas em cadeiras no parque são “estranhas, silenciosas, quase todas velhas” e “pareciam ter acabado de chegar de quartos escuros e até mesmo de armários” (MANSFIELD, 1920, p. 2).

A ironia de que ela é uma dessas pessoas estranhas que vive em um armário não é reconhecida. Ela também percebe uma mulher velha usando um chapéu de pele, que ela chama de um “arminho mal” (MANSFIELD, 1920, p. 2), comprado quando o cabelo da mulher era amarelo e, quando a mulher levanta a mão para os lábios, Miss Brill compara-a a uma “pequena pata amarelada” (MANSFIELD, 1920, p. 2).

O símbolo principal em “Miss Brill” é a peça de pele da personagem central. Ela assume vários traços reais, ecoando os que caracterizam a própria personagem principal. Ela “tirou-o de sua caixa naquela tarde” (MANSFIELD, 1920, p. 1), assim como Miss Brill deixou seu “quarto como um armário” (MANSFIELD, 1920, p. 4) para uma caminhada no parque. São dadas outras qualidades humanas: seu nariz “não era de todo firme” (MANSFIELD, 1920, p. 1). Miss Brill imagina que seus olhos estão perguntando: “O que está acontecendo comigo?” (MANSFIELD, 1920, p. 1), e quando colocada de volta em sua caixa no final do conto, ela acha que a ouve chorar.

O garoto no parque critica a aparência de Miss Brill, sugerindo que ela deveria “manter sua velha e estúpida presença em casa” (MANSFIELD, 1920, p. 3). Da mesma forma, sua namorada critica a pele, rindo como se ela estivesse “exatamente como um peixe frito” (MANSFIELD, 1920, p. 3). Quando Miss Brill retira a pele em casa, ela faz isso “rapidamente; rapidamente, sem olhar” (MANSFIELD, 1920, p. 4), simbolizando a maneira como ela não conseguiu examinar sua própria vida ou reconhecer como ela parece aos outros.

O espaço psicossocial em que o conto acontece está nas vivências da personagem, no dia a dia de sua rotina, assim como acontece com tantas outras pessoas que passam por situações semelhantes na vida real. Costa (2004) apresenta exemplificações de como as atividades diárias induzem as pessoas às situações de invisibilidade pública, sem que percebam. Coisificadas, essas pessoas aceitam suas condições, ao passo que, a cegueira social acostuma-se com as situações e o processo continua a ser reproduzido ininterruptamente: humilhando e subtraindo a humanidade dos sujeitos.

Interrompi o trabalho de varrer e ensaiei o corpo para uma saudação. Passaram a pé ao meu lado, ombro a ombro. Não me viram. Em situação semelhante, poucos meses depois, Restaurante dos Professores, uma delas chegou a me encarar olho no olho. Estávamos a uma distância que não superava dois metros. Olhava com medo. Não me via. Não me reconheceu. Deu um boa tarde tímido e acelerou o passo. Em questão de dias, novo encontro com a docente. Na guarita de entrada do restaurante (o tal restaurante, agora já famoso). Parou o carro ao me reconhecer: - Ué, mudou pra botânica?! - Não. Continuo psicólogo. - E o que você faz aí?! Explico-lhe. - Ah, que lindo! Quem é seu orientador? [...] Ah, vai ficar muito bom! Quero ler, viu?! Quando ficar pronto. Quero mesmo! (COSTA, 2004, p. 119).

Observa-se que tudo acontece na vida de uma pessoa, que acaba por interferir de certa forma na vivência do outro, fato que uma história está dentro da outra história e sempre há uma interferência, seja ela positiva ou negativa. Cabe a cada um saber lidar com as adversidades, pois se percebe a constância em que ocorre a humilhação social nas ruas, nas escolas, nas repartições públicas e privadas, como revela Costa que passou por todas as humilhações, juntamente com os garis para fazer sua pesquisa enquanto um, sendo ignorado pelos colegas e professores.

Pode-se dizer que a pessoa foi caracterizada apenas pelo fato de usar um uniforme e exercer uma função braçal e não intelectual. Esse aspecto determinou a forma como deveria ser tratada ou vista pela sociedade, bem se observa a forma discriminatória e a mudança após saber qual a real função de Costa, tornando o diálogo possível

e até prazeroso, mas, somente após saber quem ele era (um psicólogo fazendo uma pesquisa social), somente assim a comunicação tornou-se possível.

Mansfield construiu sua narrativa de forma a envolver o leitor e levá-lo a se ver dentro do contexto dos acontecimentos, lançando mão de aspectos emocionais que encantam com descrição e seriedade. Por meio desse ponto de vista, mostrou uma história que poderia ter acontecido na vida real, já que apresenta características de sentimentos reais: dor, sofrimento, ilusão, esperança, tristeza, frustração, angústia, solidão, desejo de mudança, sentimento de inferioridade, injustiça, temperança, invisibilidade pública, humilhação social e busca constante de encontrar-se consigo mesmo.

Considerações finais

Discutir os conceitos de invisibilidade pública e humilhação social, utilizando a análise do conto “Miss Brill”, de Katherine Mansfield, revela o quanto as ideias da autora escritas há um século estão muito relacionadas com a atualidade, colocando a personagem do conto na condição de oprimida e humilhada. Na dissertação de Mestrado e tese de Doutorado de Costa, pode-se ver o quanto a realidade da vida das pessoas entrevistadas se confunde com a das personagens vivenciadas nos contos.

Percebe-se que há um misto de solidão e medo de viver e de encarar o mundo lá fora, que faz com que as personagens se fechem no seu íntimo, passando a ver-se como meras figurantes de sua própria história em que visualizam apenas situações problemáticas, sem sequer olhar o mundo real, fazendo com que a personagem se torne fantasma de si mesma, cumprindo com suas missões diárias de maneira mecânica.

A estratégia de Mansfield em expor os acontecimentos que cercam suas personagens, representando de maneira lacônica seus sentimentos, evidencia sua *expertise* psicológica em que a tristeza é demonstrada por sua inércia quando Miss Brill passa direto pela padaria sem comer seu bolo predileto, por exemplo.

A humilhação social, em todas as suas facetas, interfere na afetividade das pessoas de forma que faz com que se apegue àquilo que lhes é mais próximo, mesmo que seja um animal ou objeto, como se fosse uma fuga da realidade. Elas procuram não se relacionar com pessoas porque sabem que ora ou outra poderão se magoar, sofrer algum tipo de situação que interferirá em sua rotina. Então, optam por viver à margem, como um mero observador das vivências das outras pessoas e das suas próprias.

Ademais, diante da análise de vivências dos escritores, pode-se perceber que há muito de sua vida pessoal em seus contos. Miss Brill era solitária e vivia imersa em um mundo imaginário, parecida com a autora que passou por situações difíceis em sua vida, tinha relacionamentos conturbados por falar o que pensava, mas, intimamente devia sentir-se sozinha, encontrando refúgio em seu mundo imaginário em que dominava as atitudes e os acontecimentos na vida de cada personagem que criava.

A autora se utiliza de termos e palavras comuns, caracterizadas por uma abordagem discreta, em que se faz uso de cenários dramáticos, envolvendo a narrativa diretamente na vivência do leitor, o que permite a livre expressão do que está sendo lido no momento, trazendo à tona as lembranças adormecidas de condições e situações que podem ser vividas pelo leitor que, na maioria das vezes, podem passar despercebidas,

pois a Invisibilidade Pública e a Humilhação Social são situações que passam despercebidas por aqueles que as cometem e sofrem.

Referências

- BAUMAN, Z. *Vida para consumo*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- COSTA, F. B. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo. 2004.
- COSTA, F. B. *Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevistas*. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.47.2008. tde-09012009-154159. Acesso em 12 maio 2020.
- GONÇALVES FILHO, J. M. Humilhação Social: um problema político em Psicologia. *Revista Psicologia USP*, São Paulo. V.9, n.2, 1998, p. 11-67.
- _____. A Invisibilidade Pública. In: COSTA, F. B. *Homens Invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004.
- MANSFIELD, K. *Contos Seleccionados*. São Paulo: LeBooks (Kindle), 2019.
- MANSFIELD, K. *Diário e Cartas*. Tradução Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.
- MANSFIELD, K. *Miss Brill*. Katherine Mansfield Society, 1920. Disponível em: <https://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/MISS-BRILL1920.pdf>. Acesso em 12 maio 2020.
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- MOISES, M. *A criação Literária. Prosa II*. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

O romance e o casamento: cenas de desejo erótico feminino em D. H. Lawrence

Maria Conceição Monteiro

Resumo: Focado no romance produzido no âmbito das literaturas de língua inglesa, o texto parte de um recorte temático que colocará em relevo as figurações narrativas da vida conjugal. Trata-se, pois, de explorar o casamento num sentido duplo: o “casamento” (perfeito) entre a forma do romance e a encenação ficcional de amores; e o casamento enquanto tema de romances. Como, no entanto, a questão é demasiado ampla, privilegia-se o subtema do adultério, praticado por personagens femininas. A análise incidirá em momentos especialmente intensos da trama romanesca, nos quais o desejo eclode em forma textual até certo ponto destacável do conjunto narrativo em que se insere, forma a que denominamos “cena”.

Palavras-chave: adultério; corpo; desejo erótico; feminismo; transgressão.

Abstract: Focused on the novel produced within the scope of literatures in English language, the present text comprehends a thematic outline which highlights the narrative representations of conjugal life. The objective of this paper is to explore marriage in a double sense: the (perfect) “marriage” between the form of the novel and the representation of fictional loves; and marriage as the novel’s theme. As, however, the question is too ample, the paper has its focus on the adultery subtheme, practiced by female characters. The analysis emphasizes the moments especially intense of passionate actions, in which desire explodes in textual form which is to a certain extent detached from the total narrative that it is part of. I decided to denominate such a form “scene”.

Keywords: adultery; body; erotic desire; feminism; transgression.

I
Segundo certa crítica, enquanto na segunda metade do século XIX o romance sobre o adultério da esposa florescia na Europa continental, na Inglaterra o tema permanecia um tabu. Não estava, contudo, ausente do mundo literário vitoriano, antes mesmo de Elizabeth Braddon, Meredith, Hardy e James. Chegara inclusive a ser um tema-chave em várias narrativas inglesas desde o final da Restauração até fins do século XVIII, cabendo lembrar que *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (1684-1687), de Aphra Behn, por muitos considerado o primeiro romance inglês, é um romance de adultério.

Assim, já no final do século XVIII diversos romances de adultério foram escritos por mulheres, gerando muita controvérsia. Talvez o motivo para a redução do seu número no século subsequente tenha sido a transformação de conduta e mentalidade operada no período. Para o historiador Lawrence Stone (1977), apesar de as manifestações e causas dessas mudanças variarem entre as classes, nesse período ocorreu uma grande alteração nas atitudes e comportamentos sexuais. Entre dois períodos de repressão moral — sob o influxo do puritanismo no começo do século XVII e sob a liderança metodista e evangélica no início do século XIX —, por mais de um século os ingleses de alta e baixa classes assumiram uma atitude tolerante em relação ao comportamento sexual. É verdade que a posição de Stone tem sido questionada, mas não se costuma pôr em dúvida que o período que se estende da Restauração até as primeiras décadas do século XVIII foi de licença sexual fora do comum, tanto na linguagem quanto na ação, pelo menos nos meios aristocráticos e na alta burguesia.

Desse modo, a emergência de tal ficção na Inglaterra deveu-se em boa medida a uma cultura de tolerância em relação à vida sexual nas altas classes, especialmente na Corte, de que é indício a difusão do pensamento libertino e o gosto por certo tipo de narrativa já comum na França, que girava não apenas em torno do amor, mas do escândalo sexual. Dessa forma, a ética do amor nos romances do período pode ser explicada, em parte, como no caso do romance de Behn, como resposta ao sistema de casamento arranjado, prática que se estende até o século XIX, nos meios aristocráticos.

Entre os motivos alegados para a ausência do romance de adultério na Inglaterra oitocentista figuram a censura oficial e a extra-oficial, bem como a ideologia e a prática do casamento por amor. Outro motivo é que, depois do Ato da Causa Matrimonial de 1857, o tópico do adultério teria migrado para o jornalismo dedicado a cobrir os julgamentos ocorridos no âmbito da Corte Britânica de Divórcio. Outro motivo seria ainda o fato de que os escritores se achavam intimidados tanto por reações políticas quanto limitados por uma moralidade evangélica, assim como pela luta que tiveram de travar para legitimar o romance como forma literária respeitável. Por isso, certamente, preferiam não se aventurarem por um tema que lhes ameaçaria a reputação. Todas essas razões devem ter contribuído para explicar o motivo de o tema não ter sido tão difundido na Inglaterra como o fora na França, mas o fato é que todos esses motivos não foram suficientes para eliminá-lo da produção ficcional do período.

Observa-se que o próprio adultério é carregado de consequências morais e ideológicas de tal modo que qualquer tipo de consenso, até mesmo sobre a representação literária, nunca é muito viável. Acrescente-se a isso que não há concordância sobre o que conta como adultério na ficção, ou mesmo o que é um romance de adultério. Tonny Tanner (1979), ao analisar *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, e *Die Walverwandtschaften*, de Goethe, afirma que nessas obras o ato físico do adultério nunca na verdade ocorre. Entretanto, Bill Overton (2002) ressalta que por romance de adultério entende-se qualquer romance em que uma ou mais ligações adúlteras são centrais numa perfeita identificação com a ação, o tema e as estruturas propostas. Somente nesse tipo de romance — quase sempre figurando o adultério de esposa — o tema condicionará toda a estrutura narrativa. Convém notar que também há romances onde o adultério ocorre sem se constituir no foco principal, como é o caso de *Vanity Fair*,

de Thackeray, entre outros tantos. Existem ainda romances onde o adultério acontece apenas no plano do desejo, como, por exemplo, em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë. Vale ressaltar, contudo, que a simples circunstância de o desejo adúltero se manifestar, de fato ou apenas na fantasia, sinaliza para a mesma problemática, ou seja, a insatisfação da mulher no espaço matrimonial.

Propomos a seguir a leitura de um romance publicado em 1928, que bem ilustra a temática em questão: trata-se de *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence. Nossa análise privilegiará momentos especialmente intensos da trama, nos quais o desejo eclode em forma textual até certo ponto destacável do conjunto narrativo em que se insere, forma a que denomino “cena”.

II

O romance [...] pode revelar os lugares mais secretos da vida: é nos lugares das paixões secretas da vida, acima de tudo, que a maré da percepção sensível precisa baixar e crescer [...].

D. H. Lawrence

O trecho em epígrafe constitui um pronunciamento metaliterário que dá bem o tom do romance de Lawrence (1885-1930), e sugere a preocupação erótica que marca todo o seu trabalho. Seu objetivo central em *Lady Chatterley's Lover* é eliminar aquilo que, em “Pornography and Obscenity” (1929), ele denomina “o segredinho sujo”. Isto é, Lawrence pretendia eliminar dois extremos: tanto a aparente modéstia vitoriana quanto a decadência e mecanização modernas de seu tempo, mostrando a necessidade de uma mudança revolucionária no que diz respeito às atitudes sexuais. Acreditava ele que o sexo, desde o Renascimento, fora tratado erradamente, devido ao medo de doenças e à dissociação entre a mente e a função do corpo, que leva a um tipo equivocado de segredo. Assim, julgava o autor, acabar com o “segredinho sujo” seria necessário para a liberdade humana e para o desenvolvimento do ser como um todo.

No ensaio referido, Lawrence cita certo texto que considera a pornografia na arte como aquilo que é calculado para provocar o desejo ou a excitação sexuais (LAWRENCE, 1973). Para ele, ao contrário, a pornografia é um insulto ao sexo, ao corpo humano, a uma relação humana vital. Em outras palavras, a pornografia tornaria a nudez terrível e barata, fazendo do ato sexual algo feio e degradante (LAWRENCE, 1973). Em resposta a essa atitude, sugere ele, existiriam pessoas que tentam subtrair a nudez ao submundo sufocante da vulgaridade pornográfica, recusando-se a esconder o sexo. É uma mudança que os tradicionalistas deplorariam, mas seria uma mudança para melhor, uma verdadeira revolução (LAWRENCE, 1973).

Para Lawrence, o que sustenta a pornografia é a manutenção do segredo, sem o qual ela não teria condições de existir (LAWRENCE, 1973). E o segredo, que tem que ser mantido para reprimir o desejo, carrega consigo o medo. Ao finalizar o ensaio, Lawrence registra o seu protesto contra o segredo, a mentira:

Se a minha vida individual for para ser trancada dentro da grande mentira corrupta da castidade e do segredinho sujo da sociedade de hoje, então ela não vale

nada para mim. A liberdade é uma grande realidade. Mas ela significa, acima de tudo, liberdade das mentiras (LAWRENCE, 1973, p. 1968).

