

**Organizadoras**

Aline Alves Arruda  
Ana Caroline Barreto Neves  
Constância Lima Duarte  
Kelen Benfenatti Paiva

**Mulheres em Letras**

Memória, transgressão, linguagem



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2015

**Diretora da Faculdade de Letras**

Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretor**

Rui Rothe-Neves

**Comissão editorial**

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Reinildes Dias

Sônia Queiroz

**Projeto gráfico**

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

**Preparação de originais**

Elisa Santos

Lilian Martins Ramos

**Diagramação**

Juliana Araujo Campos

**Revisão de provas**

Lorena Camilo

**ISBN**

978-85-7758-236-5 (impresso)

978-85-7758-237-2 (digital)

**Endereço para correspondência**

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: [vivavozufmg@gmail.com](mailto:vivavozufmg@gmail.com)

site: [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)

# Sumário

**5 Apresentação**

**7 Literatura afro-brasileira: a produção  
de novas cartografias do espaço urbano**

Kátia da Costa Bezerra

## **Nos rastros da memória**

**21 As marcas sociais em Pedços  
da fome, romance de Carolina Maria de Jesus**

Aline Alves Arruda

**29 Espelhos, estrelas e miradouros:  
reflexos de Lispector em Sobral**

Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes

**37 Simplesmente Jussara Santos**

Maria de Fátima Moreira Peres

**41 A escrita e o reino do entusiasmo**

Jussara Santos

**47 Palavras de inquietude:  
a literatura de Maria Lysia Corrêa de Araújo**

Maria do Rosário A. Pereira

**55 Lembrando Maria Lysia**

Myriam Ávila

## **Nas bordas da linguagem**

- 63 "Escrever é procurar entender":  
Clarice Lispector entre a ficção e a crítica**  
Ana Caroline Barreto Neves
- 75 Rachel de Queiroz: entre a criação e a tradução**  
Laile Ribeiro de Abreu
- 85 Perspectivas sobre  
o trágico na obra de Lya Luft**  
Iara Christina Silva Barroca
- 101 As pétalas da Flor da pele,  
de Ruth Silviano Brandão**  
M. Imaculada A. Nascimento
- 113 Elizete: um olhar sobre a literatura infantil**  
Vera Lucia Godoi de Faria

## **Nas transgressões da letra**

- 121 Mulheres que dão a cara: as senhoras do  
Almanaque de lembranças luso-brasileiro**  
Solange Cardoso  
Isabel Lousada
- 129 Hilda Hilst:  
uma experiência de linguagem "maldita"**  
Marcelo Pereira Machado
- 141 Nélida Piñon: uma pensadora aventureira**  
Maria Inês de Moraes Marreco
- 155 Marina Colasanti: insubmissas letras**  
Kelen Benfenatti Paiva

## **Apresentação**

Desde que o Grupo de Pesquisa Letras de Minas foi criado em 2006, na Faculdade de Letras da UFMG, com a proposta de discutir artigos, produzir textos acadêmicos e planejar pesquisas e atividades relacionadas ao estudo de escritoras, muito trabalho foi realizado. O IV Colóquio Mulheres em Letras, ocorrido em 30 de maio de 2012, é mais uma prova do dinamismo do grupo. Antes, tivemos o I Colóquio Escritoras Mineiras: poesia, ficção, memória, em 13 e 14 de maio de 2009; o II Colóquio Mulheres em Letras: poesia, ficção e crítica, em 10 e 11 de junho de 2010; e o III Colóquio Mulheres em Letras junto com o I Encontro Nacional Mulheres em Letras, em 5, 6 e 7 de maio de 2011, que resultaram nas seguintes publicações: *Escritoras mineiras: poesia, ficção, memória*;<sup>1</sup> *Anais do III Colóquio/I Encontro Nacional Mulheres em Letras*<sup>2</sup> e *A escritura no feminino: aproximações*.<sup>3</sup>

A decisão de também registrar os textos apresentados durante o IV Colóquio tem como propósito permitir aos leitores conhecer os estudos sobre a produção ficcional brasileira de autoria feminina, que o grupo vem realizando. Ao todo são 16 artigos, assinados por professores do ensino médio, do ensino superior e pós-graduandos da UFMG e da PUC Minas, incluindo a conferência apresentada por Kátia da Costa Bezerra, da Universidade do Arizona, sobre a literatura afro-brasileira, o estudo

<sup>1</sup> DUARTE. *Escritoras mineiras: poesia, ficção, memória*.

<sup>2</sup> NEVES; PEREIRA. *Anais do III Colóquio/I Encontro Nacional Mulheres em Letras*.

<sup>3</sup> ARRUDA et al. *A escritura no feminino: aproximações*.

de Solange Cardoso, da Universidade de Lisboa, sobre a presença feminina no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, e os depoimentos de Jussara Santos, sobre seu fazer literário, e de Myriam Ávila, sobre sua tia e escritora, Maria Lysia Corrêa de Araújo.

O material está organizado em três partes: “Nos rastros da memória”, “Nas bordas da linguagem” e “Nas transgressões da letra”. Dentre os estudos, temos interessantes reflexões sobre Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Cristiane Sobral, representantes da nossa melhor literatura de expressão étnica; estudos sobre Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lya Luft, Hilda Hilst, Nélida Piñon, Ruth Silviano Brandão e Marina Colasanti, nomes bem conhecidos da literatura brasileira; além de leituras que contemplam escritoras mais contemporâneas, como Elizete Lisboa.

Acreditamos que o *corpus* ora reunido – apesar de não ser tão extenso – testemunha a vitalidade das reflexões em torno da temática mulher e literatura que hoje se praticam, e contribui para ampliar a divulgação da temática no âmbito de nossas faculdades de Letras.

*Constância Lima Duarte*

## Referências

ARRUDA *et al.* *A escritura no feminino: aproximações*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Escritoras Mineiras: poesia, ficção, memória*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz – FALE/UFMG, 2010.

NEVES, Ana Caroline Barreto; PEREIRA, Maria do Rosário Alves (Org.). *Anais do III Colóquio/1 Encontro Nacional Mulheres em Letras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2011. 1 CD-ROM.

# Literatura afro-brasileira: a produção de novas cartografias do espaço urbano

Kátia da Costa Bezerra

*E quando de novo cheguei ao alto do morro [de Santo Antônio], dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto do planeta, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis.*

João do Rio. Os livres acampamentos da miséria.

A percepção de um espaço urbano fragmentado já se fazia presente em narrativas como as de João do Rio, quando se reportava aos acampamentos da miséria, ou mesmo nos diários de Carolina Maria, quando descrevia a favela como o “quintal da cidade”.<sup>1</sup> Como nos advertem diversos estudiosos, ao longo das décadas discursos provenientes das mais diversas esferas ajudaram a estabelecer uma estreita articulação entre pobreza, insalubridade e violência, dando origem a imagens estereotipadas destes territórios e de seus moradores. O que se observa nas narrativas de jornalistas e cronistas como João do Rio, Edmundo Luiz e Costallat Benjamin é uma fala em que prepondera um misto de medo aliado a um sentimento de insegurança e curiosidade.

É essa percepção de uma cidade dividida e a consequente representação desses segmentos marginalizados como o Outro que escritores como Lia Vieira (Rio de Janeiro) e Conceição Evaristo pretendem colocar em questionamento. Nessa comunicação, eu vou me deter especificamente no conto “Maria Déia”, de Lia Vieira, e no romance *Becos da memória*, de

<sup>1</sup> Favela aqui segue a definição da UN-HABITAT (2003) que descreve uma favela como uma área com um determinado tamanho que combine, em diversas proporções, algumas das seguintes características: carência de serviços básicos, alta densidade, condições não-saudáveis e localização perigosa, insegurança jurídica da posse, pobreza e exclusão social.