Segundo o autor, é a velha e aborrecida questão da intenção, e sabemos quão fortes e influentes são as nossas intenções inconscientes. E por que deveríamos ser culpados das nossas intenções conscientes e inocentes, uma vez que somos feitos mais de intenções inconscientes (LAWRENCE, 1973)?

A posição de Lawrence vai ao encontro do ponto de vista de Foucault sobre a sexualidade e a transgressão. Para Foucault, carregamos a sexualidade ao limite da consciência, pois, basicamente, ela determina a leitura possível do nosso inconsciente. O limite da linguagem traça a linha das ondas que sinaliza até onde o discurso pode avançar sobre as areias do silêncio (FOUCAULT, 2000). Entretanto, segundo o autor, na raiz da sexualidade uma experiência singular é moldada: a transgressão (FOUCAULT, 2000).

Dessa forma, o limite só existe porque pode ser transgredido. A transgressão leva o limite ao extremo da sua própria possibilidade, desafiando ilusões e sombras. Para que se possa entender a transgressão, é preciso dissociá-la da moral e de qualquer conotação negativa, como nos prova Lawrence. Observa-se, assim, que *Lady Chatterley's Lover* é uma narrativa de transgressão, de desejo erótico, que nega o pornográfico.

Sobre o assunto vale lembrar a posição de Northrop Frye, para quem tratar a pornografia e o erotismo como se fossem a mesma coisa seria ignorar um princípio importante, isto é, que “a função da pornografia é aturdir e paralisar o leitor, e a função da escrita erótica é despertá-lo” (FRYE, 1976, p. 24).

O corpo em *Lady Chatterley's Lover* é tanto fonte de prazer quanto espaço de significações. Assim, a sexualidade não é tratada simplesmente como intercurso de corpos, mas como produtora de diferenças e autodefinições, como complexo de fantasias e simbolizações que determinam a identidade. Com efeito, segundo Freud, a sexualidade implica uma dinâmica de curiosidade que é possivelmente a base de toda a atividade intelectual (FREUD, 1997). Desse modo, a dinâmica narrativa de *Lady Chatterley's Lover* envolve certa curiosidade sobre o corpo, a postulação de que o corpo possui a chave não apenas para o prazer, mas também para o conhecimento e o poder.

Passemos, então, a uma breve síntese da história, e fechemos o foco em algumas cenas do romance. Antes, contudo, explico que, baseada em David Le Breton (2009), por “cena” entendo os movimentos do corpo que, na experiencição do ato erótico, leva o leitor a uma solidariedade interior com as emoções representadas, conduzindo-o a conhecer as agruras de uma situação para a qual permaneceria impassível na vida corrente. Ainda, ao experienciar o momento erótico da cena, o leitor experiencia a própria liberdade, e, através da transgressão do olhar, deixa despertar a efervescência do amor, da volúpia, do desejo, em sua plenitude, ainda que destacado de qualquer aderência à sua realidade mais imediata.

Lady Chatterley's Lover é o último romance de D. H. Lawrence, escrito no exílio, na Itália. Nele o romancista retoma o cenário da sua Nottingham, perfazendo assim a sua conta histórica. Foi publicado na Itália, em 1928, mas banido da Inglaterra, por ser con-

siderado pornográfico, até a década de 1960, quando enfim passa a circular livremente no país, como um dos mais revolucionários romances da ficção inglesa moderna.

A história de Constance (Connie) Chatterley se passa na Inglaterra, durante a Primeira Guerra Mundial. Na cena de abertura da narrativa, o narrador explicita a posição de Connie em relação à vida: “O nosso tempo é essencialmente trágico, mas nos recusamos vivê-lo tragicamente” (LAWRENCE, 1993, p. 5). Em 1917, Connie casa-se com Clifford Chatterley. Depois de um mês em lua de mel, Clifford retorna a Flanders apenas para, em seguida, regressar à Inglaterra, com a saúde arruinada. Depois de passar dois anos nas mãos de médicos, como que volta à vida, porém paralisado da cintura para baixo.

Retornam à casa de Clifford, Wragby Hall, na vila de Tevershall. Agora que o seu pai morrera, Clifford herda o título de barão, Sir Clifford, e Constance torna-se Lady Chatterley. Connie e Clifford vieram para Wragby no outono de 1920. Clifford era, então, uma “coisa ferida”, e por isso Connie ligava-se a ele apaixonadamente (LAWRENCE, 1993, p. 16).

Clifford tinha pouca ligação com os moradores de Tevershall. Os mineiros eram seus empregados, mas ele os via como objetos, partes da mina. Não suportava ser visto, agora que estava inválido. Mas com Connie era o contrário; dependia dela para garantir a própria existência.

Connie passava o tempo no campo, saboreando a solidão e o mistério. Tudo era um sonho, “ou melhor, era como um simulacro da realidade” (LAWRENCE, 1993, p. 20). Depois de um tempo, Connie percebe que cresce nela uma certa inquietação: “Necessitava da vida de um homem, daquilo que Clifford não poderia conceder-lhe. Não podia” (LAWRENCE, 1993, p. 53).

Sobre a relação dos dois, poder-se-ia dizer que Clifford era extremamente pragmático, acreditando que Connie poderia até ter um filho com outro homem, e que, se trazido para Wragby, pertenceria aos dois e daria continuidade ao nome. Clifford sentia-se confortável com o seu total desprezo por ideias institucionalizadas do amor, da paternidade ou da monogamia doméstica. Paradoxalmente, apesar de ser o primeiro a sugerir que a esposa devesse ter um filho, para ele era importante que a criança fosse considerada sua. Clifford emprega mentiras convenientes para esconder a sua própria covardia, pois lhe falta a estatura moral para lidar com o sexo sem a transferência do poder, do ego e do controle.

Com o passar do tempo, era o medo do nada que afligia Connie: o casamento, a vida reduzida ao hábito da intimidade de que ele falava: “[...] havia dias em que tudo se tornava vazio e nada. Eram as palavras, somente tantas palavras. A realidade única era o nada e sobre o nada a hipocrisia das palavras” (LAWRENCE, 1993, p. 53).

Isto posto, passo a me concentrar nas cenas de adultério que envolvem Connie e Mellors, o *game-keeper*.

A tese de Lawrence sobre os direitos, a liberdade e os prazeres ilimitados do amor sexual e da união entre duas pessoas é sustentada pela trajetória dos personagens Connie e Mellors, que se entregam absolutamente, sabendo que devem estar prontos para perder posição e identidade, confiando-se ao desconhecido.

O primeiro encontro entre os dois remete à cena do encontro entre Jane Eyre e Rochester, em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, onde as presenças do cavalo, do cão e do homem mobilizam o tempo. Connie vê o homem como um “ímpeto repentino de ameaça” (LAWRENCE, 1993, p. 49). Era Mellors; ele a fixou com um olhar destemido, como se quisesse saber quem era ela (LAWRENCE, 1993).

Em uma das idas de Connie ao campo, Clifford lhe pede que leve um recado a Mellors. Quando Connie chega à cabana do *game-keeper*, ouve barulho vindo dos fundos; aproxima-se e observa um homem que se lavava nu da cintura para cima, vislumbrando-lhe assim o torso esbelto e delicado. Connie volta para o campo.

Apesar de tratar-se de cena comum, não deixava de ser uma “experiência visio-nária: tinha-a atingido bem no centro do corpo [...]. A nudez perfeita, alva, solitária, de um ser que vive só e interiormente só. E, além disso, possuía a beleza de uma criatura pura” (LAWRENCE, 1993, p. 69). O olhar de Connie vagueia não pela coisa da beleza, nem mesmo pelo corpo belo, mas pela luminosidade, pelo calor, na chama branca de uma vida única, revelando-se nos contornos que podem ser tocados: um corpo (LAWRENCE, 1993). Tal visão atinge-lhe as entranhas.

Observa-se que o desejo por posse está ligado ao desejo por conhecimento, aqui antecipado pelo desejo do olhar. Assim, para Lawrence, o olhar, o desejo e o conhecimento interligam-se através da narrativa de forma erotizada. A relação física que se desenvolverá entre Connie e Mellors envolve o olhar. Segundo Peter Brooks (1993), através do olhar, o corpo é erotizado, pois o olhar vigia o desejo. O desejo, por seu turno, pode ser um desejo de possuir, e simultaneamente um desejo de conhecimento. Esses dois elementos estão sempre interligados, às vezes sem a possibilidade de se distinguir um do outro (BROOKS, 1993).

Antes de prosseguirmos nas cenas de paixão entre os amantes, é preciso apresentar o *game-keeper*. Mellors, segundo Clifford, tinha uma esposa com quem não se dava bem; por isso, em 1915 engaja-se no exército e é mandado para a Índia. Foi também ferreiro de cavalaria no Egito por um tempo, onde um coronel indiano, por gostar dele, o faz tenente. Em seguida volta à Índia com o coronel. Mais tarde adoece e passa a viver de pensão. Retorna enfim do exército e, como diz Clifford, não sem vivenciar as dificuldades por que passa todo homem que volta ao seu próprio nível (LAWRENCE, 1993).

Voltemos agora a Connie. Numa certa tarde, vai ela à cabana e lá, encontra Mellors fechando o celeiro. Ele se volta para olhá-la. Sem que ela se dê conta, Mellors aproxima-se e agacha-se ao seu lado para ajudá-la com os pintinhos recém-nascidos. Ela, com a cabeça desviada, chorava “com todo o abandono de sua geração” (LAWRENCE, 1993, p. 121). O coração de Mellors derrete-se “como uma gota de fogo, e ele coloca os dedos sobre o seu joelho” (LAWRENCE, 1993, p. 121). Essa cena marca o início da paixão física que se desenvolve entre os amantes.

Na cabana, com os móveis afastados, deitam-se sobre a colcha que ele havia estendido sobre o chão. Connie sente a mão dele, suave, tateante, tocar-lhe o corpo, buscando o seu rosto. Mellors dá, assim, o primeiro passo em busca do conhecimento do corpo de Connie. Mas, nesse primeiro momento, ela é ainda apenas uma fêmea para ele:

“mais uma criatura fêmea em quem havia penetrado e a quem desejava novamente” (LAWRENCE, 1993, p. 123).

Segundo Brooks (1993), a narrativa oferece o seu próprio relato de um hesitante descortinar do corpo — uma preocupação crescente com o corpo, ao mesmo tempo em que é reticente em relação ao corpo erótico. Para o autor, na França, Balzac, Flaubert, Zola e Proust representam fases no crescente discurso do desejo explícito e dos seus objetos. Já na Inglaterra, continuaria o peso maior de repressão social relativamente à representação do corpo. Entretanto, o erotismo deslocado é fortemente registrado pelo leitor de Dickens e das irmãs Brontë, bem como de Henry James, Thomas Hardy e James Joyce (BROOKS, 1993). Mas ainda assim a literatura, na Inglaterra, permanece reticente na representação do corpo, podendo ser menos interessada na sua contemplação e mais na sua apreensão como espaço para inscrição de significações.

Lawrence parece estar inteirado dessa situação. Daí transformar o corpo em significado, ou em lugar de inscrição de mensagens, onde o significado e a verdade tornam-se carnavais. Lawrence rompe com a reticência sobre o corpo, ainda que para ser condenado por ter ousado na forma de apresentá-lo.

As cenas de amor entre Connie e Mellors exaltam o erótico, o sensual, as paixões que deixam escapar “a voz da noite extrema, a vida” (LAWRENCE, 1993, p. 139). Connie adorava Mellors. Com ele sentia-se flutuando e viva, sentia-se vulnerável e desamparada na sua adoração, como a mais inocente das mulheres. Sabia, no entanto, que não podia tornar-se uma escrava. Temia essa adoração, mas não lutaria contra ela (LAWRENCE, 1993). Não é Mellors que se agita tanto com a presença de Connie, mas é Connie que entra em êxtase ao se deparar com a figura ardente e viril do amante. De repente, ele passa a justificar a sua própria existência.

Em meio a um encontro amoroso, Connie comunica a Mellors a sua ida para Veneza, e, também, que dissera a Clifford que talvez viesse a ter um filho. Promete-lhe ainda que, no retorno de Veneza, deixaria Clifford, para viver com ele.

Em seguida, os dois se amam sob a chuva e depois se recolhem no aconchego da cabana, compartilhando intimidades e jogos sexuais. Observa-se que as cenas de sexo compulsivo na chuva, no campo, entre Connie e Mellors, revelam que os amantes seguem os impulsos instintivos, buscando, assim, um prazer que vai além da observação racional das convenções.

A cena de amor que antecede a partida de Connie para Veneza é a mais forte de todas. Connie passa a noite na cabana de Mellors. Foi uma noite de paixão sensual. Embora um pouco assustada, a sensualidade atrevida e sem limites faz dela uma mulher diferente: “Não era propriamente amor. Não era luxúria. Era sensualidade aguda e queimante como fogo” (LAWRENCE, 1993, p. 257). Tinha que se entregar passivamente, consentindo, como uma escrava, uma escrava física. Mas a paixão a consumia, e quando a chama sensual lhe pressionava o corpo pensou que morria: mas era uma morte maravilhosa, ainda que pungente (LAWRENCE, 1993).

Assim, na curta noite de verão, Connie aprendera muito sobre si e sobre seu corpo, conhecimento que lhe fora negado com o casamento. Em vez de morrer de vergonha, a vergonha é que morre: “A vergonha, que é medo: a profunda vergonha orgânica, o

antigo medo físico que se agacha nas raízes do nosso corpo e que só podemos afastar através do fogo sensual” (LAWRENCE, 1993, p. 258). Connie sentia que havia atingido o fundo de sua natureza, que era essencialmente insensível a qualquer sentimento parecido com vergonha. Era o seu eu sexual, despido, desavergonhado: “Ela compartilhava a sua derradeira nudez com um homem, outro ser” (LAWRENCE, 1993, p. 258).

Na despedida, no desespero dos amantes ela o faz prometer que viverão uma vida juntos: “Eu e você!” (LAWRENCE, 1993, p. 260). E assim Connie não volta mais para Wragby, indo, no seu regresso, ao encontro de Mellors, em Londres.

III

Observa-se, através das cenas acima analisadas, que D. H. Lawrence não está preocupado em definir uma relação ideal entre um homem e uma mulher, mas em reintegrá-los à verdade da vida. E essa verdade envolve animalidade, instinto sexual, em que o ser humano tem as suas raízes. Lawrence radicaliza as paixões, rejeitando a parcialidade das dicotomias (sexo/razão).

No ensaio “The Deffence of Lady Chatterley”, Lawrence considera o casamento uma ilusão, se não for radicalmente fálico. O casamento, segundo o autor, é nada, se não for baseado numa correspondência de sangue. O *phallós* é uma quantidade de sangue que enche o vale de sangue na mulher. Ou seja, para Lawrence, esse fenômeno é a forma mais perfeita de comunhão e, ainda, a mais misteriosa (apud BEAUVOIR, 1997).

Vale considerar, entretanto, que, ao usar a expressão “casamento fálico”, Lawrence acredita na supremacia masculina. Assim, o homem, para Lawrence, como bem aponta Beauvoir, não é apenas um dos elementos no casal, mas o ponto de conexão entre os dois (BEAUVOIR, 1997). De fato, em *Lady Chatterley’s Lover*, Mellors tem o papel ativo não só na vida sexual, como também fora dela. Tem suas raízes no mundo sexual, mas dele escapa, enquanto Connie permanece presa. Beauvoir observa que, na perspectiva de Lawrence, o pensamento e a ação têm as suas raízes no *phallós*; sem ele, a mulher não tem direito nem a um nem a outro: pode desempenhar o papel do homem, até mesmo brilhantemente, mas é apenas um jogo (BEAUVOIR, 1997).

Sobre o tema da sexualidade e do conhecimento, Freud afirma que o comportamento do ser humano em assuntos sexuais é sempre um protótipo das outras formas de reagir para a vida. A pessoa que se abstém da satisfação sexual assume também uma atitude conciliatória e resignada em outras esferas da existência, em vez de ter uma atitude mais poderosamente ativa. Freud aponta o sexo feminino como exemplo para ilustrar a sua tese sobre o assunto. Para o psicanalista, a educação que a mulher recebe impede que se ocupe intelectualmente com problemas sexuais, apesar de ter sede de conhecimento (FREUD, 1997).

Entretanto, observa-se que Connie descobre-se sexualmente através de Mellors, mas o conhecimento que adquire do corpo, do prazer, do jogo a faz abandonar a transcendência pessoal e dedicar-se a apoiar a transcendência masculina. Ressalte-se, contudo, que Lawrence não apenas delinea a personagem feminina como um ser passivo, receptáculo das paixões, mas expõe também a importância desse elemento, que soma, na totalidade, todos os aspectos que constituem o Outro. Lawrence não constrói

uma personagem feminina má; ao contrário, a mulher é boa, mas subordinada. Oferece ao leitor um ideal de mulher, aquela que aceita ser definida como o Outro. Entretanto, segundo Beauvoir, a mulher, enquanto o Outro, desempenha um papel em que o indivíduo humano, ainda que para transcender-se, precisa aprender aquilo que é, mais completamente (BEAUVOIR, 1997).

Apesar disso, é evidente a forma com que Lawrence lida com a independência e a sexualidade da mulher, fugindo dos modos convencionais de representação do casamento romântico, como o fizeram o seu antecessor inglês Thomas Hardy (em *Jude the Obscure*) e a norte americana Kate Chopin (em *The Awakening*).

Lawrence transforma o corpo em agente e objeto de desejo. Corpo que se adorna com significação no campo do desejo; desejo que é sempre sexual, sendo, por extensão, como vimos, o desejo de conhecimento. Enfim, como diria Peter Brooks, em conformidade com Freud, o corpo como um projeto epistemológico (BROOKS, 1993), que se abre para o conhecimento, mas que permite, ao mesmo tempo, ser dominado.

Observemos por fim que, uma vez que o corpo erótico tanto encoraja quanto desestabiliza a ordem social, ele inevitavelmente se entrelaça com o político. Assim, se considerarmos que o corpo implica necessariamente sexualidade (não apenas biológica, mas enquanto conjugação de desejos e interdições conscientes e inconscientes), o corpo será sempre prisioneiro da cultura, e como tal também do discurso.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. London: Vintage, 1997.

BROOKS, Peter. *Body Work*. London: Harvard University Press, 1993.

FREUD, Sigmund. *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Touchstone, 1997.

FRYE, Northrop. *The Secular Scripture; a Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

LAWRENCE, D. H. Pornography and Obscenity. In: KERMODE, Frank et. al. *The Oxford Anthology of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1973. V. 2, p. 1957-1968.

_____. *Lady Chatterley's Lover*. London: Penguin Group, 1993.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias; antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

Virginia Woolf e Simone de Beauvoir na construção do feminismo da segunda e da terceira onda

Maria A. de Oliveira

Resumo: Barrett (1993) argumenta que ao problematizar e desestabilizar a “noção” de feminilidade como uma categoria conhecida e previsível, Virginia Woolf tocava no âmago da questão que seria primordial para o feminismo mais tardio. Para Woolf, a mulher ainda está por ser descoberta, como a própria noção de identidade, que não é algo dado e acabado, mas algo que ainda está sempre em processo. Nesse momento, Woolf estava apenas iniciando uma questão que mais tarde seria desenvolvida por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* em 1949. O presente trabalho analisa como ambas escritoras questionam a noção de identidade feminina e de que modo seus pensamentos moldaram a construção dos diferentes feminismos que surgiram mais tarde.

Palavras-chave: identidade feminina; feminismo; crítica feminista.

Abstract: Barrett (1993) argues that when problematizing and destabilizing the notion of femininity, as a known and predictable category, Woolf was touching the core of the question which would be crucial for the late feminism. For Woolf, women were still to be discovered, as well as the notion of identity, which is not something given and complete, but it is still in process. In this moment, Woolf was only initiating a discussion which would be later developed by Simone de Beauvoir in *The Second Sex* in 1949. Our analysis focuses on how both authors questioned the notion of the female identity and how their thoughts moulded the construction of different feminisms which would emerge later on.

Keywords: female identity; feminism; feminist criticism.

Virginia Woolf

A questão principal nesse trabalho é a famosa pergunta “What is a woman?”, proferida tanto por Woolf quanto por Simone de Beauvoir. A intenção é analisar de que modo *A Room of One's Own*, publicado em 1929, se aproxima do *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949. Virginia Woolf faz uma investigação histórica para entender o lugar da mulher – seu livro é fruto de uma palestra oferecida em 1928 em uma faculdade para mulheres. O principal argumento do livro é que a mulher para ser escritora deveria ter um espaço e independência financeira. Woolf questiona desde o início sobre a exclusão feminina dos espaços públicos, das profissões e dos livros de história. Ela percebe como as mulheres

têm sido representadas de forma depreciativa e inferior por homens como Napoleão, Mussolini, Hitler, etc. Enquanto na ficção elas perpassam a poesia de ponta a ponta de forma poderosa e destemida, como por exemplo, Lady Macbeth, Cleópatra e Medéia, na vida real elas têm uma vida sofrível e são destinadas ao confinamento, a um casamento não desejado, à pobreza ou à dependência.

No terceiro capítulo, a escritora dedica-se a uma análise do espaço reservado à mulher ao longo da história, por meio da análise do livro *History of England* (1926) de George Macaulay Trevelyan. Woolf estava questionando os modos tradicionais de se construir a história, por isso a sua necessidade incessante de rever a história e de reconstruí-la a partir do ponto de vista da mulher. Woolf percebe que qualquer mulher que tivesse o mesmo dom literário que Shakespeare, teria enlouquecido ou se matado, devido à grande angústia que ela teria que enfrentar. Assim, ainda no terceiro capítulo, ela cria a personagem fictícia Judith Shakespeare, que possui o mesmo talento que o irmão, mas não as mesmas oportunidades. Ela não frequenta a escola e, quando tenta ler, os pais a obrigam a realizar uma tarefa doméstica. Seu gênio, que é literário, não encontra espaço para se desenvolver. Ao final, com menos de dezoito anos, os pais a forçam a um casamento e ela foge para Londres. Ela quer atuar, mas o diretor a menospreza, e ela acaba por se tornar amante de algum ator e quando se vê grávida e sozinha, suicida-se. Este seria o destino de qualquer mulher, na época de Shakespeare, que tivesse o mesmo gênio que ele. Beauvoir (1980, p. 136) comenta esse episódio de *A Room of One's Own* no primeiro volume de *O Segundo Sexo*, em que ela declara que “Virginia Woolf divertiu-se com inventar o destino de uma suposta irmã de Shakespeare”. Judith Shakespeare, que Beauvoir (1980) compara à alegre prostituta Moll Flanders de Daniel Defoe, nunca dirigiu um elenco ou escreveu grandes tragédias, como o irmão. Isso porque, segundo Woolf, as escritoras sempre causaram hostilidade ao longo da história.

Já no capítulo quatro, Woolf realiza um trabalho de arqueologia literária, buscando criar uma tradição literária feminina. Pensando exatamente nessa tradição literária escrita por mulheres, Woolf (1993, p.69) faz uma importante constatação “*For we think back through our mothers if we are women*”¹. Esse argumento tem influenciado uma onda da nova geração da crítica feminista, em que a reapropriação da relação mãe-filha tem sido altamente significante para o feminismo. Contudo, deve-se lembrar que tal questão tem sido inicialmente explorada pela crítica feminista francesa, sobretudo por Simone de Beauvoir. No final desse capítulo, Woolf questiona “where should I find that elaborate study of the psychology of women by a woman”. Ela sabia que essas questões estavam sendo dirigidas ao seu futuro. Infelizmente, Woolf não estava mais viva, para ler o extensivo trabalho de Simone de Beauvoir, em que ela faz uma análise da condição feminina, por meio da perspectiva biológica, psicanalítica, histórica e, mesmo, literária.

Ainda pensando nessa ausência feminina de uma tradição literária feminina, Woolf se dedica à construção fictícia da escritora Mary Carmichael, que escreveu o romance também fictício *Life's Adventure* (*Aventura de vida*), em que figuram as personagens Chloe e Olivia. O romance fictício seria uma mulher escrevendo sobre a vida de duas mulheres que se amam e compartilham o mesmo laboratório. “For if Chloe likes

¹ “A mulher que escreve pensa retrospectivamente sobre suas mães” (WOOLF, 2004a, p. 107).

Olivia and Mary Carmichael knows how to express it she will light a torch in that vast chamber where nobody has yet been” (WOOLF, 1993, p. 76). Se pensarmos no contexto das políticas sexuais da década de 1920, questões sobre o lesbianismo estavam no auge do debate. Em 1928, Woolf faz clara referência ao caso de Radclyffe Hall, escritora que estava sendo processada por escrever um romance sobre lesbianismo, intitulado *Well of Loneliness*. Já Jane Marcus (1987a), em *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, entende as técnicas de *A Room of One's Own*, como a desconstrução da forma de leitura e uma transformação dessa forma em uma conversa íntima entre pares de forma igualitária. Assim, Woolf estaria criando uma “irmandade” compartilhada, em que ela inclui a leitora e exclui o leitor, forçando-o a se sentir um estranho nessa “no man’s land”, levando-o a refletir sobre a posição feminina, excluída e alienada de grande parte da literatura ocidental.

Simone de Beauvoir, no segundo volume de *O segundo sexo*, no primeiro capítulo sobre formação, dedica um espaço a abordar o lesbianismo, procurando evitar os essencialismos. Ela afirma que “nada mais errôneo do que essa confusão entre a invertida e a virago. Há muitas homossexuais entre as odaliscas, as cortesãs, entre as mulheres mais deliberadamente ‘femininas’; inversamente, numerosas mulheres ‘masculinas’ são heterossexuais” (BEAUVOIR, 2016, p. 160). Uma mulher lésbica, para Beauvoir, não deve ser vista como uma mulher ‘falhada’, nem como ‘superior’, e os psicanalistas não deveriam considerar como um ‘conformismo moralizador’. Para ela, a homossexualidade feminina deveria ser encarada como uma tentativa de conciliar sua “autonomia com a passividade de sua carne”. O grande erro, segundo a autora é a busca de um ideal de feminilidade, o qual não existe, mas que a civilização gera, como um produto artificial.

Sobre esse ideal de feminilidade, Woolf questiona em “*Professions for Women*” publicado em 1931, a existência do Anjo do Lar. O termo Anjo do Lar origina-se a partir de uma série de poemas de Coventry Patmore (1823-96) que carrega esse título e que resume a concepção masculina sobre a mulher ideal na era vitoriana. Para tornar-se escritora, Woolf deveria matar esse ideal de feminilidade, para que ela pudesse expressar sua opinião sem qualquer repressão que pudesse impedi-la. Depois de ter matado o Anjo do Lar, a escritora estaria pronta para falar sobre suas próprias experiências de maneira livre. Mas, agora ela se depara com uma grande questão: o que é ser ela mesma? O que é ser mulher? Como a própria Simone de Beauvoir já havia se interrogado que “ninguém nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 2016, p. 11). Virginia Woolf questiona-se:

What is a woman? I assure you. I do not know. I do not believe that you know. I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all arts and professions open to human skills. But you young women in search of performing new professions for women, who are in process of providing us by your failures and success, with that extremely important piece of information² (WOOLF, 1993, p. 358).

Nesse sentido, Woolf está desestabilizando a noção do ideal de feminilidade, que foi tão discutida por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* em 1949, uma questão primordial para o feminismo da segunda e da terceira onda, também discutida por

² O que é uma mulher? Eu asseguro. Eu não sei. Não acredito que você saiba. Não acredito que ninguém possa saber até que ela tenha se expressado em todas as artes e profissões abertas para as habilidades humanas. Mas vocês, jovens, em busca de atuar nas novas profissões para mulheres, que estão em processo de nos oferecer, por meio de seus fracassos e sucessos, essa informação extremamente importante (WOOLF, 1993, p. 358, tradução nossa).

Hélène Cixous e por Judith Butler. Nesse caso, para Woolf, a mulher ainda está por ser descoberta, como a própria noção de identidade, que não é algo acabado, mas que está sempre em processo. Lembrando que *A Room of One's Own* é escrito em 1928 e publicado em 1929, "*Professions for Women*" é publicado em 1931 e *Three Guineas* em 1938. Nesse caso, Woolf daria os primeiros passos, Simone de Beauvoir iria mais longe nessas questões.

Simone de Beauvoir (2016), no segundo volume de *O segundo sexo*, aborda a condição feminina a partir da sua formação, tratando a infância, a adolescência, a iniciação sexual, o lesbianismo. Na segunda parte, trata da situação da mulher em diferentes momentos: a mulher casada, a mãe, a vida social, as prostitutas, a maturidade e a velhice. A terceira parte deste volume seria basicamente uma justificativa em que ela aborda a mulher narcisista, a apaixonada, a mística e, por fim, ela discorre sobre a mulher independente. Logo no primeiro capítulo sobre a infância, Beauvoir declara:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (2016, p. 11).

A teoria de Beauvoir poderia ser interpretada a partir da dualidade deste conceito dentro do modelo patriarcal — o "feminino" como um código de regras comportamentais. Por um lado, podemos entender que a mulher se torna aquilo que a sociedade impõe a ela. Ou seja, não se nasce mulher, ela vem com toda uma história pronta e ela só precisa seguir tal roteiro, ela só precisa se ajustar a ele, através da aprendizagem de gestos, posturas e repetições. Isto é, aprendemos a construir nossas identidades a partir de um determinado modelo. Por outro lado, tornar-se mulher significa construir seu próprio percurso, lutar para que seus próprios direitos sejam assegurados, tornar-se um sujeito consciente, livre e emancipado. Para Woolf, tornar-se mulher representa matar esse ideal de feminilidade, adquirir seu espaço e independência financeira e assumir seu próprio percurso. Em *Three Guineas* (1938), Woolf sobre a palavra "feminismo" e o seu desgaste já na década de 30. Como as mulheres haviam adquirido o direito ao voto, os homens achavam que não havia mais necessidade para lutar, mas que acabavam ali os direitos das mulheres. Como veremos a seguir, em 1949, essa discussão ainda estava em pauta e demonstrava essa resistência em relação ao feminismo. Após a segunda guerra mundial, o feminismo entra mais ou menos em um período de silenciamento. Devido à devastação que ocorre no mundo, as preocupações passam a questionar mais a existência humana, do que as diferenças entre o homem e a mulher. Woolf sabia, por exemplo, que o fascismo iria afetar ambos os sexos e sua destruição era imperativa.

Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir (1980), no primeiro volume de *O segundo sexo*, parte da mesma questão abordada por Woolf em 1931 – "O que é uma mulher"? Como explicar a sua submissão, pela biologia, pela psicanálise, pelo materialismo histórico? Como a mulher foi representada na literatura escrita por homens? A começar pela introdução, ela diz que "a querela do feminismo deu muito o que falar: agora está mais ou menos encerrada"

(BEAUVOIR, 1980, p. 7). Infelizmente não podemos concordar, pois ainda hoje no século XXI, a questão do feminismo não está encerrada. Mas como Woolf já havia notado, naquele momento a palavra ‘feminismo’ estava sofrendo um ataque, tanto que há um vazio entre a publicação de *O segundo sexo* em 1949 e a segunda onda do feminismo na década de 70. De fato, a resistência ao movimento foi tão desgastante que houve pelo menos duas décadas de silenciamento. Logo no início da introdução, Beauvoir deixa claro que “ao empregar o termo ‘mulher’ (...) não se trata aqui de enunciar verdades eternas”, mas de “descrever o fundo comum sobre a qual se desenvolve toda a existência feminina singular”. Diante disso, pode-se compreender que Beauvoir não estava tentando essencializar a experiência feminina, mas descrever aquilo há de comum nessa existência.

Para Beauvoir (1980, p. 15), a mulher é o Outro, em relação ao homem, ao masculino normativo. Ela afirma que “o homem que constitui a mulher como um *Outro* encontra nela profundas cumplicidades”. Do ponto de vista biológico, Beauvoir exemplifica: “A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea e esta palavra basta para defini-la”. Interessante notar como a autora traça um perfil da fêmea no reino animal, tentando encontrar relativos do mito da feminilidade devorante na abelha rainha ou na fêmea do louva-deus, que devora o macho depois do coito. Mas, também, ela observa como machos e fêmeas cooperam para manter o sistema de reprodução em funcionamento.

Em termos psicanalíticos, Beauvoir examina como Freud desenvolve o complexo de Édipo e de castração em relação ao menino, e o complexo de Electra da menina em relação ao pai. Não seria a inveja do pênis que gera na mulher o complexo de inferioridade, mas sim uma série de privilégios e direitos, os quais garantem a superioridade do sexo masculino. Beauvoir completa que “não basta dizer que a mulher é uma fêmea, não se pode defini-la pela consciência que tem de sua feminilidade; toma consciência desta no seio da sociedade de que é membro” (1980, p. 69). Ou seja, o ser mulher é um construto social e a tomada de consciência ocorre no contexto social e histórico em que ela está inserida. Até o momento, a mulher é o Outro, a fêmea ou o objeto de desejo, tendo que negociar entre a imposição social e a sua liberdade. Beauvoir conclui que “a mulher se define como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer” (1980, p. 72).

Passando pelo materialismo histórico, Beauvoir passa a examinar quais condições que submeteram a mulher na posição de *Outro*, garantindo sua dependência e sua inferioridade. A autora parte da perspectiva de Engels, em *A origem da família* (1884), que traça uma linha histórica para falar da condição feminina. Nas sociedades primitivas a terra é comum aos dois sexos, os trabalhos são compartilhados, ambos vivem de maneira igualitária. Com o avanço social e a descoberta de outros minérios, surge a necessidade de contar com o trabalho escravo. Isso muda completamente com o surgimento da propriedade privada, o homem torna-se senhor de escravos e, também, proprietário da mulher. A mulher não tem direito à herança, que passa apenas de pai para filho. Esse é o surgimento da família patriarcal e da opressão feminina, que pode ser equiparada à opressão da classe operária com a indústria moderna. Acreditava-se que com o comunismo e a ascensão das massas ao poder seria o fim da opressão tanto para a

mulher, quanto para o operário. No entanto, isso nunca aconteceu e o capitalismo dos nossos dias atuais continua a explorar ambos. A injustiça, a desigualdade e a subjugação feminina continuaram a existir, tanto nos estados totalitários soviéticos, como no estado nazista. Beauvoir sugere que a mulher “é para o homem uma parceira sexual, uma reprodutora, um objeto erótico, um Outro através do qual ele busca a si próprio” (1980, p. 79).