Conceição Evaristo. Tendo por base o trabalho de estudiosos como David Harvey, Henri Lefebvre e Milton Santos, essa comunicação examina a forma como esses novos escritores procuram interrogar e deslocar representações da cidade, explorando algumas das contradições e tensões que fazem parte do processo de planejamento urbano. Eu argumento que essas produções culturais devem ser percebidas como parte de um debate mais amplo em torno dos significados e usos do espaço urbano. Antes de nos determos na análise das obras, no entanto, é importante contextualizá-las no âmbito da produção cultural como um todo.

Segundo Ivana Bentes, uma das características da produção cultural a partir dos anos 1990 é a presença de uma estética e cosmética da fome [e diria eu, da violência] em que se constrói um “cartão postal às avessas [...] ligado ao circuito do turismo e das trocas culturais”.<sup>2</sup> Isso significa dizer que as favelas surgem como “o novo folclore urbano” num contexto marcado pelo confronto entre a cidade “legal” e os espaços de exclusão/alteridade.<sup>3</sup> Essa dinâmica decorre da presença de um

Corporativismo multinacional [que] tende a mapear a alteridade como mera diferença para ser consumida como um estilo. É nessa luz que nós devemos compreender a recente febre amorosa com pluralismo, alteridade e diversidade. Parece que agora a questão não é mais capturar os meios de produção, ou ganhar controle sobre os meios de representação, mas colocar em questionamento a própria representação.<sup>4</sup>

A necessidade de questionar essa lógica decorre do fato de que o estabelecimento de limites entre o legal e o ilegal, o normal e o anormal estão intimamente relacionados a um sentido de certo e errado, em que o segundo termo é associado a práticas que não só ameaçam, mas também perpetuam uma ordem social, legitimando a implementação de políticas de segregação e exclusão.<sup>5</sup>

No caso específico das favelas, isso tem implicado a adoção de várias políticas de intervenção no espaço urbano. Apesar de diferenças nas agendas e nos contextos históricos, alguns dos objetivos básicos

<sup>2</sup> BENTES. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome, p. 248.

<sup>3</sup> BENTES. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome, p. 249.

<sup>4</sup> NACIFY; GABRIEL. Introduction – Consuming the Other, p. ii. Esta e as demais traduções são minhas.

<sup>5</sup> FOUCAULT. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, p. 47-48.

dessas políticas têm sido: o embelezamento das cidades, a necessidade de modernização e a especulação imobiliária. Conforme lembram David Harvey<sup>6</sup> e Teresa Caldeira,<sup>7</sup> a organização espacial das grandes cidades tem sido determinada principalmente pelas prioridades e necessidades de uma elite governante e de empresários do setor imobiliário. Em outras palavras, a remoção de grupos indesejáveis de certas áreas é percebida como uma etapa crucial para posicionar a cidade e a nação no mapa da economia global. Para alcançar esse objetivo, o que se percebe é a presença de uma série de discursos que vão representar esses grupos como resíduos não civilizados que precisam ser extirpados.

De acordo com Brodwyn Fischer, as políticas urbanas “lançaram a base para uma forma impressionante de bifurcação do crescimento urbano, aprofundando e ampliando as desigualdades coloniais”,<sup>8</sup> uma vez que as formas de intervenção têm sido pontuais e marcadamente desiguais. Como consequência, o processo de marginalização territorial e socioeconômica se torna cada vez mais agudo. Não se pode esquecer que o valor da terra “aumenta mais rapidamente em períodos de rápida acumulação de capital e declina temporariamente durante as crises”,<sup>9</sup> dando origem a um processo cíclico de expansão espacial (suburbanização) e expansão *in situ* (gentrificação). Isso significa dizer que as intervenções urbanas são orquestradas a partir de ciclos de investimento em que o objetivo principal é uma economia voltada para o lucro.<sup>10</sup> Como se sabe, o processo de industrialização presente tanto no Rio de Janeiro como em Belo Horizonte nas décadas de 1940 e 1950 deu origem a vários fluxos migratórios; bem como a diversas formas de intervenção urbana em que se conjugam, em muitos casos, um processo de expansão espacial aliado a uma dinâmica de verticalização da cidade. No caso de Belo Horizonte, nos anos 1950 se verifica a construção de vários edifícios; como o do

<sup>6</sup> HARVEY. From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism.

<sup>7</sup> CALDEIRA. *City of Walls*. Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo.

<sup>8</sup> FISCHER. *A poverty of rights*: Citizenship and Inequality in Twentieth-Century, p. 23.

<sup>9</sup> SMITH, Neil. A Back to the City Movement by Capital, not People, p. 541.

<sup>10</sup> A demolição do Morro de Santo Antônio remonta à década de 1950. As motivações para sua demolição são várias: a pressão para melhorar o tráfego, a busca por um alto retorno nos investimentos produtivos, além do desejo de promover o embelezamento e modernização da cidade.

Banco Mineiro de Produção (1954), o edifício Clemente de Faria – sede do Banco Lavoura na Praça da Sete (1950) e o Condomínio Solar (1955), para citar somente alguns exemplos. Esse processo de verticalização e a presença de novos loteamentos podem ser explicados pela pressão do setor imobiliário sobre o governo municipal, que vai implicar na presença de políticas de remoção de comunidades mais pobres, como se discutirá mais adiante.<sup>11</sup>

Por outro lado, Milton Santos alerta para a faceta dialética entre o espaço físico e a forma como os indivíduos, em sua prática diária, se apropriam do espaço. Como tão bem observa Santos, “em cada período histórico observa-se um novo arranjo de objetos situados num determinado sistema de técnicas, possibilitando também o surgimento de novas formas de ações”.<sup>12</sup> No caso do Brasil, a prática histórica de segregação urbana se justifica através de discursos que enfatizam uma lógica do progresso e que se alinham e reproduzem formas de representação em que certas comunidades/indivíduos são percebidos como o Outro.

O que se observa nessas novas narrativas de escritoras como Vieira e Evaristo é o desejo de recuperar o lado desumano desse processo de intervenção – uma faceta usualmente ausente do registro oficial. Como o conto e o romance a serem analisados tão bem apontam, a remoção de pessoas tem um impacto adverso não só na sua condição de vida, mas também no seu senso de pertencimento. Michel de Certeau define o senso de pertencimento como um sentimento que se origina e se alimenta das atividades do nosso dia a dia e que é parte do processo de territorialização e apropriação da cidade.<sup>13</sup> Henri Lefebvre, por sua vez, afirma que os significados atribuídos ao espaço urbano são o resultado de um intrincado jogo composto dos seguintes fatores: a estrutura física do espaço urbano e os diversos usos e significados atribuídos à cidade.<sup>14</sup> Lefebvre enfatiza a conexão entre o cotidiano e as dinâmicas urbanas, apontando para presença de processos contínuos de adaptação e negociação no que concerne às interações entre o indivíduo, as práticas

<sup>11</sup> GUIMARÃES. Favelas em Belo Horizonte: tendências e desafios, p. 14.

<sup>12</sup> SANTOS. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, p. 96.

<sup>13</sup> DE CERTEAU. *The Practice of Everyday Life*.