Woolf, em *A Room of One's Own*, havia percebido a grande diferença entre a representação feminina na literatura e suas reais condições na vida cotidiana. Woolf percebeu de que modo elas estavam ausentes da história, mas também como eram idealizadas na literatura e na vida real eram massacradas e oprimidas. Beauvoir percebeu como a condição de Outro foi construída e mantida ao longo da história. Assim como Woolf, ela examina a representação feminina na literatura e de que modo ela impacta a vida diária a partir dos textos de cinco autores, sendo eles: Montherlant, D. H. Lawrence, Claudel, Breton e Stendhal. Beauvoir nos lembra que a representação do mundo e a própria engrenagem dele são tarefas masculinas, enquanto “a mulher é ao um tempo Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeitiça, é tudo o que ele quer ter, sua negação e a sua razão de ser” (BEAUVOIR, 1980, p. 183).

Essa discussão foi a base para a crítica feminista da segunda onda, em *The Madwoman in the Attic*, Susan Gubar e Sandra Gilbert asseguram que devido ao fato de a pena sempre estar nas mãos masculinas, a mulher não está apenas excluída do mundo da escrita, mas, sobretudo, ela está subjugada ao poder patriarcal. Nesse sentido, as mulheres têm sido historicamente reduzidas a meras propriedades. Como personagens-marionetes, elas estão enclausuradas em seus textos, pois são geradas a partir das expectativas masculinas. Personagens como a Eva de Milton, a Beatriz de Dante e Laura de Petrarca são produtos da tradição patriarcal, criadas para e a partir da mente masculina. Por conta disso, o paradoxo final da metáfora da paternidade literária jaz no fato de que, ao mesmo tempo que o escritor cria e aprisiona suas criaturas ficcionais, ele tem o poder de dar voz a elas, mas também, de silenciá-las.

Outro exemplo que é um fruto de *O segundo sexo* é o livro de Kate Millett, *Sexual Politics*, em que a autora analisa o discurso misógino de D. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet, investigando as representações femininas nos trabalhos desses escritores. Para Millett, seria necessária uma teoria para compreender o patriarcado como instituição, pois como tal ela é um construto social, em que os papéis paternos em sua posição de poder estão claramente definidos. A família é a unidade principal e mais importante deste sistema de estratificação e o mecanismo social pelo qual ele é mantido. Nesse sistema, o papel da mulher não é claro, mas é sempre subalterno.

Vejamos como ocorre essa representação dicotômica nos escritores escolhidos por Beauvoir. A obra de Montherlant, *Sur les femmes*, é uma tentativa de destronar a mulher. Para ele, ela é a noite, a desordem e a imanência. Ela é desprovida de lógica, persistentemente ignorante, incapaz de apreender o real, não tem nada a oferecer ao homem e a mãe é a grande inimiga (BEAUVOIR, 1980). Já em D. H. Lawrence, enquanto o homem representa o falo, com todos seus privilégios, a mulher não é o mal, ela é até boa, mas somente se for subordinada. Ela é o verdadeiro ideal de mulher,

pois aceita sem questionar ser definida como o Outro (BEAUVOIR, 1980). A mulher no catolicismo exacerbado de Claudel é a Eva pecadora, destruidora, um elemento de risco à ordem. E, ainda, ela é uma serva de Deus, submissa e devota aos filhos e marido (BEAUVOIR, 1980). Assim como para Breton, sem o mesmo catolicismo, a mulher é também um elemento de perturbação, aquela que arrebatava o homem do sono da imanência. Idealizada, ele sugere que só por meio da existência da mulher há beleza no mundo. Na sua escrita ela representa a Verdade, a Beleza e Poesia. “Ela é tudo na figura do Outro, exceto, ela mesma” (BEAUVOIR, 1980, p. 284). Na obra de Stendhal, “a mulher não é simples alteridade, ela é o próprio sujeito. Nunca Stendhal se restringe a descrever suas heroínas em função de seus heróis: dá-lhes um destino próprio” (BEAUVOIR, 1980, p. 293).

Esse mito idealizado da mulher representa ao mesmo tempo o desejo e o medo da figura feminina. Beauvoir aponta que, à medida que o homem tenta definir a mulher, ele diz muito sobre a sua própria ética e sua maneira de apreender o mundo. Na tentativa de reduzir a mulher a um único papel, os homens cada vez mais se surpreendem com a pluralidade de mitos incompatíveis, com aqueles por ele imaginados. Quando a mulher infringe as normas estabelecidas pela sociedade patriarcal, ela é condenada como a mulher monstro, a fêmea do louva-deus, a medusa, que petrifica o homem. Ele prefere enquadrá-la no papel da Musa, da Deusa-Mãe, da Virgem Maria, do Anjo do Lar. Mas sabemos, por meio de *The Madwoman in the Attic*, que essa mulher idealizada tem apenas uma vida no paraíso e não na Terra. Toda essa reverência e idolatria são armas para aprisioná-la em um determinado papel, confinando-a no âmbito do doméstico.

Ao longo dos dois volumes de *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir nunca deixou de usar a literatura para exemplificar seus argumentos. Ao falar sobre a formação da mulher jovem no segundo volume, Beauvoir utiliza duas personagens femininas do romance *The Waves* (1931), uma delas é Jinny, que aceita perfeitamente sua sexualidade e sua sensualidade, vivendo-a inteiramente. Beauvoir sugere que para a jovem “o presente não lhe parece entretanto nem vazio nem decepcionante, porque não passa de uma etapa; a elegância e o namoro têm ainda a leveza de um jogo, e seus sonhos de futuro mascaram-lhe a futilidade” (2016, p. 118). À medida que essa jovem vai amadurecendo, a vida doméstica ganha outros contornos, a maternidade se mostra como possível realidade, o amor dá lugar à tranquilidade do casamento. Para exemplificar essa fase, Beauvoir utiliza o exemplo de Susan, uma camponesa rica e jovem, que vive em perfeita harmonia com a terra.

Ao abordar a questão da vida social, no segundo volume de *O segundo sexo*, Beauvoir exemplifica seu raciocínio com uma passagem de *Mrs. Dalloway* (1925). A vida familiar não se resume apenas ao seu núcleo, há uma interação com outros ciclos sociais, assim como o lar não é unicamente espaço de confinamento, mas ele expressa um padrão social, que deve ser mostrado a outros grupos, sua organização depende da mulher, que figura como anfitriã, rainha desse espaço doméstico, enquanto o homem é a persona pública, que domina espaços coletivos. Mrs. Dalloway, nesse caso, seria a personificação da perfeita anfitriã, com as suas flores e festas, vestidos e jantares, ela é responsável por criar essa harmonia social, embora haja em seu íntimo um vazio e um questionamento sobre as mazelas da vida.

A obra de Virginia Woolf está povoada de mulheres nas suas mais variadas representações. A protagonista de *The Voyage Out* (1915), Rachel Vinrace embarca em sua viagem interior e em seu processo de desenvolvimento, o qual é mediado por outras mulheres mais maduras como Helen Ambrose. Em *Night and Day* (1919), por um lado, há Katharine Hilbery, instigante e desafiadora, que deseja fugir do confinamento da casa vitoriana. Por outro lado, há Mary Datchet, feminista atuante que luta por uma sociedade mais justa e mais democrática. Já em *Jacob's Room* (1922), a figura feminina mais importante seria Betty Flanders, o protótipo da mãe, metaforicamente, como Maria que carrega o corpo morto do filho. O romance *Mrs. Dalloway* está repleto de figuras femininas, Clarissa Dalloway simboliza a própria instituição do casamento; Sally Seton, enquanto jovem, encarna a rebelde, aquela que quer abolir a propriedade privada e transformar a sociedade; a velha mendiga no metrô seria não apenas a reprodução da velhice, mas de toda uma ancestralidade histórica. Enquanto Lucrezia, a jovem noiva apaixonada, passa rapidamente para o papel de viúva da guerra, Elizabeth Dalloway, a jovem em processo de formação, compartilha seus momentos com Mary Kilman, sua tutora lésbica e radical. *To the Lighthouse* (1927) é palco para várias representações femininas. Mrs. Ramsay, a mãe responsável pela organização e harmonia social da casa, também esposa, amiga, apaixonada, narcisista em alguns momentos, tirânica em outros, super-protetora, dominadora e em seus momentos de contato com o farol é a mística em momentos de transcendência.

Orlando (1928) seria uma tentativa de rompimento da representação da mulher, porque Orlando carrega consigo a possibilidade andrógina de navegar entre o masculino e o feminino. Há três universos femininos distintos em *The Waves*, Jinny que vive plenamente sua sexualidade, em harmonia com seu corpo e sua sensualidade; Rhoda não tem identidade e tão pouco se identifica com seu corpo e com sua sexualidade; Susan vive em harmonia com a terra e sua fertilidade. *Flush* (1933) ilustra o cotidiano da mulher vitoriana, confinada em seus aposentos à espera do futuro esposo. *The Years* (1937) demonstra a saga das mulheres que deixam a repressão da vida familiar vitoriana para viver a era moderna. Nesse processo histórico, elas passam pela juventude, adentram a maturidade para chegar à velhice, enquanto outras gerações vão surgindo. Woolf ilustra as personagens femininas como *outsiders* e, também, demonstra o universo das matriarcas. Finalmente, em *Between the Acts* (1941), Woolf expressa o conflito de Miss La Trobe, a artista lésbica que procura transformar sua reconstrução da história em uma peça teatral, a partir do ponto de vista feminino.

Considerações finais

Com esse artigo, pretendeu-se demonstrar como esses dois textos foram fundamentais para as segunda e terceira ondas do feminismo, gerando o debate que seria discutido posteriormente. Tanto Woolf, quanto Beauvoir foram visionárias e estavam à frente de seu tempo na construção de uma crítica feminista, almejando uma maior compreensão da sociedade patriarcal e da condição feminina, na conquista de direitos para as mulheres. Woolf em “Professions for Women” problematiza o mito de feminilidade na figura do Anjo do Lar e, ao ser questionada sobre o que seria uma mulher, ela diz que ainda não é possível definir, até que ela tenha se expressado em todas as profissões

disponíveis a ela. Em *A Room of One's Own*, Woolf investigou a ausência feminina desde a era elisabetana, na tentativa de fazer uma revisão tanto histórica, como literária, que seria a principal tarefa da crítica feminista da segunda onda, como se pode perceber nos trabalhos de Kate Millett, Ellen Moers, Gubar e Gilbert, Elaine Showalter, etc. Todas elas interessadas em realizar uma revisão histórica, partindo da ausência e do silenciamento feminino. Já Simone de Beauvoir foi vital em sua investigação biológica, psicanalítica, histórica e literária para falar da condição feminina. O que é uma mulher e como os processos históricos a condicionaram a um lugar de subalternidade foram questões fundamentais para desenvolver seus argumentos. Além disso, pensou como a literatura masculina define a mulher como o Outro, como não sujeito de sua própria história. Essas questões são imprescindíveis para entender a terceira onda do feminismo hoje. Infelizmente, 'a querela do feminismo' não está encerrada. Atualmente, o mundo enfrenta altos índices de feminicídio, e mais do que nunca o feminismo pode contribuir com essas estatísticas.

Hélène Cixous em "The Laugh of the Medusa" nos lembra que não sabemos o que é a mulher até que ela tenha se inscrito no texto, escrevendo sua história. E, Judith Butler, em seu famoso livro, *Problemas de gênero*, surge para contribuir com o questionamento, "Ninguém nasce mulher, torna-se" (2016, p. 11), afirmando que os gêneros sexuais são atos performativos, são uma construção social, mas que, sobretudo, as mulheres devem tornar-se sujeitos do feminismo, protagonistas de seus próprios enredos.

Referências

- BEAUVOIR, S. *O Segundo sexo: Mitos e Fatos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. v. II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CIXOUS, H. The Laugh of the Medusa. In: MARKS, E.; COURTIVRON, I. (Eds.). *New French Feminisms. An anthology*. New York: University of Massachusetts Press, 1981. p. 245-264.
- GILBERT, S.; GILBERT, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- MARCUS, J. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington: Indiana University Press, 1987a.
- MILLETT, K. *Sexual Politics*. New York: Doubleday & Company Inc., 1970.
- MOERS, E. *Literary Women: The Great Writers*. New York: Doubleday & Company, 1976.
- SHOWALTER, E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University, 1977.
- WOOLF, W. *A Room of One's Own and Three guineas*. Introd. Michele Barrett. London: Penguin Books, 1993.
- _____. *Between the Acts*. Introd. Frank Kermode. Oxford: Oxford University Press, 2008b.
- _____. *Jacob's Room*. London: Vintage, 2004b. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press, 2009a.
- _____. *Mrs. Dalloway*. Introd. Elaine Showalter. London: Penguin Books, 1992.
- _____. *Night and Day*. Oxford: Oxford University Press, 2009b.
- _____. *To the Lighthouse*. London: Vintage, 2004a.

- _____. *The Waves*. Introd. Gillian Beer. Oxford: Oxford University Press, 2008a.
- _____. *The Years*. Introd. Susan Hill and Steven Connor. London: Vintage, 2004c.

Encontros e desencontros em Priscila Uppal - um comentário sobre sua obra *Projection: Encounters with My Runaway Mother*

Miguel Nenevé

Resumo: Priscila Uppal foi uma escritora canadense que bem poderia ter sido brasileira, já que sua mãe é brasileira e seu pai indiano. Porém, ela nasceu na capital do Canadá, viveu intensamente e aos quarenta e três anos, faleceu em Toronto. Os encontros que teve com o Brasil foram uma tentativa de reconciliar com sua mãe, algo que não deu certo. Autora de dez livros de poesia, dois romances e uma coleção de contos, Uppal também apareceu em várias antologias e recebeu alguns prêmios no Canadá. Foi eleita como “Fellow of the Royal Society of Canada”. Antes de falecer, em 2018, estava trabalhando em dois livros: um livro de poemas e uma antologia baseada no poema “Another Dysfunctional Cancer Poem” (que teria a contribuição de vários poetas canadenses). Encontrei a poeta em 2014 quando ela estava falando sobre seu livro *Projections: Encounters with My Runaway Mother* e autografando o livro, no Harbour Front em Toronto. Neste capítulo eu apresento algumas considerações sobre o livro que escrevo para relatar o encontro com a mãe “fugitiva”. Argumento que em sua obra, Uppal transfere ao Brasil seu desgosto pela mãe, que abandona a autora e seu irmão para voltar ao Brasil. A autora é bem original em seus escritos, mas, mesmo assim, acaba repetindo conceitos estereotipados sobre o Brasil e sobre a América do Sul. O livro, considerado por muitos, como “testemunho” pode ser classificado como “literatura de viagem”. Conceitos de Edward Said e Mary Louise Pratt ajudam a fundamentar meus argumentos.

Palavras-chave: Priscila Uppal; Brasil; Canadá; relação mãe-filha.

Abstract: Priscila Uppal was a Canadian writer who could have been Brazilian, since her mother is Brazilian and her father is Indian. However, she was born in Ottawa (Canada), lived intensely and, at the age of forty-three, died in Toronto. The meetings she had with Brazil were motivated by her wish to reconcile with her mother, something that did not work out. Uppal is the author of ten books of poetry, two novels and a collection of short stories, and she appeared in several anthologies receiving some awards in Canada. She was elected a “Fellow of the Royal Society of Canada”. Before her death in 2018, she was preparing two works: a poetry book and an anthology based on the poem “Another Dysfunctional Cancer Poem” (which had the contribution of several Canadian poets). I met Uppal in 2014 when she was reading from *Projections: Encounters with My Runaway Mother* and signing the book, at the Harbor Front in Toronto. In this article, I present some considerations about this book. I argue that in his work, Uppal transfers to Brazil her disgust related to her “fugitive” mother who abandons her and her brother and flies to Brazil. The book, considered by many critics, as “testimony” “can be classified as “travel literature”. Concepts by Edward Said and Mary Louise Pratt help me to sustain my argument.

Keywords: Priscila Uppal; Brazil; Canada; mother-daughter relationship.

Introdução

Em junho de 2014, voltando de um congresso do CCLA, em Toronto, lia o jornal “Now”, periódico que anuncia eventos culturais na cidade. Deparei-me com o anúncio de uma leitura ou “Reading” no “Harbour Front.” Quem estaria lendo e dando entrevista naquela noite era a poeta e escritora canadense Priscila Uppal, sobre quem Albert Braz tinha comentado no mesmo dia. Mudei toda minha programação e fui ao Harbour Front ver e ouvir Priscila ler sua obra *Projection: Encounters with My Runaway Mother*. Depois de responder a vários questionamentos, a autora teve um tempo para autografar seu livro. Eu tinha ido ao evento com um livro que comprara minutos antes na Livraria da Universidade de Toronto. Ao chegar minha vez, me apresentei como brasileiro e conversei um pouco com a autora. Falei-lhe sobre a Abecan e o interesse que teríamos de vê-la no Brasil. Ela foi muito simpática e disse que já me conhecia de nome, por intermédio de Bárbara Godard, com quem eu tinha publicado algum texto e de quem eu traduzira dois artigos. Por coincidência, Godard, que tinha sido minha orientadora em Toronto, fora sua orientadora também, no Doutorado que ela cursou na York University. Saí do evento muito satisfeito e ansioso para ler o seu livro.

Li o livro na viagem de volta ao Brasil. À medida que ia lendo parecia não acreditar que aquela mulher que fora tão amável comigo, tinha escrito sobre o Brasil de um modo tão negativo. Na realidade, o livro era uma “projeção”, como ela mesma dizia no título: uma projeção de sua mãe e de seu desgosto de ter uma mãe que a tinha abandonado para voltar ao Brasil. Uppal traduziu o Brasil para a audiência canadense, baseando-se em sua experiência – experiência não somente no Brasil, mas muito antes do Brasil, quando sua mãe abandonara os filhos em Ottawa. Em 2015, discuti seu livro sobre o Brasil no CCLA em Ottawa. Em 2019, no congresso do CCLA, me surpreendi ao saber que Priscila Uppal tinha falecido de câncer em 2018.

Projeção: encontro com minha mãe fugitiva — tradução, memoir ou literatura de viagem?

Quando Priscila encontra a página da web de sua mãe em 2002, com a informação de que tinha câncer, ela decide ir ao Brasil para descobrir parte da história de sua vida e talvez se reconciliar com sua mãe, que a tinha abandonado quando era criança. Priscila decide escrever um livro sobre este “encontro” com a mãe no Brasil. Conta como foi difícil viajar até o Brasil, dividir o apartamento com a mãe estranha em Guarulhos, depois em Brasília. A sua mãe, Thereza, parece um monstro sorridente, contando à filha a sua própria história, os motivos de abandonar a filha, sem nunca perguntar a filha sobre sua vida, suas necessidades, suas aspirações. Priscila, em Brasília acaba conhecendo outros parentes, simpatizando com sua avó e com um tio que, mais tarde morrem de câncer. Thereza é uma crítica de cinema e assiste de 8 a dez filmes por dia. Priscila acaba não se reconciliando com a mãe e alguns anos mais tarde volta ao

Brasil, mas somente para visitar a avó e o tio. O seu livro mostra uma ladainha de queixas sobre sua mãe, sua falta de interesse pela filha. Mesmo Priscila estando perto dos trinta anos quando visita a mãe a autora parece apresentar queixa de uma menininha à procura de um amor maternal que ela não encontra em sua mãe: “It is at breakfast when I realize that aside from questions about my flight, my mother has not asked me a single question about my life since I’ve landed” (UPPAL, 2013, p. 50). Mais tarde, novamente, ela revela certa decepção com a mãe: “Why has she still not asked me anything about my own life? Where I’ve travelled. What my PhD is about. If I’ve been diagnosed with an illness. If I’ve ever been in love” (UPPAL, 2013, p. 84). Ela conclui que sua mãe não tem nenhum interesse em nenhuma história, “a não ser as histórias que ela mesma construiu” (UPPAL, 2013, p. 86). Uppal começa a questionar se errou em ter vindo ao Brasil para reconciliar-se com a mãe. A sua decepção em relação à mãe é, de certa forma, refletida em sua raiva ao Brasil. Ela traduz o Brasil para a audiência canadense baseada em sua experiência com a mãe e acaba apresentando uma imagem bem negativa. Neste sentido, mais que um livro de *memoir*, a obra parece ser um livro de literatura de viagem que promove uma tradução sobre o país visitado. Antes de comentar sobre esta representação do Brasil, gostaria de brevemente apresentar algumas questões sobre tradução cultural.

Tradução cultural

O conceito de tradução cultural, de acordo com Peter Burke (2009), pode ser utilizado quando se refere a imagens e descreve a vida cotidiana. Neste âmbito, quando um autor ou uma autora descreve uma cultura, digamos, uma cultura estrangeira para o seu próprio público, ela ou ele já está traduzindo. Ao escrever sobre o passado como um estrangeiro, reforça Burke, mesmo o mais monoglota dos historiadores é um tradutor. Neste caso, quando discutimos tradução cultural podemos estar nos referindo à compreensão de uma cultura, convertendo os conceitos e as experiências de outras pessoas para o equivalente em seu próprio “vocabulário”. Como afirma Octavio Paz, “quando aprendemos a falar já estamos aprendendo a traduzir” (PAZ, 1971, p. 39). Foi Paz que, ao afirmar que o século XX foi o século das traduções, disse que traduzimos “não só os textos — mas também costumes, religiões, danças, artes eróticas, culinária, moda e, por fim, a todos os tipos de usos e práticas, desde o banho finlandês até os exercícios de yoga” (PAZ, 1971, p. 165). Portanto, uma visão e uma compreensão de outro país e outra cultura pode ser uma tradução quando o observador interpreta, decodifica e explica esta cultura a sua audiência “em casa”.

Além disso, Homi Bhabha (2006) sugere que a tradução implica negociação, que é o único caminho possível para transformar o mundo e trazer algo novo politicamente. Assim, em sua opinião, uma extensão da política emancipatória pode acontecer apenas no campo da produção cultural seguindo a lógica de tradução cultural. Hibridismo e tradução cultural devem proporcionar um espaço onde todas as divisões binárias e os antagonismos, são apagados. Neste sentido, reivindicar uma tradução do “Sul Global” pelo “Norte” não deve reforçar a dicotomia entre o “bem desenvolvido Norte” e o “feio e subdesenvolvido Sul”.

Estamos de acordo que qualquer tradução deve ser considerada menos uma solução definitiva, e sim, um meio-termo, envolvendo perdas e ganhos. É a partir dessa

perspectiva que podemos afirmar que a tradução cultural pode ser tanto um espaço de diálogo, bem como um espaço de conflito. Em um contexto de colonização as relações são principalmente marcadas mais por tensões conflitantes do que por diálogos e revisões do conceito do “tradutor”. De acordo com Nercolini, “o *locus* de tradução cultural é o limiar entre as culturas, terreno instável, e pode ser perigoso ou criativo, dependendo da perspectiva que se olha para o outro. Então, a tradução pode ser vista como imposição ou diálogo, pode construir muros ou pontes *Thanatos* ou *Eros*” (NERCOLINI, 2005, p. 138).

Por isso, argumento que um tradutor cultural pode tomar determinada atitude colonial quando ele ou ela transmite sua crença na “superioridade” de uma cultura sobre outra, ou quando propaga a ideia de que um povo deve ser considerado mais importante que outro. É nesta perspectiva que exploro a obra da canadense Priscila Uppal *Projection: Encounters with My Runaway Mother* publicada em Toronto em 2013. Sugiro que o texto da canadense é realmente uma tradução do Brasil para leitores canadenses.

O Brasil traduzido por Priscila Uppal

Mesmo antes de visitar o Brasil, a autora (pode-se dizer tradutora) parece ter decidido como traduzir o país visitado: isto é, antes de obter contato com o “texto” já sabia como iria interpretá-lo. Isso reflete o que Mary Louise Pratt (1992) afirma quando menciona viajantes que já vão preparados para ver o que querem ver nos países “inferiores” a serem visitados. A autora Priscila Uppal parece que não pode esconder, pelo menos no início da obra, sua hostilidade e antipatia para com o país, talvez baseada no que ela tenha lido ou ouvido falar sobre o Brasil por meio de textos de viagens carregados de estereótipos.

Por exemplo, relatando sua conversa com a atendente da *Air Canada*, Priscila mostra ter ficado surpresa e ter sentido frustração quando descobre que um visto é necessário para canadenses que viajam para o Brasil. “Por que um canadense precisa de visto para ir ao Brasil?”, ela, com raiva, pergunta quando percebe que não pode viajar sem visto (UPPAL, 2013, p. 21). E completa: “Meus olhos caem junto com a minha coragem. Eu sou agora uma menina ignorante e assustada. Mas eu sou canadense” (UPPAL, 2013, p. 21). Para um leitor brasileiro, é claro que a primeira pergunta seria: Por que os brasileiros precisam de visto para o Canadá e os canadenses não precisariam para vir para cá? Existe alguma superioridade do Canadá em relação ao Brasil?

Mais adiante, no Consulado Brasileiro em Toronto, ela revela sua antipatia ao lugar: “O Consulado brasileiro é um lugar hostil frio como uma mulher sisuda, de blazer azul, atracada de um jeito matriarca, em uma janela de trabalho” (UPPAL, 2013, p. 23). A autora parece estar alimentando seu ódio em direção ao Brasil muito antes de viajar para o país.

A tradução cultural define uma relação quando o outro é percebido como uma ameaça e como um objeto como, por exemplo, o Brasil parece estar sob os olhos de Priscila Uppal. Referindo-se ao Brasil, ela afirma ser o país um dos mais perigosos do mundo (UPPAL, 2013). Quando questiona se ela realmente deve visitar sua mãe ou não, o discurso sobre Brasil como um país perigoso é levantado novamente e intensificado. Parece que ela está repetindo alguns preconceitos visíveis em literatura de viagem

sobre o Brasil ou sobre a Amazônia. A ideia de Paraíso e Inferno, “Paradies und Hölle” muito presente no século XVII, que produziu o outro, o diferente como o perigoso está presente no livro. A autora se manifesta desta forma:

Estou começando a me perguntar se vale a pena. Se eu não posso sequer conseguir arranjar um visto para um voo sem uma trabalhadeira enorme, como vou navegar em uma cultura e uma língua estrangeiras de um dos países mais perigosos do mundo...? Talvez meu visto necessário é um presságio, um sinal? Como escritora e estudiosa literária, meus olhos e ouvidos devem estar em sintonia com tal flagrante antecipação (UPPAL, 2013, p. 23).

Wolfgang Iser (2015) afirma que a tradutibilidade pode ajudar a compreensão, tornando possíveis interações entre níveis ou promovendo incursões de uma cultura em outra. Pode-se pegar de uma cultura diferente o que é sedutor, atraente e bonito, conduzindo a algo híbrido, talvez não realmente “autêntico”, mas algo que oferece a possibilidade de ser observado a partir de várias perspectivas. Uma tradução feita de um país para outro deveria ajudar a apagar as relações binárias entre o “centro” (América do Norte) e a “periferia”, isto é, “um país do Terceiro Mundo” (América do Sul)? Não é isso que acontece, no entanto, na obra de Priscila Uppal.

Neste caso, pode-se dizer que a autora canadense traduziu o Brasil a partir do que ela tinha lido e ouvido antes de realmente conhecer o país. Talvez pudéssemos dizer que ela não considerou o “movimento genuíno” que cada cultura tem, e por isso manteve ideias preconcebidas divulgadas há muito tempo por guias turísticos e relatos de viagens. O texto de Uppal revela que ela assume que o Brasil é um lugar do qual se esperam atitudes sexistas, quando ela se refere a uma “cultura machista”. Priscila não menciona como ou onde ela aprendeu sobre isso ou o porquê disso, uma vez que em nenhum momento durante sua estada no Brasil sofreu qualquer tipo de mostras de machismo. Na verdade, isso é quase um clichê, algo repetido por muitos que escrevem sobre o país. Priscila afirma ter medo do Brasil, quando explica ao noivo que ela viajará sozinha:

Sim, eu admito que estou um pouco com medo de ficar sozinha com um estranho no outro lado do planeta, mas você seria uma barreira entre nós. O Brasil é uma cultura machista. Eu sei que ela vai alterar a forma como ela age, o que ela diz, porque você é um homem. E ela vai estar sempre preocupada com o que você realmente sabe do passado, o que você pensa, se você está me influenciando. Ela vai assumir que eu trouxe você para a proteção. Eu não quero que ela pense que eu tenho medo dela. Eu quero que ela saiba que eu voltei em paz. Pelo menos eu acho que eu voltei em paz (UPPAL, 2013, p. 20).

Este discurso da autora canadense é um discurso que brasileiros têm de estar lendo e ouvindo constantemente sobre o país do machismo, conceito talvez reforçado por atitudes e discursos presente nos últimos anos por quem ocupa poder máximo no Brasil. Pode ter fundamentos, mas o problema é apresentar o Brasil como um país de uma cultura monolítica e sem qualquer alteração desde a sua descoberta no período renascentista (quando, por exemplo, foi dito que “se podia ter tantas mulheres quanto se desejava”).

Uppal refere-se à cultura machista em outras ocasiões: “Estas mulheres solitárias buscam consolo uma na outra, especialmente em uma sociedade machista, onde atratividade e conveniência dependem de sua capacidade de interesse em manter um

homem” (UPPAL, 2013, p. 204). Acredito que é relevante perceber que sua mãe saiu do Canadá para evitar viver exclusivamente para cuidar de um marido tetraplégico e veio ao Brasil, para ter mais liberdade em um país considerado “machista”. Mais tarde, Priscila, aos 15 anos de idade, também sai de casa porque ela precisa trabalhar fora, em vez de cuidar do pai (UPPAL, 2013, p. 207). Não seria então o Canadá um país machista?

O que nos parece ser verdade, neste caso, é que Uppal, como autora, estava pronta para aceitar qualquer opinião negativa sobre o país por causa de sua mãe. A autora não estava disposta a iniciar qualquer negociação que deve existir se pensarmos em transculturalismo.

Seu ponto de vista, talvez mais visível antes de sua chegada ao Brasil, ressoa a teoria de Ramon Grosfoguel (2013) sobre o colonialismo em curso do Norte contra o Sul quando o Norte tem o direito de posse, para dizer o que é bom e o que é mal e como o Sul deve agir. Certamente, estamos de acordo com o professor e crítico Albert Braz (2014), da Universidade de Alberta, que afirma que “Uppal é incapaz de separar a sua percepção do Brasil da de sua mãe”. Sem dúvida, são impressões de Uppal sobre Brasil inevitavelmente influenciadas pelo fato de que é a terra natal de sua mãe.

Canadá versus Brasil — uma ponte ou um muro?

O pensador palestino Edward Said, ao analisar escritos do Ocidente sobre o Oriente em sua obra *Orientalismo* (1978), sugere que obras produzidas no Ocidente “promoveram a diferença entre o familiar (isto é, Europa, Ocidente, ‘nós’) e o estranho (o Oriente, o Leste, ‘eles’)” (SAID, 1978, p. 43). Isso parece que se aplica quando lemos a obra de Uppal. Ao longo do livro, o leitor percebe que a autora vai mostrando como o “Norte”, o familiar Canadá, se opõe ao “Sul” ao Brasil, a “eles”. Os estereótipos destinados ao Brasil e aos brasileiros refletem muito visivelmente o que Said discute em *Orientalismo*. Brasileiros são machistas, perigosos, não confiáveis, uma vez que sua mãe não é confiável. Mas onde está o machista, o perigoso brasileiro? A autora realmente encontrou um? Não há nenhum encontro realmente descrito. O que pode se ver então é que a autora estava mais interessada em repetir estereótipos.

A obra de Uppal também reflete a teoria de Ramon Grosfoguel (2013) quando este pensador porto-riquenho escreve sobre as tradições de conhecimento elaboradas no Ocidente. O pensamento ocidental, afirma o teórico, é um ponto de vista que não se assume como ponto de vista (GROSFOGUEL, 2013). Ele assume uma aparente neutralidade, uma “universalidade e uma “objetividade” para descrever o outro. Há de certo modo um “mito que mascara o fato”, um discurso que se preenche em si mesmo.

Talvez seja possível afirmar que Uppal realmente não quer traduzir o país do Sul para o Canadá com a intenção de fazer uma ponte. Como ela mesma diz em relação à sua mãe, “em vez de uma ponte, estamos num beco sem saída”. Ela está determinada a julgar e, em seguida, ler o veredicto baseado em suas ideias preconcebidas. O fato é que há um sentimento de superioridade do Canadá sobre o Brasil visível ao longo do livro. A autora repete várias vezes, “Mas eu sou canadense”. E ela reitera, enquanto listando coisas que ela ama sobre o Canadá, novamente diz “Eu amo meu passaporte canadense. (Que não deve precisar de um visto para visitar o Brasil)” (UPPAL, 2013, p. 157).

Como se fosse um absurdo as alfândegas brasileiras exigirem de um canadense o mesmo que o Canadá exige dos visitantes brasileiros.