<sup>14</sup> LEFEBVRE. *The Production of Space*.

coletivas e as estruturas sociais. Ele também aponta para a forma como as relações de poder atuam na produção dos significados a serem atribuídos aos espaços. Da mesma forma, o autor aponta para a produção de “espaços diferenciais” que procuram interrogar noções hegemônicas, desnaturalizando uma ordem espacial que tem justificado e legitimado regimes de exclusão.

Apesar de diferenças de posicionamento entre esses vários estudos, pode-se dizer que a noção de lugar se origina de uma série de experiências compartilhadas, redes sociais e práticas individuais que ajudam a criar laços sociais e um sentimento de pertencimento. Nesse contexto, a ênfase nas práticas diárias ou “nas vidas tão pequenas que se perdem na premência do dia a dia”<sup>15</sup> nos oferece uma perspectiva privilegiada para melhor entendermos o contínuo processo de negociação envolvendo práticas individuais e coletivas marcadas por relações assimétricas de poder.

Nascida no Rio de Janeiro nos anos 1950, Lia Vieira tem sido um membro ativo do movimento feminista e negro. Professora, economista, produtora cultural e pesquisadora, Vieira já publicou contos, poemas e os romances *Eu, mulher* (1990), *Chica da Silva* (2006) e mais recentemente *Só as mulheres sangram* (2011). O conto “Maria Déia” relata a estória dos residentes do morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro. A história começa num domingo, com a narradora descrevendo a rotina dos moradores da favela. Tudo segue calmo até que um dia chegam trabalhadores e máquinas que interrompem a rotina da comunidade. Sem saberem ao certo o que está acontecendo, todos se sentem apreensivos e procuram se organizar para enfrentar a situação. Até que uma noite os moradores são acordados por explosões que provocam a destruição das casas e a morte de alguns residentes. Levados por caminhões para o subúrbio, a comunidade acaba ocupando os Morros do Juramento, do Adeus e do Jacarezinho. Sem qualquer infraestrutura ou ajuda, os moradores tiveram que improvisar barracos e criar suas próprias leis. Um conselho de moradores é criado para ajudar a dividir as tarefas e organizar o dia-a-dia da comunidade. Aos poucos, Greg, descrito no início do conto como

<sup>15</sup> FONSECA. Costurando uma colcha de memórias, p.11.

um jovem que se divertia estourando os estalos e bombinhas juninas que vendia no morro de Santo Antônio, acaba se tornando o líder da comunidade e, com os anos, impõe um clima de proteção e medo. Maria Déia tem duas filhas com Greg. Quando ele é assassinado por seus inimigos, um de seus netos, Marquinhos VP, ocupa o espaço deixado por seu avô.

O sentimento de pertencimento surge logo nos primeiros parágrafos, quando a narradora descreve as várias atividades e modos de ser dos membros da comunidade:

Porque hoje é domingo, as réstias de alho, os pés de couve, alface, chicória, os maços de salsa, cebolinha e coentro se acumulam em meu cesto. É dia de feira livre... Reparo no tabuleiro de velas coloridas de tia Neném, que transforma parafina em formosuras. Vi o amolador de facas, seu Martins, fazer o sinal da cruz antes de começar o trabalho...<sup>16</sup>

A ênfase num dia a dia marcado por uma pluralidade de pessoas, cheiros e atividades ajuda a questionar noções hegemônicas dessas comunidades. Igualmente importante é a referência às reuniões na Casa do Abajur Lilás, um bordel onde os moradores decidem se reunir para tentar entender a presença dos engenheiros, trabalhadores e maquinaria na comunidade. Nesse caso, o conto descreve o misto de vergonha e fascínio com que as senhoras da comunidade penetram nesse espaço, "As mulheres entreolharam-se, assustadas, mas a urgência não permitia pudores, e também só assim conheceriam o lugar afamado".<sup>17</sup> Esse detalhe é importante, porque assinala a existência de um código de respeitabilidade para as "boas senhoras" da comunidade, apontando, por conseguinte, para forma como os espaços da favela reproduzem e reforçam no seu cotidiano o uso gendrado<sup>18</sup> do espaço marcado por estruturas de poder. O controle e restrição do acesso das boas senhoras ao espaço não se restringe às mulheres residentes em favelas, mas afeta as mulheres em geral e de várias maneiras, já que "o acesso das mulheres ao espaço público é constituído a partir de um conjunto de fatores como localização,

<sup>16</sup> VIEIRA. Maria Déia, p.66.

<sup>17</sup> VIEIRA. Maria Déia, p. 70.

<sup>18</sup> Gendrado, termo utilizado no campo dos Estudos de Gênero, empréstimo do inglês feito a partir da palavra *gendered*. (N.E.)

contexto, adequação e temporalidade”.<sup>19</sup> Esta percepção ajuda a desafiar as fronteiras entre a cidade “legal” e “ilegal”, bem como problematiza hipóteses convencionais sobre comunidades marginalizadas. De muitas maneiras, o conto nos ajuda a explorar alguns dos elementos que contribuem para a criação de um senso de identidade e pertencimento para os moradores do Morro de Santo Antônio, desafiando uma lógica que informa e justifica intervenções urbanas em certos contextos.

Outro tema fundamental é a questão da violência, particularmente importante em dois eventos diferentes, mas inter-relacionados. Pode-se citar, em primeiro lugar, a explosão que destrói muitas das casas e mata alguns dos moradores. Outro é o poder crescente de Greg e a tensão que vai se acumulando na relação entre ele e os moradores das novas comunidades e a polícia, até a sua morte. Se algo liga ambos os eventos, é a presença de uma violência sistêmica e anônima, como descrita por Slavoj Žižek. Mais especificamente, o conto faz referência a formas de intervenção urbana que contribuem para acentuar a exclusão social. Como fica claro, não há investimento público em infraestrutura e serviços, ou qualquer tentativa de oferecer melhores oportunidades de emprego para os habitantes de comunidades marginalizadas. Claramente, a violência visível e subjetiva se materializa na figura de Greg – uma estratégia que desvia a atenção do verdadeiro núcleo de violência e que, conseqüentemente, contribui para a reprodução de um sistema que permite que isso aconteça.<sup>20</sup> Em outras palavras, quando a violência é percebida como circunscrita a um ato individual, suas dimensões socioeconômicas são obscurecidas. Tal violência socioeconômica sistêmica é enfatizada no conto através da descrição do ambiente urbano. No caso, observa-se a forma como a intervenção no espaço urbano privilegia diretrizes que procuram criar as condições necessárias para a acumulação do capital, produzindo e realimentando as contradições sociais e o processo de favelização.

No caso de Belo Horizonte, as favelas começam a fazer parte do cenário urbano com a construção da capital, em 1894. Tal como no Rio Janeiro, a princípio ignoradas pelo poder público, no início do século XX as

<sup>19</sup> SHILPA. *Gendered Usage of Public Space: A Case Study of Mumbai*, p. 4.

<sup>20</sup> ŽIŽEK. *Violence*, p. 9.

favelas, localizadas principalmente na parte central da cidade, passam a ser percebidas como uma ameaça ao sucesso do projeto da nova capital.<sup>21</sup> Várias foram as tentativas e formas de remoção, e o romance *Beco da memória*, de Conceição Evaristo, aborda essa relação assimétrica entre o poder público e os moradores desses “lugares de pouco visibilidade” de que fala Maria Nazareth Soares Fonseca.<sup>22</sup> O romance descortina uma multiplicidade de indivíduos e histórias num “assuntar” que se esforça por recolher “as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos... a fala de seu povo”,<sup>23</sup> histórias de “vidas acontecendo no silêncio”<sup>24</sup> como tão bem coloca Evaristo.