Uppal parece negar que as culturas mudam, que, como o Canadá, hoje em dia o Brasil é diferente de há um século atrás quando era um país de católicos. O que ela faz é repetir o velho discurso sobre o país. “Uma vez um católico, sempre um católico” (UPPAL, 2013, p. 26). Depois usa outros exemplos para reforçar o seu argumento:

Dalva ri, mexendo seu suco de laranja aberto com o garfo de plástico. Eu já ouvi isso antes. Eu mesmo disse isso antes. Mas eu não queria dizer isso. E agora eu estou visitando um dos países mais católicos do planeta, um povo que construiu uma das maiores estátuas do mundo de Cristo para assistir ao longo do dia e noite país (UPPAL, 2013, p. 26).

Como uma escritora de um país que ela julga “superior”, Uppal apegase à generalização e classificação do Brasil. De certa forma, elabora uma imagem de propriedade imperial semelhante ao que Mary Louise Pratt (1992) descreve quando se refere à forma arbitrária com que os europeus escrevem sobre outros países. Uppal afirma “Brasil = terra de fãs de futebol, rivais loucos que matam uns aos outros” (UPPAL, 2013, p. 36).

É, para os leitores brasileiros, fácil de perceber que a tradução que Uppal faz do Brasil é uma tradução desenvolvida a partir de um olhar imperial, monolítico e constante. Na passagem seguinte ela pode estar se referindo à Colômbia, quando, em 1994, um jogador de futebol foi morto ao chegar em casa: “Mas isso é o Brasil, eu me lembro, onde torcedores rivais matam uns aos outros e onde os jogadores de futebol que cometem erros no campo, chegam em casa em sacos para defuntos” (UPPAL, 2013, p. 36). Brasileiros sabem que isso nunca aconteceu no Brasil, mas a autora generaliza, como se América do Sul fosse tudo a mesma coisa (a velha frase repetida por colonizadores: “down there everything is the same”).

Para citar novamente Mary Louise Pratt e seu influente livro *Olhos do império: literatura de viagem e transculturação* (1992), é bom lembrar que junto com “iluminação da história natural”, a literatura de viagem ajudou “a produzir uma forma eurocêntrica e global de ver o mundo ou uma Consciência ‘planetária’” (PRATT, 1992, p. 5). Estudiosos e escritores como Uppal, contemporâneos, deveriam estar politicamente conscientes para produzirem obras que ajudassem a “descolonizar o conhecimento” (UPPAL, 1992, p. 2) e não fazer o oposto.

Como venho argumentando ao longo deste trabalho, Uppal revela sua visão Brasil-Canadá de uma forma binária, maniqueísta. Falando sobre camisas de futebol, ela mostra que quer manter a rivalidade entre ela e a mãe, como entre o Brasil e o Canadá: “Eu decidi que vou defender a minha terra, tão educadamente quanto possível, mas permitir que as nossas diferenças apareçam como rivalidades amistosas entre os fãs de esportes – eu em uma camisa, minha mãe em outra” (UPPAL, 2013, p. 49).

Falando da língua portuguesa, a língua do Brasil, ela diz que “o português é a língua de tristeza”. O comentário dela sobre sua visão da língua também parece ter sido influenciado por suas interações com a mãe:

Português é uma língua cheia de sons “AO”, vogais longas nasais equivalentes para Inglês “ow” como em “cow” ou “wow” e esticada em um longo lamento melancólico. Seu [de sua mãe] comentário parece linguisticamente cheio de mágoa:

ai, ai, ai, ai. Palavras ferem. A coceira implacável de uma sarna. Mais tarde, ao descrever a língua portuguesa a um amigo, vou reclamar: português é a língua de tristeza (UPPAL, 2013, p. 49).

Outro aspecto que pode parecer um desrespeito à cultura brasileira e ao Brasil é seu descuido no uso da língua portuguesa. Encontram-se expressões grafadas incorretamente, como por exemplo: “Dues é Brasileiro” em vez de “Deus é Brasileiro” (UPPAL, 2013, p. 109), “comida Bahai” (UPPAL, 2013, p. 215), em vez de “comida da Bahia” ou “comida baiana.” O pior, podemos dizer quando se refere ao ex-presidente do Brasil como “Lulu” em vez de Lula. É interessante (ou estranho) que a autora menciona o apoio do Professor Ricardo Sternberg, um professor da Universidade de Toronto, que tem fortes ligações com o Brasil e com a língua portuguesa.

A aversão à língua portuguesa reflete o desgosto pelo Brasil e por sua própria mãe, como vemos neste exemplo:

Ela [sua mãe] fala enquanto eu estou tomando banho, enquanto eu estou usando o banheiro, enquanto eu estou me trocando, enquanto estou escovando os dentes, enquanto estou aplicando maquiagem. Às vezes, ela se esquece de que eu só falo inglês e um pouco de francês e arremessa-me o português” (UPPAL, 2013, p. 49).

Como a canadense P. K. Page (1987), Uppal compara São Paulo a Toronto. No seu texto *Brazilian Journal* (1987), Page sugere que São Paulo a faz lembrar de Toronto, como o Rio de Janeiro a faz lembrar de Montreal (sugerindo que São Paulo é mais industrial e o Rio mais cultural). Page acrescenta que “a diferença entre as duas cidades [São Paulo e Rio] é maior que entre Toronto e Montreal (PAGE, 1987, p. 41). Enquanto Page tece elogios a São Paulo, Uppal afirma que tudo em São Paulo é negativo e, logicamente o leitor pode concluir, inferior a Toronto em todos os aspectos. Nas páginas 56, 57 e 62 ela vai de certa forma afirmando e reafirmando o desgosto pela capital paulista que é uma “cidade imunda” (UPPAL, 2013, p. 56). E continua: “Mais arranha-céus que estrelas; mais veículos do que flores; mais grafite que sinais de rua; mais veneno do que ar; com a maior frota de helicópteros do que mundo” (UPPAL, 2013, p. 62). Para Uppal nem se pode comparar Toronto com São Paulo. Não há nada em São Paulo que seja melhor do que em Toronto:

Fazer listas ajuda momentaneamente a acalmar meus nervos, mas a poluição em São Paulo é grossa como xarope de bordo e faz Toronto parecer com uma cidade à beira do lago pitoresco... Mais do que o habitual, com este calor e sujeira e privada de sono, meus bocejos são infinitos (UPPAL, 2013, p. 62).

Lembramos aqui de uma palestra de Ted Hewit, ex-reitor da Universidade de Western Ontario em Londres (Ontário/Canadá), quando em congresso no Glendon College em 2001, declarou que Toronto tem muito a aprender com o Brasil. Ele mencionou, por exemplo a questão do espaço nas estações de metrô. Talvez a escritora Uppal não estivesse preparada para ver algo positivo sobre o Brasil.

Interessante que a autora, para confirmar seu discurso utiliza algumas vozes brasileiras que criticam o Brasil. Ela afirma, por exemplo, que seus parentes brasileiros repetem conceitos negativos sobre o país. Ela leu “um panfleto de turismo irônico: noventa e nove pessoas morrem violentamente no Brasil a cada sete horas” (UPPAL, 2013, p. 67). Em outro exemplo, ela conta que sua mãe diz: “São Paulo não é lugar para caminhar.

Brasília é um lugar perigoso demais” (UPPAL, 2013, p. 67). Há muitas generalizações sobre o país transmitidas pela mãe, não pela narradora. Isso reforça a visão do Brasil como um lugar depravado e sem vergonha. Em outra instância, a mãe diz: “No Brasil, se houver um buraco na estrada, em vez de acabar com o buraco, eles constroem um outro caminho” (UPPAL, 2013, p. 101). Tudo o que for útil para poder colocar o Brasil em situação de inferioridade em relação ao Canadá parece ser válido para Uppal. Ainda criticando São Paulo, ela afirma: “O bloco de boutiques é um oásis de classe média superior imerso no meio de um bairro de alta criminalidade” (UPPAL, 2013, p. 62) Neste caso, ela recorre ao seu guia (editado provavelmente no “Norte”): “Eu preciso ter em mente o aviso do meu guia de viagem: embora o Rio de Janeiro seja uma das cidades mais violentas do mundo, São Paulo é menos seguro do que o Rio” (UPPAL, 2013, p. 63).

Percebe-se, neste caso, que Uppal realmente baseia suas verdades e julgamentos sobre o Brasil em “guias” e relatos preparados por outras pessoas. Em várias ocasiões, ela se apoia em discursos de terceiros para reforçar suas verdades. Assim, a autora revela que tanto ela como a mãe conhecem parte do Brasil e generalizam quando se referem à tradição de ovos de Páscoa. A mãe afirma: “No Brasil não se escondem os ovos de Páscoa na manhã de Páscoa” (UPPAL, 2013, p. 196). Para brasileiros residentes em alguns estados brasileiros isso não corresponde com a verdade.

Há ainda outras generalizações que, de certa forma, servem para degradar o país, e que partem não da narradora, mas da mãe ou de parentes: “Você sabe que no Brasil, as pessoas todas falam ao mesmo tempo...” (UPPAL, 2013, p. 118). O seu tio Fernando confirma a visão estereotipada do país: “Os brasileiros são loucos. Eles só se importam com carros e carnavais” (UPPAL, 2013, p. 219). Estes discursos, argumentamos neste trabalho, ajudam a manter o preconceito sobre o país do Sul e a destruir a possibilidade de qualquer ponte que promova diálogo. O país do Norte parece não ter nada em comum com o país do “Sul Global”.

É preciso notar, no entanto, que há instâncias em que Uppal percebe alguns aspectos quase positivos sobre o Brasil, como as roupas, alguns alimentos. Independentemente das condições ricas de sua mãe, contudo, o Brasil não poderia lhe dar tantas oportunidades como ela teve no Canadá, mesmo sob as circunstâncias ruins que sua família passou. A conclusão a que ela chega, parece ser lógica:

Entre Brasil e Canadá, Canadá ganharia. E eu estou feliz que ele vença. Pois quando eu olho em volta deste país, tão belo e vibrante, como alguns dos seus habitantes são, como sublimemente glorioso como algumas das montanhas e praias, estou ciente de quantas oportunidades eu teria perdido se fôssemos imigrantes aqui. Nós não teríamos sido melhores com minha mãe – são e empregados e de uma família de dinheiro e posição social pensei que ela é (UPPAL, 2013, p. 89).

Quando ela ouve o piloto dizendo que Brasília é o lar do maior mastro do mundo, ela diz: “Por que não? Eu venho do país que possui a maior raquete de badminton... maior boneco de neve...” (UPPAL, 2013, p. 175). Parece haver, na mente da autora, uma contínua competição entre os países. Na verdade, sua mãe fortalece a polaridade e divisão irreconciliáveis entre o Canadá e o Brasil ao querer contrapor o Brasil ao Canadá, chamando atenção para as coisas negativas daquele país: “Você acha que o

Canadá é maravilhoso. Você pensa que pessoas que vão destruir outras pessoas são maravilhosas. Você é América” (UPPAL, 2013, p. 180). Aqui, a mãe está claramente declarando que há um abismo entre o Brasil e o Canadá, alimentando, portanto, uma discórdia entre ela e a filha. Em seguida, Priscila comenta: “Se minha mãe se convencer que a minha falta de vontade de sufocá-la com beijos é uma escolha entre o Canadá contra o Brasil, em vez de uma reflexão sobre ela, então, isto é, política, não pessoal” (UPPAL, 2013, p. 180-81).

Mais adiante Uppal ainda vai se referir ao abacaxi do Brasil, que parece ser uma das poucas coisas boas, isto é, uma fruta dos trópicos. O modo de vestir-se das pessoas também parece agradar a autora, mas algo muito pouco para que haja certo equilíbrio entre o bom e o ruim. Sobre roupas, ela afirma que no Brasil as pessoas geralmente usam roupas como uma identidade, como uma maneira de expressar a sua personalidade. Algo que, de acordo com a escritora, falta no Canadá. A autora comenta:

Eu não posso esconder o fato de que o Brasil é um dos centros da moda mundial. Aqui roupas são fundamentais para a personalidade do país. É uma das minhas únicas reclamações sobre o Canadá; com exceção do francês em Montreal, os canadenses se vestem sem imaginação, pensando apenas em abrigo contra os elementos e conforto, como trabalhadores dos correios (UPPAL, 2013, p. 122).

Isso não parece diminuir a grande distância do Brasil em relação ao Canadá. Vale acrescentar, que o Brasil nunca foi considerado como um lugar que ela realmente gostaria de visitar, ao contrário de muitas outras famosas cidades do primeiro mundo. O comentário dela, no entanto, parece ter sido feito como resultado de sua frustração com as interações sem sucesso que teve com sua mãe: “Que diabos estou fazendo aqui? Eu nunca tive qualquer desejo de visitar o Brasil. Eu sonhava com Paris, Londres, Berlim, Estocolmo, Melbourne, St. Petersburgo, Viena, Oslo. Nunca São Paulo. Brasília. Rio” (UPPAL, 2013, p. 141).

Considerações finais

Se considerarmos que a obra de Uppal foi uma tradução do Brasil para um grupo de leitores canadenses, podemos dizer que ela traduziu a obra sem dar muita atenção ao texto. É importante lembrar que ela viajou ao Brasil já sem nenhuma expectativa, viajou sem gostar do país, com a única motivação sendo o encontro com a mãe, uma mãe que tinha abandonado a escritora e seu irmão, juntamente com o pai tetraplégico. Por isso, as impressões de Uppal sobre o Brasil são, inevitavelmente, amargas, ruins, feias. Tudo foi influenciado pela relação do país com a sua mãe. *Projection: Encounters with My Runaway Mother* revela o mal-estar da autora, seu sofrimento e por isso é considerado um livro de memórias ou *memoir*. Tentei demonstrar nesta discussão que há elementos que reforçam a diferença entre os países Brasil e Canadá, quase repetindo preconceitos muito visíveis em literatura de viagem sobre a América do Sul. O “beco sem saída” no encontro com a mãe é muito reforçado e, por isso, o diálogo entre os dois países parece difícil. Ela volta ao Canadá enfatizando que crê na superioridade do país da América do Norte sobre o Brasil.

Ademais, pode-se argumentar que apesar da autora não aproveitar a visita ao Brasil para estabelecer ligações com o país, uma vez que o Brasil foi uma decepção, podemos tentar relativizar sua insatisfação devido a seu problema com a mãe, mais do que com o lugar. No final do livro esta relação parece clara quando diz:

É por causa do resto da família que eu vou ser capaz de olhar para trás sobre esta viagem com algumas boas lembranças. Embora não tenha nenhuma ilusão de que a minha avó e meu tio Fernando são pessoas perfeitas, livres de culpa em termos de como eles conduziram suas vidas ou até mesmo como eles também preferiram ignorar nossas necessidades como crianças, eles me ofereceram algo que minha mãe não tem: uma conexão emocional com o lado brasileiro da minha família (UPPAL, 2013, p. 244).

A autora acaba realizando uma segunda viagem ao Brasil, da qual não fala muito, mas menciona de bom grado, que revisitou alguns parentes:

Estou feliz que decidi visitar a minha família pela segunda vez, e grata que Chris [seu companheiro] pode ir junto comigo. Se não tivéssemos ido, então, não teríamos todas as nossas memórias. Nós não teríamos o privilégio de conhecer antes que fosse tarde demais (UPPAL, 2013, p. 263).

Seria tarde demais porque logo depois ela recebe notícias da morte da avó e do tio Fernando. Nesta segunda viagem, no entanto, ela não visita a mãe.

Projection: Encounters with My Runaway Mother é artisticamente bem construído, com uma linguagem fluente e de agradável leitura. Por este motivo, tem recebido muitos elogios emitidos por leitores do Canadá e de fora do país. Talvez o que possa ser estranho para um leitor brasileiro, como eu, é ter percebido a amabilidade da autora em conversa pessoal e, ao mesmo tempo, perceber que escreve sobre o Brasil de um modo bastante negativo, sem evitar estereótipos. A autora foi professora na York University, portanto, uma canadense acostumada a viver em uma sociedade multicultural e a discutir questões de preconceitos, estereótipos e diversidade cultural. A obra, com certeza, reproduz percepções estereotipadas do outro e do diferente promovendo as essências, as divisões e separações que criam “nós” e “eles”, como critica Edward Said (1978).

Para concluir parece ser relevante lembrar de uma reflexão interessante que a obra da canadense Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985) nos oferece:

É impossível dizer uma coisa da maneira exatamente como foi, porque o que se diz nunca pode ser exato, sempre se tem que deixar algo de fora, há muitos pedaços, lados, correntes que se cruzam, nuances; muitos gestos que poderiam significar isto ou aquilo, muitas formas que nunca podem ser totalmente descritas, no ar, na língua, muitas cores indefinidas, demais (ATWOOD, 1994, p. 134).

Projection, de Priscila Uppal, é uma obra que pode ser lida como “testemunho” e tem muito a ser explorado em vários aspectos, como a relação mãe-filha, a questão psicológica de uma filha abandonada, entre outros temas. O seu “julgamento” do Brasil, o país de sua mãe, o antagonismo entre Brasil e Canadá pode ser lido como antagonismo entre mãe e filha. Penso que “certa intolerância” para o que é diferente, para o que não é “exatamente” como a narradora espera, precisa ser colocada em discussão também.

Referências

ATWOOD, M. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McLeans, 1994.

BHABHA, Homi. Cultural Diversity and Cultural Differences. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. (Eds.). Routledge: New York 2006, p. 155-157.

- BRAZ, Albert. The Accidental Traveller: Priscila Uppal's Search for Her Fugitive Brazilian Mother. *Ilha Desterro*. no.67. Florianópolis. julho/dez. 2014.
- BURKE, Peter. *A tradução cultural: nos primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Unesp, 2009
- GROSSFOGUEL, Ramon. Neo-colonialism and its Discontents – Ramon Grossfoguel and decoloniality. In: *Garden of Knowledge*. Postado em 13 de junho de 2013 por gardenofknowledgemalta. Acessível em: <https://gardenofknowledgemalta.wordpress.com/2013/06/13/neo-colonialism-and-its-discontents/>
- ISER, W. On Translatability. Surface. Page d'accueil/homepage. Université de Montreal. PUM Le Press de l'Université Montreal. Disponível em: <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/iser.html>. Acesso em 10 Março 2015.
- LARBAUD, Valéry. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Tradução de Joana Angélica. São Paulo: Manda-rim, 2001.
- NERCOLINI, M. J. A questão da tradução cultural. *Revista Idiossincrasia*, Portal Literal, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://portalliteral.terra.com.br/Literal_2005. Acesso em 2 de dezembro 2009.
- PAGE, P.K. *Brazilian Journal*. Toronto: Lestern and Orpen, 1987.
- PAZ, Otávio. *Traducción*. Barcelona: 1971.
- PRATT, Mary Louise. *Olhos do império: literatura de viagem e transculturação*. New York: Routledge, 1992.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- UPPAL, Priscila. *Projection: Encounters with My Runaway Mother*. Toronto: Dundurn, 2013.

De Antoinette a Bertha: uma trajetória de objetificação em *Wide Sargasso Sea*

Patricia Marouvo

Resumo: Este artigo desenvolve um estudo de caso do romance *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys, entendido como uma resposta pós-colonial ao romance *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. Na esteira de Alexandra Neel (2017), pretende-se pensar as condições de possibilidade para a narradora Antoinette Mason (mais tarde alcunhada Bertha Mason por Mr. Rochester) contar sua história uma vez que tem sua identidade usurpada pelo seu marido, atitude essa que é legitimada pela lei de seu tempo. Seu *Bildungsroman* às avessas sofre uma quebra que se realiza esteticamente, tanto na estrutura da narrativa como através dos objetos que são ressignificados no decorrer da trama, mas que também se quer uma crítica ao patriarcado inglês do século XIX ao legalizar a objetificação da mulher em relação a seu marido, pai ou parente próximo.

Palavras-chave: Jean Rhys; *Wide Sargasso Sea*; *Bildungsroman*

Abstract: This article carries out a case study of Jean Rhys's novel *Wide Sargasso Sea* (1966), understood as a post-colonial answer to Charlotte Brontë's novel *Jane Eyre* (1847). Along Alexandra Neel's lines (2017), this study intends to reflect on the realm of possibilities for the narrator Antoinette Mason (later on renamed by Mr. Rochester as Bertha Mason) to tell her story since her identity is usurped by her husband, an attitude that is legitimized by the law of his time. Her backwards *Bildungsroman* is disrupted aesthetically, both in the structure of the narrative and in the way in which objects are ressignified as the plot unravels, but also politically because it criticizes 19th century English patriarchy as it legalizes the objectification of women by their husband, father or closest male relative.

Keywords: Jean Rhys; *Wide Sargasso Sea*; *Bildungsroman*

Nascida na Dominica, a escritora Jean Rhys (1890-1979) teve sua produção literária marcada pela dubiedade suscitada pela sua infância e suas origens caribenhas. Ainda que apreciasse profundamente as sensações ricas e as relações inter-raciais de sua experiência tropical, Rhys carregava o peso da culpa histórica advinda da herança violenta de seu país (RAMAZANI; STALLWORTHY, 2012). Seu pai era um médico galês e sua mãe uma *creole*¹, descendente de fazendeiros escravocratas, traços esses que deram contorno à identidade em formação de uma mulher caribenha que estava apartada da cultura europeia tradicional. Se, por um lado, ela se identificava com o sofrimento dos caribenhos, por outro, se sentia deslocada por ser uma mulher branca e privilegiada no contexto de escravidão (RAMAZANI; STALLWOR-

1 O termo *creole*, que preferi não traduzir, indica a pessoa branca nascida e criada na colônia.

THY, 2012). Aos dezessete anos de idade, mudou-se para a Inglaterra e só visitou sua terra natal uma vez em 1936, ainda que se incumbisse da tarefa de rememorar e ficcionalizar suas experiências, marcadamente evocando a alteridade de vozes femininas.

Partindo desse lugar de alteridade que a escrita de Rhys anuncia, este artigo encaminha um estudo de caso do romance *Wide Sargasso Sea* (1966), o que requer um trabalho perto da tradição vitoriana, porque é nessa própria literatura dita imperial que estão as questões que serão referência para um questionamento pós-colonial. Isso porque entendo que a ficção, antes mesmo da teoria, já vem questionando o lugar de centralidade do sujeito europeu por um lado. Leio Charlotte Brontë, desse modo, como uma grande escritora que ainda informa muitas das questões que viajaram pelo mundo ocidental — questões que devem ser problematizadas, por um lado, mas que devem ser pensadas em seu tempo e lugar também. No romance *Jane Eyre* (1847) são deixadas as lacunas que a figura da louca no sótão entreabre como possibilidade de questionamento acerca da moralidade vitoriana e o impacto que a repressão sexual poderia ocasionar nas relações entre homens e mulheres. Somente no século seguinte, no entanto, é que uma outra escritora mulher poderia vir a suplementar essas lacunas pelo viés pós-colonial na medida em que propõe uma outra leitura da personagem Bertha Mason a partir da crítica às verdades absolutas emanadas do centro à periferia, cuja cultura e tradição seriam indelevelmente marcadas pelo histórico imperial, des-construído e ressignificado somente no século XX.

Em *Jane Eyre*, o casamento com Jane que Rochester tenta orquestrar às pressas é impedido por Richard Mason, seu cunhado, que, acompanhado de seu advogado, interrompe a cerimônia, alegando que, sendo ainda casado com Bertha Mason, Rochester estaria impedido legalmente de realizar uma outra união perante a lei ou Deus. Rochester, ao tentar se defender da acusação, revela a natureza da saúde mental de sua esposa, a qual havia sido diagnosticada e sentenciada como louca e aprisionada no sótão anos antes do encontro com Jane. Sua justificativa se baseia na armadilha tramada por ambas as famílias a fim de que contratualmente o casamento fosse levado à cabo antes que sinais dessa loucura anunciada pudessem ser percebidos:

Bertha Mason é louca; e ela vem de uma família louca; idiotas e maníacos por três gerações! Sua mãe, a *creole*, era tanto louca como uma bêbada! — Como pude descobrir depois de casado com a filha: pois eles guardaram os segredos de família antes do casamento. Bertha, como uma criança obediente, copiou sua mãe nos dois pontos. Tive uma parceira charmosa — pura, sábia, modesta: vocês podem imaginar que eu era um homem feliz. Passei por cenas ótimas! Oh! Minha experiência foi maravilhosa, se ao menos vocês soubessem! Mas não devo mais nenhuma explicação² (BRÖNTE, 2019, p. 205).

Rochester aqui explicita a leitura determinista que faz do histórico genético da família de sua esposa, segundo a qual pode-se pressupor que a loucura é passada de mãe para filha como a herança maldita que o próprio Caribe já parecia reservar para seu casamento. A alteridade é aqui circunscrita pela visão imperial que vê no ser à

² Bertha Mason is mad; and she came of a mad family; idiots and maniacs through three generations! Her mother, the Creole, was both a madwoman and a drunkard! – as I found out after I had wed the daughter: for they were silent on family secrets before. Bertha, like a dutiful child, copied her parent in both points. I had a charming partner—pure, wise, modest: you can fancy I was a happy man. I went through rich scenes! Oh! my experience has been heavenly, if you only knew it! But I owe you no further explanation. Todas as traduções são de minha autoria.

margem a necessidade de assegurar vigilância e domínio, apartando-o do lugar central de tomada de decisões e estabelecimento de valores. No romance *Wide Sargasso Sea*, mais especificamente, essa marginalidade retratada como selvagem e incontrollável pode ser evidenciada tanto na representação do povo caribenho, de um modo geral, como no corpo voluptuoso da mulher, mas talvez principalmente na loucura de sua mente, cerceada da liberdade que as condições materiais de seu tempo não poderiam lhe ofertar. Rhys evidencia e questiona a lógica imperial materializada na fala e nas ações de Rochester ao disponibilizar a seus leitores a perspectiva de Antoinette Mason como uma fala que suplementa a tradição masculina, mostrando as inúmeras maneiras como a vitalidade, a imaginação e o desejo podem ser roubados de tal modo que da mulher reste apenas uma figura espectral, vagando entre tempos e espaços que não parecem corresponder ao afeto de sua memória do que antes havia sido vida e possibilidade de narrativa de um sujeito em formação.

Wide Sargasso Sea tem seu enredo situado na Jamaica e na Dominica entre 1830-1845 — depois do *Emancipation Act* (1833) e durante o período de *apprenticeship* na Jamaica (1834-1838). Após a emancipação dos escravos, a família Cosway se vê privada dos privilégios que as antigas estruturas da Jamaica colonial a ofereciam, e gradativamente se torna desprestigiada pelos seus pares e completamente desrespeitada pelos antigos escravos que detinham. Anette Cosway, mãe de Antoinette, acaba se casando com Mr. Mason, um *English gentleman*, conseguindo recuperar Coulibri e o status social de sua família em meio aos europeus e outros *creoles*. Em revolta contra as mudanças implementadas por Mason em Coulibri, os antigos escravos da família ateiam fogo na casa e, com isso, destroem os bens da família e, por fim, acabam por matar o irmão mais novo de Antoinette, Pierre. O romance é narrado, eminentemente, por Antoinette e Rochester, ainda que Grace Poole contribua com uma pequena passagem na última parte. Após um casamento arranjado às pressas, Rochester e Antoinette partem para sua lua de mel na casa que Antoinette herda de sua mãe na cidade de Massacre. Chegando em Granbois, os recém-casados gradativamente se afastam um do outro, especialmente depois que Rochester recebe uma carta ameaçadora do meio-irmão ilegítimo de Antoinette, Daniel Cosway, na qual ele adverte Rochester sobre a suposta depravação de Antoinette, dizendo que ela vem de uma família de desamparados com loucura no sangue.

É interessante notar que a discórdia entre o casal é semeada na forma de um *turning point* que desestrutura o andamento da narrativa. Se a primeira parte do romance havia sido contada a partir da perspectiva de Antoinette, ainda Cosway e posteriormente tornada Mason, desde sua infância até o início da fase adulta ritualizada pela cerimônia de casamento, a segunda parte é retomada por Rochester. Ele aos poucos minimiza a agência de sua esposa na medida em que se vê ridicularizado pelo riso irônico dos escravos³ e entende sua condição como sendo a de um homem usado por sua família a fim de expandir suas riquezas e humilhado por ter sido enganado por to-

3 Cf. RODRIGUEZ, Rick. The Servant's Laughter in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. In: *LIT: Literature Interpretation Theory*. V. 27.4. 2017. p. 275-293. Neste artigo, Rodriguez interpreta o riso dos escravos como uma estratégia adotada por Rhys para dismantlar a força imperial materializada na figura de Rochester pelas relações sociais cotidianas, revelando sua insegurança como agente do império. Vale notar que, utilizando desse artifício, Rhys desconstrói mais uma vez a centralidade do sujeito europeu ainda que não dê voz aos escravos diretamente, senão quando mediados pela narração de Antoinette e Rochester.

dos a sua volta, cientes da mazela genética dos Cosway. Somente na terceira parte da trama é que Antoinette tornada Bertha Mason em vão tenta dar sentido à narrativa de sua vida. Se tanto o modernismo⁴ quanto o pós-modernismo já colocavam em xeque a possibilidade de se narrar uma história coerente e coesa na formação de identidade do sujeito que numa escrita especular consegue enxergar a si mesmo e dali visualizar um todo, a resposta pós-colonial de Jean Rhys insinua que, se essa empreitada não se quer antiquada para o século XX, ela ainda se mostra como que uma impossibilidade para a mulher *creole* encarnada na personagem de Bertha Mason. Sua narrativa sofre um corte abrupto pela maneira violenta como Rochester toma posição central e rearticula sua vida, levando-a consigo para Thornfield Hall, onde ela é enclausurada no sótão.

A subjetividade também é posta em questão em *Wide Sargasso Sea* dada a crítica feita ao sistema legal na medida em que protege poucos e exclui a grande maioria, transformando uns nos sujeitos legais em posse dos outros (em especial, o escravo e a lunática). Desse modo, Rhys faz de seu romance uma resposta que atua tanto no âmbito político quanto no estético ao questionar a subjetividade do homem europeu branco e o aparato legal que o protegia e ao empregar a forma de uma narrativa de objetificação gradativa da mulher, como um *Bildungsroman* às avessas. Em seu artigo “‘Qui est là?': Negative Personhood in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*”, Alexandra Neel (2017) faz referência ao conceito de *negative personhood* que prevê que os antigos escravos e as mulheres *creole* fossem considerados mortos nas esferas social e civil. Este conceito, elaborado por Colin Dayan em seu *The Law is a White Dog* (2011), designa sujeitos incapacitados ou reconhecidos como mortos perante a lei, revelando como os rituais legais podem tanto dar como apagar a existência de uma pessoa. Uma vez casada, Antoinette é incorporada à identidade legal de seu marido, perdendo direitos sobre as propriedades herdadas. Ao referir-se ao historiador William Blackstone, Neel (2017) acrescenta que, pelo casamento, marido e mulher se tornam uma única pessoa perante a lei, isto é, o próprio ser ou a existência legal da mulher é suspensa durante o casamento, ou pelo menos é incorporada e consolidada na de seu marido.

Ao ressaltar o discurso legal que permeava a loucura e a escravidão, Rhys desfaz a tradicional narrativa do *Bildungsroman*. Ao invés de empenhar-se na construção do sujeito (o desenvolvimento e a consolidação do homem na sociedade burguesa), *Wide Sargasso Sea* problematiza e desconstrói a possibilidade desse tipo de produção literária no século XX. Em seu livro *O Bildungsroman feminino — quatro exemplos brasileiros*, Cristina Ferreira Pinto (1990) retoma o termo alemão *Bildung*, o qual sugere o sentido de formação, educação, cultura ou processo de civilização; em português, *Bildungsroman* poderia ser traduzido como “romance de aprendizagem”, “de formação” ou “de desenvolvimento”. Pinto (1990) acrescenta ainda que o foco principal desse tipo de produção recai no desenvolvimento interior do protagonista. Como os acontecimentos desse período de formação sucedem-se no *Bildungsroman* sem um princípio estruturador firme e sem apresentarem sequência lógica, cabe ao herói, entretanto, em suas reações e atitudes frente aos eventos, servir de princípio unificador da narrativa.

⁴ Para uma leitura crítica do conceito de Modernismo e Pós-modernismo, conferir GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004 e GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf — Modernism, Post - Modernism and the Politics of the Visual*. New York: Cambridge University Press, 2001.

Desse modo, o romance de formação apresenta as consequências de eventos externos sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre no decorrer de sua vida.

Pinto (1990) ressalta, no entanto, que por mais que sempre houvesse romances de formação feminina, essa aprendizagem se restringia à preparação da personagem para a vida doméstica. Logo, enquanto o herói do *Bildungsroman* passa por um processo de autodesenvolvimento, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse traçar o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição à margem em última instância (PINTO, 1990). E qualquer ameaça que se insinuasse contra as instituições deveria ser isolada ou aniquilada de modo a resguardar as estruturas que regiam o patriarcado. Consequentemente, Pinto (1990) conclui que enquanto no *Bildungsroman* masculino o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta inevitavelmente no fracasso ou, numa forma de castigo mais branda, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem em sociedade.