Como argumenta Santos, no entanto, a favela não deve ser pensada unicamente como um espaço de pobreza e de desigualdades sociais, mas precisa ser estudada como um fenômeno multidimensional. No caso da narrativa de Evaristo, a representação do espaço é constituída a partir de uma série de inter-relações que entrelaçam diversas histórias e vidas. As festas juninas, por exemplo, surgem como lugares de encontro e solidariedade:

Além dos festivais de bola, um outro momento em que a favela respirava alegria era nas festas juninas... Colhia-se dinheiro de quem pudesse dar, comprava-se canjica e seus ingredientes e estava tudo pronto para o encontro, para uma festa. Se viesse alguém que não tivesse participado com dinheiro, nunca lhe seria negado um prato.<sup>25</sup>

As desigualdades sociais se materializam na proximidade com uma vizinhança de casas luxuosas onde algumas das moradoras da favela trabalham como empregadas domésticas ou lavadeiras. No entanto, ao contrário do que se poderia supor num primeiro momento, a narrativa se recusa a alinhar-se a uma percepção binária da cidade. Primeiro, é interessante observar como essa fragmentação do espaço (favela vs. cidade) e a “transgressão” de suas fronteiras (o vai e vem das empregadas

<sup>21</sup> GUIMARÃES. *Favelas em Belo Horizonte: tendências e desafios*, p. 11.

<sup>22</sup> FONSECA. *Costurando uma colcha de memórias*, p. 11.

<sup>23</sup> EVARISTO. *Becos da memória*, p. 161.

<sup>24</sup> EVARISTO. *Becos da memória*, p. 73.

<sup>25</sup> EVARISTO. *Becos da memória*, p. 45.

domésticas, por exemplo) traz uma dimensão muito mais complexa para a representação da cidade, como nos alerta Caldeira. Segundo, ao se reportar aos diferentes becos que marcam espaços de interdição como parte integrante do cotidiano da própria favela (como é o caso da outra que vive reclusa por causa de sua doença), a narrativa foge de uma leitura simplista da tensa relação entre os diferentes significados e usos do lugar.

A desapropriação eminente é outro elo que interliga a experiência da comunidade. A morte de Tio Totó, por exemplo, pode ser relacionada com a lenta desintegração da favela, marcada pela destruição das casas e pelo contínuo vai-vem dos caminhões levando os moradores e seus pertences para as mais diversas e distantes localidades. Nesse sentido, é interessante observar a forma como essa população fica completamente à merce da empresa responsável pela remoção e pelo nivelamento do solo. Aos poucos as bicas de água são retiradas e a poeira e o perigo causado pela presença dos tratores fazem com que muitos moradores prefiram partir, uma vez que “[a] vida se tornara insuportável. Áreas da favela estavam desertas. Ir de um local a outro havia se tornado um perigo. As pessoas estavam temerosas de si e dos outros”.<sup>26</sup> Além disso, sem direito de posse da terra, aos moradores eram oferecidas duas opções:

[...] um pouco de material, tábuas e alguns tijolos para que ele construísse outro barracão num lugar qualquer ou uma indenização simbólica, um pouco de dinheiro. A última opção era pior. Quem optasse pelo dinheiro recebia uma quantia tão irrisória, que acabava sendo gasta ali mesmo. Depois vinha o pior, decorrido o prazo de permanência, nem o dinheiro, nem as tábuas, nem os tijolos, só o nada.<sup>27</sup>

Segundo Berenice Martins Guimarães, essas eram algumas das estratégias utilizadas pelo poder público “para minar a resistência dos moradores”,<sup>28</sup> principalmente entre 1945 e 1964. Esse lento processo de desintegração da comunidade aponta para a forma como os interesses do capital e do estado alinham-se a uma política que visa tão somente

<sup>26</sup> EVARISTO. *Becos da memória*, p. 151.

<sup>27</sup> EVARISTO. *Becos da memória*, p. 68.

<sup>28</sup> GUIMARÃES. *Favelas em Belo Horizonte: tendências e desafios*, p. 14.

o lucro, como nos alerta Harvey. No caso de Belo Horizonte, como no de tantas outras capitais, a necessidade de expansão urbana implicou na remoção das favelas de áreas valorizadas ou nobres da cidade. Nesse contexto, a ênfase normalmente recai sobre a urgência em modernizar a cidade – discursos que silenciam toda a violência que é parte desse processo. Como argumenta Guimarães, o processo de ocupação do solo em Belo Horizonte é marcado por um caráter segregacionista, ou seja, “às elites o centro, e à população pobre e trabalhadora a periferia, que foi sendo ocupada desordenadamente” e, como se sabe, sem infraestrutura básica ou meios de transporte adequados.<sup>29</sup> A partir dos anos 1930, novas obras de urbanização e de saneamento fazem com que as favelas da periferia passem a ser vistas como um problema que precisa ser estirpado.<sup>30</sup> Isso significa que outras comunidades até então toleradas pelo poder público passam a ser objeto de políticas de remoção.

É exatamente essa faceta desumana presente em políticas relacionadas com o planejamento urbano que as autoras aqui trabalhadas procuram resgatar. No caso, ao dar visibilidade a um cotidiano marcado por medos, momentos de solidariedade e de carinho, bem como uma realidade de miséria e tensão, essas narrativas propõem formas alternativas de produção do espaço com o intuito de desnudar o modo como o processo de urbanização tem afetado o dia-a-dia dessas comunidades. Pode-se dizer, portanto, que tal como os moradores vítimas de políticas de remoção, que retornavam para suas antigas áreas ou para favelas nas proximidades num movimento de resistência ao poder público, as narrativas de Lia Vieira e Conceição Evaristo também estão marcadas por esse movimento de resistência e reterritorialização das favelas. Esse processo de reterritorialização constitui-se a partir da construção de um espaço diferencial que desafia leituras hegemônicas da cidade ao reivindicar novas formas de uso e significado para a cidade e seus moradores.

<sup>29</sup> GUIMARÃES. Favelas em Belo Horizonte: tendências e desafios, p. 12.

<sup>30</sup> GUIMARÃES. Favelas em Belo Horizonte: tendências e desafios, p. 12.

## Referências

- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.
- CALDEIRA, Teresa. *City of Walls*. Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo. Berkeley: University of California Press, 2000.
- COSTALLAT, Benjamin. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.
- DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traduzido por Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984. Original em francês.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.
- FISCHER, Brodwyn. *A Poverty of Rights: Citizenship and Inequality in Twentieth-Century Rio de Janeiro*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Costurando uma colcha de retalhos. In: EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006. p. 11-18.
- FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Brighton: Harvester Press, 1980.
- GUIMARÃES, Berenice Martins. Favelas em Belo Horizonte: tendências e desafios. *Análise e Conjuntura*. Belo Horizonte, v. 7, n. 2/3, p.11-18, 1992.
- HARVEY, David. From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Human Geography*, Bolton, v. 71, n. 1, p. 3-17, 1989.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Malden: Wiley-Blackwell, 1992.
- NAFICY, Hamid; GABRIEL, Teshome H. Introduction – consuming the Other. *Quarterly Review of Film & Video*, Londres, v. 13, n. 1-3, p. i-iii, 1991.
- RIO, João do. Os livros acampamentos da miséria. In: \_\_\_\_\_. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Pena, 1917.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SHILPA, Phadke. *Gendered Usage of Public Space: A Case Study of Mumbai*. Disponível em: <<http://indiagovernance.gov.in/files/genderandspace.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2014.
- SMITH, Neil. Toward a Theory of Gentrification: A Back to the City Movement by Capital, not People. *Journal of the American Planning Association*. Washington, v. 45, n. 4, p. 538-548, 1979.
- UNITED NATIONS HUMAN SETTLEMENTS PROGRAMME. *The Challenge of Slums: Global Report on Human Settlements*. Londres: Earthscan, 2004.
- VIEIRA, Lia. Maria Déia. In: \_\_\_\_\_. *Cadernos Negros*. Volume 24. São Paulo: Quilombohoje, 2001. p. 65-79.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violence*. London: Profile Books, 2008.

## **Nos rastros da memória**

## **As marcas sociais em *Pedaços da fome*, romance de Carolina Maria de Jesus**

Aline Alves Arruda

*[...] a mulher precisa ter dinheiro e um teto  
todo seu se pretende mesmo escrever ficção.*

Virginia Woolf

A conhecida frase, publicada no livro *Um teto todo seu*, foi dita pela escritora Virginia Woolf quando de sua palestra em 1928 para uma plateia feminina em Cambridge. Transgredindo o gênero conferência, a escritora inglesa parte da tese de que a mulher que deseja escrever precisa ter privacidade e condições materiais mínimas que lhe propiciem um ambiente de escrita para proferir uma fala que transita entre palestra, ensaio, ficção e reflexão, digna de uma escritora como ela, que, nas primeiras décadas do século XX, fez contribuições tão significativas e marcantes para a história da mulher na literatura. Essa afirmação costuma também ser usada no sentido metafórico para abordar a ausência da mulher na tradição literária e discorrer sobre os problemas que aquelas que queriam ser escritoras enfrentavam no campo hostil da sociedade masculina.

A frase de Woolf ecoa e nos encontra no século XXI falando sobre uma escritora do século passado: Carolina Maria de Jesus. As duas, a inglesa e a brasileira, foram, durante alguns anos, contemporâneas. Woolf viveu entre 1882 e 1941; Carolina, entre 1914 e 1977; entretanto, suas experiências foram completamente diferentes. A escritora londrina teve, desde sua infância, uma educação esmerada e um precoce mergulho no campo literário. Ainda jovem, com pouco mais de vinte anos, abriu, junto com o marido, uma editora e desde cedo frequentava o grupo Bloomsbury, famoso círculo intelectual. Já Carolina Maria de Jesus, de fato não possuía um “teto todo seu”, nem uma renda mensal que lhe garantisse a sobrevivência, quanto mais a independência para a escrita. Aliás, suas

precárias condições de moradia e classe são aspectos imprescindíveis para a leitura de sua obra. Além disso, Carolina pertence a outras condições de exclusão: além de ser mulher, era também negra. Ela tem lugar na literatura afro-brasileira seguindo a tradição de escritoras como Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula*<sup>1</sup> e Auta de Souza, de *Horto*<sup>2</sup> e precedendo outras escritoras negras como a romancista Conceição Evaristo, autora de *Ponciá Vicêncio* e *Becos da Memória*, declaradamente leitora de Carolina e muito influenciada por ela.

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, MG e ficou conhecida principalmente em 1960 pela publicação de seu livro *Quarto de despejo*, um diário que conta sua vida na favela do Canindé, em São Paulo, onde viveu por nove anos desde 1947. “Descoberta” pelo jornalista Audálio Dantas, Carolina ficou famosa, teve o livro editado sete vezes só no ano de lançamento, e traduzido em 13 línguas.<sup>3</sup> Elzira Divina Pérpetua, em sua tese *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo*, comenta que o livro ficou na lista dos mais vendidos no ano de seu lançamento. A autora cita dados da revista *O Cruzeiro*, de setembro de 1960,<sup>4</sup> para mostrar que Carolina esteve ao lado de autores como Bertrand Russel, Marechal Montgomery, Graham Greene e Jean-Paul Sartre (ela em primeiro e os outros sucessivamente).<sup>5</sup>

Entretanto, assim como foi rápida a ascensão da escritora, foi também a sua queda. Um ano depois do lançamento ela já era quase esquecida dos brasileiros, apesar da publicação de um novo livro, *Casa de alvenaria*, em 1961, aliás, pouco vendido. A biografia *Muito bem, Carolina!*, de Eliana de Moura e Castro e Marília Novais de Mata Machado, narra os altos e baixos da vida da escritora negra que morreu quase apagada da memória literária brasileira. Segundo as biógrafas,

<sup>1</sup> Escrito em 1859. A edição mais recente é de 2004, feita em parceria pela Editora Mulheres e a Editora PUC Minas. (N.E.)

<sup>2</sup> Escrito em 1898. A edição mais recente é de 2001, feita pela EDUFERN. (N.E.)

<sup>3</sup> O livro foi publicado pela primeira vez em 1960. Só nesse ano a editora Francisco Alves publicou sete edições de *Quarto de despejo*. Em 1963, saiu nova edição pela mesma editora. Em 1976 houve duas edições publicadas pela Ediouro; em 1983, outra novamente pela Francisco Alves; em 1990, uma pela Círculo do Livro; em 1993, pela Ática; que já o editou 5 vezes desde então.

<sup>4</sup> DANTAS. Da favela para o mundo das letras, p. 148-152.

<sup>5</sup> PÉRPETUA. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*, p. 36.

Hoje, Carolina Maria de Jesus é bem conhecida no estrangeiro, especialmente nos Estados Unidos, onde sempre teve seus livros reeditados. No Brasil, poucos se lembram dela e quase ninguém sabe que ela escreveu muito mais que seu famoso diário de 1960.<sup>6</sup>

Em *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, biografia com depoimentos dos filhos da escritora e de outras pessoas ligadas a ela, José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine afirmam:

Por razões diversas e algumas de explicação indireta – como a inadequação da mensagem do seu primeiro livro ao padrão proposto pelo golpe militar de 1964, que evitava a crítica social –, mas especialmente pela relação estranha da escritora em face da atitude impertinente da imprensa, da classe média paulistana e brasileira e da elite intelectual, a queda de seu prestígio foi tão brusca quanto o fora sua ascensão. Brusca, dramática e consequente. Em pouco tempo, ela foi forçada a voltar à condição de pobre, com dificuldades de sobrevivência. Na miséria viu terminarem seus dias.<sup>7</sup>

Além dos dois livros citados, Carolina Maria de Jesus escreveu ainda *Pedaços da fome* (1963), *Provérbios* (1977), e os póstumos *Diário de Bitita* (1986) e *Meu estranho diário* (1996).

Carolina sempre se mostrou interessada em escrever ficção e em ser conhecida como uma autora de romances mais do que de diários. Os temas encontrados nos diários publicados de Carolina são também notáveis em sua ficção. O romance *Pedaços da fome*, o único publicado, de 1963, veio quando Carolina já não experimentava mais os louros da fama. O livro é marcado pelo maniqueísmo na divisão de classes sociais. A protagonista, filha de um importante fazendeiro, torna-se pobre ao casar-se com um golpista e experimenta o outro lado das relações de classe. Segundo Eduardo de Oliveira, que prefacia o livro,

Carolina conserva a mesma forma de escrever dos seus diários: sua palavra continua tosca, mas admiravelmente clara. O enredo é ingênuo, leve, correntio e o estilo é despido dos monumentos da retórica. Ainda assim, “Pedaços da fome” tem esse sopro de vida, traz lampejo de verossimilhança. É arrancado do mesmo barro que foi feita a humanidade.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> CASTRO; MACHADO. *Muito bem, Carolina!* Biografia de Carolina Maria de Jesus, p. 11.