No que concerne *Wide Sargasso Sea*, Alexandra Neel (2017) estrutura sua argumentação de maneira diferente daquela proposta por Cristina Pinto (1990), afirmando que o romance de Rhys é a trajetória de objetificação de uma mulher, o que revela a impossibilidade de se narrar um *Bildungsroman*. Neel (2017) argumenta que muitas das imagens do romance seguem a lógica de uma *it narrative*⁵ porque muitos dos objetos inanimados ganham vida dentro da narrativa a ponto de reaparecerem inúmeras vezes no decorrer da trama e de conversarem com Antoinette. O que pode ser compreendido da análise de Neel (2017) é que à mulher tornada objeto a ponto de perder seu próprio nome e identidade, tornando-se a mera representação fantasmagórica do que havia sido, não pode ser facultada a possibilidade de propriamente narrar um romance de formação. Neel (2017) sugere ainda que a *it narrative* seria precursora da *slave narrative*, tendo como marca principal uma propriedade/posse que tem uma voz. Esses traços podem ser interpretados como um legado gótico que também impregnava o romance *Jane Eyre*, mantendo na mulher *creole* a mesma qualidade sonhadora que vislumbra as relações humanas e o cerne da vida para além dos limites impostos pela racionalidade ocidental — que, se no romance vitoriano podia ser compreendida como uma crítica ao racionalismo neoclássico, se torna uma desconstrução da lógica positivista imperial na literatura pós-colonial.

Neel (2017) baseia sua interpretação em três exemplos que utilizam a coisidade de objetos como identificadores da transição de Antoinette Cosway para Antoinette Mason e, fatidicamente, para seu final trágico como Bertha Mason: a pintura de “The Miller’s Daughter”, o bordado que Antoinette faz no convento e o esboço da casa inglesa que Rochester desenha. A cena abaixo mostra um jantar em família, em que Antoinette, tamanha impressão causada pelo quadro de “The Miller’s Daughter”, tira conclusões sobre identidade e *whiteness* no contexto caribenho de seu tempo:

⁵ Este gênero pode ser remontado ao século XVIII e tem como uma de suas características centrais ser povoado por objetos como moedas e penas falantes.

Então, olhei para minha pintura favorita, “The Miller’s Daughter”, uma garota inglesa adorável com cachos castanhos e olhos azuis com um vestido escorregando de seus ombros. Depois olhei para a toalha de mesa, o vaso de rosas amarelas e para Mr. Mason, tão certo de si, tão sem sombra de dúvida inglês. E para minha mãe, tão sem sombra de dúvida não inglesa, mas tampouco uma *white nigger*. A minha mãe não. Nunca havia sido. Nunca seria. Sim, ela teria morrido, pensei, se ela não o tivesse conhecido. E pela primeira vez eu era grata e gostava dele⁶ (RHYS, 1985, p. 477).

Aqui podemos perceber como a pintura retrata uma concepção de feminilidade recatada e de beleza natural, esperada de uma garota tipicamente inglesa. A identidade nacional é coadunada às noções de *whiteness*, criação e riqueza, informando a protagonista e seus leitores sobre quais características enquadrariam seus anseios e desejos na infância e, reiteradamente, se mostrariam inalcançáveis em sua trajetória. Se Mr. Mason tão exemplarmente ilustra o típico homem inglês de seu tempo, tão certo de si porque assegurado pelas instituições, sua mãe, por outro lado, faz a contraposição de gênero, nacionalidade e classe social necessárias para que Antoinette pudesse entender de onde vinha e o que almejava ainda que já saibamos de antemão que seu destino lhe reservaria a impossibilidade de concretização de afetos e conquistas.

Sua jornada de autorreflexão, no entanto, parece se materializar de forma mais patente quando, no convento em Spanish Town, permite que a agulha de costura narre sua história que ainda se faz tentativa de apropriação identitária:

Rapidamente, enquanto posso, devo recordar da sala de aula quente. Da sala de aula quente, das cadeiras de pinho, do calor do banco subindo pelo meu corpo, meus braços e mãos. Mas lá fora eu podia ver uma sombra azul e fresca na parede branca. Minha agulha grudava e chiava entrando e saindo da tela. ‘Minha agulha está praguejando’, eu sussurrava para Louise, que se sentava ao meu lado. Estamos bordando rosas de seda num fundo pálido. Podemos colorir as rosas como quisermos e as minhas são verde, azul e roxo. Abaixo escreverei meu nome em vermelho vivo, Antoinette Mason, née Cosway, Mount Calvary Convent, Spanish Town, Jamaica, 1839⁷ (RHYS, 1985, p. 488-89).

A agulha pragueja contra o calor e a repetição levemente entorpecedora da sala de aula em oposição ao frescor da sombra que lá fora parecem convidar Antoinette. Essa projeção da protagonista sobre o objeto eleva a estatura do objeto inanimado ao nível de ser sensível que nas cores que simbolicamente representam a Jamaica, verde, azul e roxo, fazem, ainda outra vez na narrativa, uma contraposição às cores da Inglaterra, vermelho e branco (NEEL, 2017). Nomear Antoinette, em sua transição identitária de Cosway a Mason, e localizá-la espacial e temporalmente são ações marcadas gramaticalmente pela primeira pessoa do singular, mas a dubiedade da agência

⁶ So I looked at my favourite picture, ‘The Miller’s Daughter,’ a lovely English girl with brown curls and blue eyes and a dress slipping off her shoulders. Then I looked across the white tablecloth and the vase of yellow roses at Mr. Mason, so sure of himself, so without a doubt English. And at my mother, so without a doubt not English, but no white nigger either. Not my mother. Never had been. Never could be. Yes, she would have died, I thought, if she had not met him. And for the first time I was grateful and liked him.

⁷ Quickly, while I can, I must remember the hot classroom. The hot classroom, the pitchpine desks, the heat of the bench striking up through my body, along my arms and hands. But outside I could see cool, blue shadow on a white wall. My needle is sticky, and creaks as it goes in and out of the canvas. ‘My needle is swearing,’ I whisper to Louise, who sits next to me. We are cross-stitching silk roses on a pale background. We can colour the roses as we choose and mine are green, blue and purple. Underneath, I will write my name in fire red, Antoinette Mason, née Cosway, Mount Calvary Convent, Spanish Town, Jamaica, 1839.

de Antoinette é instaurada no momento em que a agulha chia e pragueja como se a mesma ajudasse a informar a atividade de Antoinette e, assim, a marcar sua história como *it narrative* já na adolescência e a antecipar sua objetificação gradativa.

Na segunda parte do romance, Rochester, desiludido com a possibilidade de felicidade conjugal, esboça os contornos de uma casa inglesa, revelando aos leitores o futuro da lunática aprisionada no sótão de Thornfield Hall:

Bebi um pouco de rum e, bebendo, desenhei uma casa cercada por árvores. Uma casa grande. Dividi o terceiro andar em quartos e em um deles desenhei uma mulher em pé — um desenho de criança, um ponto que servia de cabeça, um ponto maior que servia de corpo, um triângulo como uma saia, linhas inclinadas como braços e pés. Mas era uma casa inglesa⁸ (RHYS, 1985, p. 559).

Embragado, Rochester vislumbra seu retorno para a Inglaterra, imaginando os arredores, mas principalmente a casa onde viria a residir com Antoinette. Suas mãos dão vida ao esboço de um corpo feminino, rudimentarmente rascunhado, do qual já havia tomado posse no momento do casamento e sobre o qual detinha poder, e que viria a ser sentenciado e enclausurado no terceiro andar da casa, isolado do contato com outros humanos que não a empregada, Grace Poole, que o vigiava. Somente lendo a terceira parte do romance, entretanto, é que leitores podem vir a se solidarizar com a situação deplorável em que Bertha, em situação análoga à do escravo tem sua existência cerceada pela vontade de seu senhor. Sem entender como havia chegado ao lugar frio e escuro onde se encontrava, Bertha tem momentos fugidios de clareza em que parece se recordar do que sua vida havia sido, mas que lhe havia escapado por entre os dedos ao acreditar que a instituição do casamento poderia ser experimentada de outra forma que a de sua mãe.

Ao enunciar que “nomes importam, como quando ele não me chamava de Antoinette, e eu vi a Antoinette ser levada embora pela janela com seus cheiros, suas roupas belas e seu espelho” (RHYS, 1985, p. 568), Bertha parece despedir-se por última vez de algum resquício de identidade antes de, levada ao delírio, sucumbir ao desfecho final através do suicídio. Sua narrativa de objetificação, ainda que drasticamente interrompida pela fala incisiva e pelas decisões fatais de Rochester, talvez revele que a impossibilidade de sua voz organizar e dar sentido ao todo de sua vida resida não só em questões estéticas e políticas na forma de uma crítica ao patriarcado inglês imperial, como propõe Neel (2017). Sua narrativa também aponta a necessidade de se buscar uma linguagem menor e quebrada, que sequer de cacos possa ser organizada, dada a fragmentação do que antes se sonhava uno, à época da era vitoriana.

Referências

BRÖNTE, Charlotte. *Jane Eyre*. Public Domain Books. Edição Kindle, 2019.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.

⁸ I drank some more rum and, drinking, I drew a house surrounded by trees. A large house. I divided the third floor into rooms and in one room I drew a standing woman — a child's scribble, a dot for a head, a larger one for the body, a triangle for a skirt, slanting lines for arms and feet. But it was an English House.

⁹ Names matter, like when he wouldn't call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass.

_____. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf — Modernism, Post- Modernism and the Politics of the Visual*. New York: Cambridge University Press, 2001.

NEEL, Alexandra. "Qui est là?": Negative Personhood in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. In: *Mosaic*. v. 50.2. June 2017. p. 171-186.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino — quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

RAMAZANI; STALLWORTHY. *The Norton Anthology of English Literature — The Twentieth Century and After*. Volume F. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. In: *The Complete Works of Jean Rhys*. New York: Norton, 1985, p. 463-574.

RODRIGUEZ, Rick. The Servant's Laughter in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*. In: *LIT: Literature Interpretation Theory*. v. 27.4. 2017. p. 275-293.

Os colaboradores

Adriana Jordão - Mestre em Literaturas de Língua Inglesa e Doutora em Literatura Comparada. Atua como professora adjunta de Literatura Norte-Americana na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). E-mail: adriana.jordao@live.com

Aline Suelen Santos - Professora da Universidade Federal do Acre - UFAC, em regime de Dedicação Exclusiva. Graduação em Licenciatura em Letras - Português/Inglês (2010) - pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Mestrado em Letras (2012), pela mesma instituição de ensino superior, Doutorado (2019) em Estudos Linguísticos, pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Atua na área de Letras, com ênfase em Leitura e Escrita, e é membro nos grupos de pesquisas GPel (Unesp) e Geadel (Ufac). E-mail: alinesuelenet@hotmail.com

Amilton Queiroz — Doutor (2015) em Literatura Comparada, pela UFRGS. Realizou seu pós-doutorado (2020) em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela UFMG. Professor das Literaturas Brasileira, Portuguesa e Africana e Língua de Portuguesa do Colégio de Aplicação da UFAC. Líder do Grupo Amazônico de Estudos da Linguagem. E-mail: amiltqueiroz@hotmail.com

Beatriz Schmidt Campos - Bacharel em Música, Mestre e Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília. No mestrado pesquisou as relações entre a Literatura e a Música na obra Missa dos Quilombos. Atualmente, trabalha as relações entre Literatura, Música e Pintura nas obras de Carolina Maria de Jesus, Elza Soares e Maria Auxiliadora da Silva. Está vinculada ao Grupo de Pesquisa LiterArtes. Organizou junto ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, o e-book: "Mosaico das Artes: as relações e extensões entre os objetos artísticos", pela editora Appris. E-mail: bscampos@yahoo.com.br

Camila Bylaardt Volker - Graduada em Letras pela UFMG. Tem especialização em Eventos Culturais pela Universidade Cattolica del Sacro Cuore. Possui mestrado em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Fale/UFMG. É doutora em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Atualmente é professora de Teoria Literária na Universidade Federal do Acre. E-mail: camilabyla@gmail.com

Davi Pinho - Possui doutorado em Literatura Comparada (Uerj/Birkbeck, University of London) e é professor de Literatura Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde também atua no Programa de Pós-graduação em Letras. É autor, editor e organizador de diversas obras, capítulos de livro, ensaios e artigos publicados no Brasil e no exterior. É membro da Virginia Woolf International Society. E-mail: davi.pinho@uerj.br

Débora Rosa - Professora adjunta de Literaturas em Língua Inglesa da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Doutora em Literatura Comparada

e mestre em Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com graduação em História e em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem interesse nos estudos de gênero nas literaturas de língua inglesa a partir do século 18, com enfoque na história cultural e sociopolítica da era vitoriana até meados do século 20. É autora do livro *A Nínia do Leque: uma história da coquete na literatura inglesa* (Appris, no prelo). E-mail: debora@ufrb.edu.br

Dennys Silva-Reis - Professor adjunto de Literatura de Expressão Francesa na Universidade Federal do Acre (Ufac- campus Rio Branco/AC). Na Universidade de Brasília (UnB), obteve os títulos de: doutor em Literatura (POSLIT), mestre em Estudos da Tradução (Postrad), licenciado em Língua Francesa e respectivas literaturas e bacharel em Letras-Tradução-Francês. Suas pesquisas estão voltadas para as áreas de Estudos de Tradução, Relações Interartes e Literaturas de Expressão Francesa. E-mail: reis-dennys@gmail.com

Diego Codinhoto - Doutorando bolsista Capes/Proex pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus São José do Rio Preto-SP, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp-Ibilce). E-mail: diegocdnt@gmail.com

Henrique Silvestre Soares - Possui doutorado em Estudos Literários, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2007). Professor adjunto 4 da Universidade Federal do Acre, atuando nos cursos de Letras, Pedagogia. E-mail: henriquesilvestre.ac@gmail.com

Jeissyane Furtado da Silva - Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade, pela Universidade Federal do Acre. E-mail: jeissyane-furtado@gmail.com

Leonardo Bérenger - Professor de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde também atua como Diretor brasileiro do Instituto Confúcio da instituição. Doutor em Interdisciplinar em Linguística Aplicada (UFRJ), vem publicando artigos e ensaios sobre crítica shakespeariana em livros e periódicos de ampla circulação. E-mail: leoberenger@yahoo.com.br

Luiz Eduardo Guedes Conceição - Doutorando em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre, Mestre em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (2018) e Licenciado em Letras Inglês e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Acre (2014). Possui Certificação de Teaching English to Speakers of Other Languages (TESOL) pela Northern Virginia Community College, com fomento pela Capes, em Alexandria, nos Estados Unidos. Atualmente, é Docente de Língua Inglesa do Instituto Federal do Acre, onde também atua como Assessor de Relações Internacionais. E-mail: luiz.conceicao@ifac.edu.br

Maria Conceição Monteiro - Doutora em literatura comparada (UFF/Nottingham University) e pós-doutora em literatura inglesa (Unesp), é professora titular de literaturas de língua inglesa da Uerj. Entre suas publicações, figuram: *Sombra errante* (2000); *Na aurora da modernidade* (2004); *Leituras contemporâneas* (2009); *Figurações das paixões nas literaturas de língua inglesa* (2013); *O corpo mecânico feminino* (2016);

Viagem ao fim do dia: poemas e contos (2017); *Quando éramos todos vivos*: e alguns poemas (2019). Procientista Uerj/Faperj. E-mail: mcmont@bighost.com.br

Miguel Nenevé - Professor do programa de Mestrado em Estudos Literários — Unir e do doutorado em Ciências da Linguagem — UFAC. Diretor de Pós-Graduação da Faculdade Católica de Rondônia. E-mail: nenevemi@gmail.com

Simone de Souza Lima - Doutora (2001) em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela USP. Realizou seu pós-doutorado (2009) em Teoria Literária e Literatura Comparada, pela UFMG. Professora Titular de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa do Cella e do Programa de Pós-Graduação em *Ensino de Humanidades e Linguagens*. E-mail: ssouzalima@gmail.com

As organizadoras

MAYSA CRISTINA DOURADO - Doutora em Estudos Literários pela Unesp/FCLAr com estágio na *University of New Hampshire* - UNH — USA. Mestra em Língua Inglesa pela UFSC. Professora Associada do Centro de Letras, Educação e Artes da Universidade Federal do Acre (Ufac). Líder do Grupo de Pesquisa em Literatura e Estudos Comparados (GLiec). Projeto de Pesquisa em andamento: Poéticas Contemporâneas & História: Intersecções. Coordenadora do Programa de Extensão: Estudos de Língua e Literaturas de Língua Inglesa. Rio Branco, Acre, Brasil. E-mail: dourado.maysa@gmail.com

PATRICIA MAROUVO - Possui doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora adjunta do Centro de Letras, Educação e Artes da Universidade Federal do Acre (Ufac). Atualmente coordena o projeto de pesquisa “Por uma filosofia woolfiana: repercussões de *The Waves* na contemporaneidade” na Ufac. É autora do livro *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (Appris, no prelo). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa. Rio Branco, Acre, Brasil. E-mail: patriciamarouvo@yahoo.com.br

MARIA A. DE OLIVEIRA - Professora adjunta de língua e literatura inglesa na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nos anos de 2016-2017 realizou seu pós-doutorado na Universidade de Toronto. Sua tese “A representação feminina na obra de Virginia Woolf” foi publicada pela Paco Editorial em 2017, em inglês pela Lambert Academic Publishing no mesmo ano e será publicada em espanhol pela Cuarto Propio em 2020. João Pessoa, Paraíba, Brasil. E-mail: mariaaoliv@yahoo.com