<sup>7</sup> LEVINE; MEIHY. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, p. 17.

<sup>8</sup> OLIVEIRA. Apresentação, p. 12.

Maria Clara, a protagonista da história, é uma menina mimada, filha de um importante coronel do interior do Brasil. Filha única, é, ao mesmo tempo, privilegiada pela fortuna e respeito imposto pelo pai e infeliz, porque não pode desfrutar da vida de verdade por ser extremamente protegida. No trecho a seguir, o narrador nos revela a superproteção a qual Maria Clara era submetida:

Recolhida nos seus aposentos, construído<sup>9</sup> especialmente para ela, Maria Clara evocava o seu passado na escola, com grande ressentimento. Era considerada a melhor aluna da classe. Se errava nas lições não era castigada. Era aprovada em tudo. Reinava na classe e nunca foi castigada e recebia as melhores notas. Ninguém mencionava seu nome. Dizia: “– A filha do coronel”. Quando atingiu a juventude com seus sonhos deslumbrantes, a reserva com que lhe tratavam foi magoando-lhe profundamente. Ninguém ousaria tocar-lhe. A filha do coronel era uma boneca de porcelana.<sup>10</sup>

É essa menina que em seguida conhecerá o farsante Paulo Lemes, por quem se apaixona, e quem pensa ser um importante dentista da capital. Entretanto, o rapaz, além de mentir para ela e para sua família, leva Maria Clara para morar em um cortiço na cidade grande, onde vivia às custas de uma tia e sem trabalhar. É assim que Carolina vai traçar a formação da protagonista. A moça será obrigada a, corajosamente, sobreviver em um mundo que ela nem sabia que existia e forçadamente aprenderá a valorizar a independência e a perceber que a vida é bem mais difícil do que ela pensava. Sua opinião sobre ricos e pobres vai mudar e ela conhecerá a hipocrisia e a solidariedade humana, vindas de quem ela menos espera.

Alguns personagens do romance se mostram bem avessos aos ricos e isso pode ser percebido em vários trechos, como na fala de Paulo, quando este conhece Maria Clara e ainda não sabe que ela é a filha do coronel, “dono” da cidade: “– O Cel deve ser o dono da cidade. É mania dos super-ricos mandar nas cidades atuando como dragões”.<sup>11</sup> Em seguida, Paulo Lemes afirma que “o homem para ter valor é preciso ter

<sup>9</sup> Optei por manter a escrita de Carolina conforme está publicada no livro e em seus originais, com possíveis “desvios” da norma culta.

<sup>10</sup> JESUS. *Pedaços da fome*, p. 22.

<sup>11</sup> JESUS. *Pedaços da fome*, p. 30.

inteligência”.<sup>12</sup> Os bons valores, no livro, são muitas vezes associados aos pobres, e os ruins, aos ricos.

O coronel, pai da protagonista, é um claro exemplo de rico temido por seus conterrâneos e pela esposa e filha. Seu patriarcalismo é notável na cidade e em casa. Quando ele descobre que a filha está namorando um moço desconhecido que se diz doutor, ele afirma, com ira, que quem faz as leis em casa é ele, e que só permitiria que a filha saísse de casa casada com quem ele quisesse. A fórmula romântica e shakespereana do amor proibido pela família entre mocinha e mocinho parece se repetir, mas não é o que acontece depois. Maria Clara foge com Paulo, mas o tom do romance muda. O enredo vai então se concentrar na formação da protagonista, antes mimada e rica, agora pobre e casada com um malandro que não pode sustentá-la.

É assim que a questão de gênero se desenvolve na narrativa. Maria Clara, que sempre ouviu da mãe que a mulher deve obedecer ao marido e ser submissa a ele, como ela era ao coronel, agora se vê diante de uma prisão: o casamento com alguém que não era quem ela pensava, e então toma decisão de sobreviver mesmo diante de toda decepção e surpresa no ambiente do cortiço, para onde o marido a leva. Em São Paulo ela vai conhecer o outro lado da vida: como pobre, conhecerá um mundo novo, seu “berço de ouro” não lhe valerá para as surpresas da vida, como podemos ver quando ela chega ao cortiço e descobre que Paulo estava mentindo quando disse que era dentista rico: “Era a primeira vez que ela entrava num lugar tão pobre. Desconhecia as classes sociais; não sabia que existia paupérrimos, médios e ricos. [...] Eu não estou habituada com as preocupações da vida”.<sup>13</sup>

A denúncia social levantada por Carolina Maria de Jesus em seus diários permanece por vezes em seus romances, como nos trechos a seguir:

[...] os pobres entendem de tudo um pouco. Somos felizes porque não escolhemos serviços. Enfrentamos as contingências da vida com seriedade e resignação. Vocês ricos podem escolher profissão,

<sup>12</sup> JESUS. *Pedaços da fome*, p. 33.

<sup>13</sup> JESUS. *Pedaços da fome*, p. 71.

tem meios, podem estudar. Têm possibilidades de transformar o sonho em realidade.<sup>14</sup>

A defesa dos pobres é feita quase sempre por Paulo, que geralmente se vitimiza e se justifica por não trabalhar e não ter nada na vida. Muitas vezes o narrador de Carolina se posiciona diante desses fatos e opiniões, como quando se refere a Maria Clara em:

Ela também fora feliz quando estava aos cuidados de sua mãe e de seu pai, como dentro de uma muralha, protegida dos infortúnios da vida. Os ricos deviam permitir o intrometimento dos pobres no seu núcleo para que seus filhos não ignorassem os dramas da vida. E os dos pobres.<sup>15</sup>

A assertiva, com tom declarativo, é comum em *Pedaços da fome*. Carolina parece se apropriar da literatura, muitas vezes, para se manifestar a favor dos pobres.

O romance foi publicado com parte do dinheiro que a escritora ganhou pela venda de *Quarto de despejo*, mas foi um fracasso de vendas. Provavelmente por isso ela e as editoras não tenham investido mais na publicação de romances, e os outros três de que temos conhecimento tenham ficado, assim, inéditos, estando hoje disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional.

A importância do acervo de Carolina Maria de Jesus é muito grande; é triste constatar que uma escritora como esta há anos não tem sua obra publicada, ou reeditada, com exceção de seu diário *best seller*. É preciso reconhecer que sua ficção é merecedora de mais atenção e estudos, além, claro, de mais leitores.

## Referências

CASTRO, Eliana de Moura; MACHADO, Marília Novais de Mata. *Muito bem, Carolina!* Biografia de Carolina Maria de Jesus. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

DANTAS. Audálio. Da favela para o mundo das letras. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 148-152, 10 set. 1960.

EVARISTO. Conceição. *Ponciá Vicência*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

<sup>14</sup> JESUS. *Pedaços da fome*, p. 74.

<sup>15</sup> JESUS. *Pedaços da fome*, p. 75.

EVARISTO. Conceição. *Becos da Memória*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Águila Ltda, 1963.

LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

OLIVEIRA, Eduardo de. Apresentação. In: JESUS, Carolina Maria de. *Pedaços da fome*. São Paulo: Águila Ltda, 1963. p. 11-14.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. 367 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

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

## **Espelhos, estrelas e miradouros: reflexos de Lispector em Sobral**

Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo Côrtes

O que pretendo, nesta comunicação, é compartilhar considerações sobre a importância do não-dito nas narrativas femininas contemporâneas. Para tanto, tomarei a leitura de dois textos de autoria feminina: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e "O último ensaio antes da estreia", de Cristiane Sobral, como exemplos de um discurso que se encontra potente justamente no silêncio.

O romance escrito por Lispector narra, como sabemos, as desventuras de Macabéa, uma datilógrafa nordestina, residente em um quarto de pensão numa cidade grande, representada por seu autor, Rodrigo S.M., que deseja apreender, ou aprender, com seu âmagô, sua essência.

O conto de Sobral nos apresenta uma mulher contemporânea que se afoga em meio a tratamentos de beleza ao reconhecer os abismos entre o que fora, o que era e o que seria sua vida. A narrativa se detém sobre uma única cena: a personagem, no banheiro de sua residência, recitando bulas de remédio, queimando-se com ceras depilatórias e tinta para cabelo vermelho-sangue, aguardando concretizar aquilo que intencionara: o suicídio.

A ausência mais significativa nas obras está, evidentemente, na morte, anunciada desde a primeira parte dos textos, por mais que os narradores se neguem a tocar no assunto: "só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – por-

que preciso registrar os fatos antecedentes”,<sup>1</sup> diz Rodrigo, e “para ganhar tempo diante do desejo da morte, resolveu recitar bulas de remédios em voz alta”,<sup>2</sup> afirma a narrativa de Sobral. A certeza da morte dessas personagens angustiadas e quase (in)existentes em um meio machista, quicá violento, dos grandes centros urbanos, nos quais qualquer conquista subjetiva é mero acaso, é o que me interessa nessas narrativas para percorrer o caminho da metáfora do espelho e da metalinguagem até nortear o conceito que desejo desenvolver, a *performance* do não-dito.

O conceito de Ravetti me é rico ao afirmar que:

*a performance é um dos caminhos da exteriorização do saber inconsciente, o desenho que sai da alma na busca constante do que nos é negada em sua visibilidade, mas que nos desafia com sua concretude diáfana e que, em sua projeção ao exterior, refaz paisagens individuais e culturais.*<sup>3</sup>

A constatação de que há um saber que exala performaticamente da alma para reivindicar aquilo que não habita o campo da visibilidade, ou do não-dito, nos é fundamental quando falamos de (re)construção identitária, minorias e silenciamento. Perceberemos nas obras aqui tratadas o desdobramento do conceito de performance que Ravetti delinea. A construção das personagens se dá em uma ausência de fala, de consciência, de poder; na negação capaz de produzir um saber que potencialmente indicará a existência de outras subjetividades diferentes daquelas que sempre tiveram voz.

Se pensarmos nas culturas que se serviram da escrita para o arquivo de suas memórias e daquelas que julgavam dominar, a performance, segundo Taylor, funcionaria como um contra-discurso capaz de dar voz ao silenciamento provocado pela escrita do outro.<sup>4</sup> A exteriorização do saber inerente à essência, que acontece performaticamente, surge, nessa concepção, para destruir as diferenças, sejam estéticas, sejam culturais, criadas pela má interpretação da escrita homogeneizante e para evidenciar a necessidade de se pensar no *alter*, na alte-

<sup>1</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 12.

<sup>2</sup> SOBRAL. O último ensaio antes da estreia, p. 96.

<sup>3</sup> RAVETTI. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência, p. 19.

<sup>4</sup> RAVETTI. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência, p. 19.

ridade. Nesse sentido, entendo que a tessitura de narrativas em que a ausência – da alma (morte) ou da fala (mudez) – refletirá o espetáculo existencial de uma subjetividade que pode até ter sido escrita por outro, mas nunca inscrita em uma história que possa fazer sentido para a comunidade a que pertence.

A palavra “reflexo”, nas narrativas em questão, aparecerá literal e metaforicamente, indicando uma concepção de verdade ou realidade que é naturalmente adulterada, pois entre o que se mostra (produto do reflexo) e o que se é (matéria da coisa em si) há um entremeio, um resto precioso que dialoga com o que chamo de performance do não-dito. O livro de Sobral traz essa palavra em praticamente todos os contos. Tratado das mais diversas formas e se servindo dos diversos recursos da linguagem literária, há no termo sempre a sombra do *alter*, concepção já existente no título: *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Silva, na apresentação, já adianta ao leitor que “o título da obra se justifica pela necessidade de se educar o olhar, tanto individual como coletivamente, a fim de desconstruir visões unilaterais que costumam funcionar como base de preconceitos”.<sup>5</sup> Assim, é o outro que dialoga com o um, através de um espelho, de um discurso, de um embate, e desse encontro surgem novas concepções de subjetividade.

A “dedicatória do autor” contida no romance de Clarice também corrobora com a ideia da dialética da alteridade quando repara que “[...] esse eu que é vós, pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter”.<sup>6</sup> Aqui, a ideia do reflexo se relaciona à incapacidade de ser só, a uma subjetividade que transborda ou reflete no outro. Além disso, logo nas primeiras descrições de Macabéa, Rodrigo se vale do espelho para indicar sua relação com a personagem. Ela (Macabéa) aparece refletida nele (Rodrigo) e vice-versa. Ambos reproduzem uma ambiguidade, ou dialética da imagem, que se instala no momento em que se olham no espelho: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos”.<sup>7</sup> A dialética da percepção, entendida aqui

<sup>5</sup> SILVA. Apresentação, p. 9.

<sup>6</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 9.

<sup>7</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 22.

como a constatação da presença do outro em mim e como a consciência da própria existência ou subjetividade se estende no mesmo parágrafo, quando o narrador nos informa que essa mulher nunca se viu nua, por pudor ou vergonha.

Cria-se um jogo de espelhos em que a subjetividade aparece, desaparece, ou se confunde com a do outro. O conto de Sobral também traz o jogo do reflexo logo no primeiro período, quando o narrador nos informa que a personagem “naquele dia, enxergou seus abismos disfarçados sob as olheiras que deturpavam a visão da mulher bela que aquele rosto tinha refletido um dia”.<sup>8</sup> Na verdade, o que a personagem enxergou foi exatamente o que não estava lá – Macabéa que nunca se viu nua, que se olha e vê Rodrigo. A cada aparição, o que fica para trás ou o que não é dito nos é sempre mais proveitoso. Observemos que Rodrigo não responde por que Macabéa não se vê nua, apenas levanta hipóteses, bem como no conto de Sobral, em que não se sabe o que a personagem vê nos abismos de suas olheiras. Assim, percebo que as narrativas se figuram ou configuram no espaço de um não-dito performático.

As autoras, nesse sistema, propõem uma leitura a contrapelo que usa do espetáculo para fazer emergir o anonimato. Como uma língua-protesto que insiste em aparecer, nem que seja coberta por sangue nas manchetes de jornais. Como Ravetti afirma, “a *performance* possui um germe interno que a constitui de forma sutil, e é justamente esse ponto que incita a contradição, o ataque”, que chamo aqui de jogo de espelhos, convocando à defesa do que seria “o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar esse fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro”.<sup>9</sup> Isso está evidenciado, por exemplo, no fascínio de Rodrigo S.M. pelo figurativo: “crio a ação humana e estremeço [...] também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar o que fazia por gosto e não por saber desenhar”.<sup>10</sup> Penso, então, que é no traço do pintor que se pode perceber a inerência de seu gosto, seu desejo ou impressões. E é nesse traço, ou na ausência dele, que o outro se reconhece ou se estranha, porque está presente,

<sup>8</sup> SOBRAL. O último ensaio antes da estreia, p. 96.

<sup>9</sup> RAVETTI. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência, p. 32.

<sup>10</sup> LISPECTOR. *A hora da estreia*, p. 22.

dentro, ou ausente, fora do ponto de vista, do gosto, das impressões, da escrita, do outro.

Nua estava a personagem de Sobral enquanto aguardava a chegada da morte. A mulher – descrita como contemporânea, atribulada com suas tarefas diárias, sumida entre as negociatas das grandes cidades – reconhecia que nunca tinha tempo para deixar a tintura agir por 40 minutos em seus cabelos, mas naquele dia ela teria, como naquele dia também ela teria tempo para tentar ver os reflexos de seus abismos em sua vida. Nesse caso, o que fica impresso em sua tela/pele são as marcas da tintura e cremes depilatórios (marcas da colonização?), marcas do discurso, do gosto, do outro que se mistura ao seu e o mata, ou sufoca/silencia, até que não haja mais evidência dele, talvez só restos. Restos que escapam/sobrevivem performaticamente ao espetáculo de sua morte.

Essa impressão do *alter* no ego, essa dialética de percepções nos remete, evidentemente, ao mito de Narciso, que num jogo aparece e desaparece de si mesmo numa busca obsessiva, acompanhada por Eco, até a morte. As personagens em questão se negam a reconhecer no espelho/reflexo o que são ou a que ponto chegaram. Ambas veem uma imagem deformada de seu ego, como ocorre com Narciso cada vez que ele tenta se aproximar de sua imagem e a vê turva por causa de suas lágrimas. Brandão afirma que essa imagem distorcida “é a de um outro, em que Narciso não se reconhece mais e, se ela aparece na superfície da folha branca do texto literário, será como negatividade ou exclusão”,<sup>11</sup> como o que acontece a nossas personagens. No texto de Lispector vemos o reflexo de Rodrigo à imagem de Macabéa, a mirada masculina dentro da feminina. Além disso, quando a protagonista fica sozinha, no banheiro, atordoada após ter sido despedida pelo chefe, olha-se maquinalmente ao espelho e não vê imagem alguma. “Sumira por acaso sua existência física?”,<sup>12</sup> questiona Rodrigo, num discurso indireto livre, talvez repetindo o que internamente Macabéa questionava, como Eco fazia com Narciso,

<sup>11</sup> BRANDÃO. *Mulher ao pé da Letra*, p. 114.

<sup>12</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 24.

mas “logo depois que passou a ilusão enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário”.<sup>13</sup>

A tragédia grega é pano de fundo do conto de Sobral. Reflexo da formação da atriz, autora e diretora, o tema é quase confortável, se não fosse a evidência de um silenciamento de outras tradições que poderiam ser também dignas da academia, como Sobral faz questão de evidenciar no conjunto de sua obra.

Ainda sobre a tragédia, o parágrafo em que é descrita a morte da personagem nos remete ao horror não-dito de Narciso diante da imagem deformada:

[...] quando a polícia chegou, sua pele negra estava misturada ao sangue e à tintura de cabelo, enquanto o rosto exibia as manchas provocadas pela queimadura do creme depilatório exposto em suas mucosas por um tempo demasiado longo. Parecia ter mesmo escolhido os moldes da tragédia grega, embora desconhecesse que não era uma personagem em potencial.<sup>14</sup>

A relação do conto com a tragédia se dá num campo essencialmente metalinguístico, quando o narrador utiliza elementos da linguagem dramática para descrever as sensações de sua protagonista. Junte-se ao tom trágico-dramático do conto uma ironia já característica da autora construindo uma cena de denúncia em que o machismo e o racismo, a partir do não-dito, ocupam o palco central. Exatamente como a narrativa clariceana que coloca, diante da mudez de Macabéa, o frustrado e angustiado Rodrigo.

O poder da performance do não-dito estaria, então, ligado à impossibilidade de dizer, como foi o caso das comunidades africanas advindas da diásporas, que precisavam do sincretismo, à época da colonização, para preservar seus mitos, diferente da história da Grécia, por exemplo. Notamos, então, que, em certa medida, o discurso da hegemonia nos fornece ferramentas para questionar essa concepção cultural totalizadora. Durante a tentativa de enxergar seu abismo, a mulher desesperada recita as bulas de remédio, como num drama moderno: “os efeitos colaterais

<sup>13</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 24.

<sup>14</sup> SOBRAL. O último ensaio antes da estreia, p. 97.

tiveram certo tom propício à tragédia grega, os nomes dos remédios foram ditos como pura comédia francesa”.<sup>15</sup> Vemos que o distanciamento da subjetividade da personagem a leva aos clássicos europeus, como se fosse a única linguagem plausível naquele momento, como se aquele fosse o discurso que desencadeasse sua morte, talvez pela impossibilidade de acessar a sua própria, como a narrativa explica mais adiante:

[...] não era nobre, nem heroína, não tivera o seu destino traçado pelos deuses, sua história não tinha traços de hamartia, não cometera nenhum erro trágico. Pelo contrário, era uma mulher comum, vivendo um drama urbano, ignorava que as cenas de terror e violência, nas verdadeiras tragédias, não poderiam jamais ser apresentadas à vista do público. Mas teve seu fim trágico.<sup>16</sup>

O que nos interessa, então, é como o cuidado da autora com a construção de uma linguagem que reflete um ponto de vista cultural pode ser lida a contrapelo. Como poderia afirmar ser a voz da minoria, encontrada na coxia, a grande estrela do espetáculo? À luz de Ravetti, posso dizer que é na impossibilidade de se restituir aquilo que o processo colonizador silenciou, que tentamos reivindicar, recuperar, reabilitar, reintegrar. Dessa forma, o que se pode pensar é em restituir a palavra não dita através do trauma que cobre e descobre a lacuna provocada pela hegemonia.

Os *gran finales* tão anunciados e discutidos metalinguisticamente falam desse trauma – “o de ter visto a própria cultura ser arrasada e ter recebido a sobre-impressão de outra, e dessa sobre-impressão manter as marcas – da escravidão, da subalternidade, do gênero”.<sup>17</sup> Do anônimo ao estrelato, usando-se do artifício-linguagem da tragédia, os corpos dessas protagonistas são expostos num ato de subversão que performaticamente recupera ou inventa a diferença silenciada por um discurso totalizador.

É dessa forma, então, que a dialética da percepção está instaurada: na transgressão do final feliz, na estrela a contrapelo, que emerge na *performance* do não-dito e tem a morte como a grande mentora de

<sup>15</sup> SOBRAL. O último ensaio antes da estreia, p. 96.

<sup>16</sup> SOBRAL. O último ensaio antes da estreia, p. 97.

<sup>17</sup> RAVETTI. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência, p. 48.

uma tragédia que é até verossímil. É a ausência da voz dessas mulheres-motores que faz eclodir, irromper violentamente, a subjetividade delas, como representantes de um coletivo anônimo-trágico. É a reivindicação do direito ao grito e do direito à existência que passa a se fazer notar a partir dali: “Algumas pessoas brotaram no beco [...] e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência”,<sup>18</sup> ou ainda “aquela moça, desconhecida no bairro, ocupou todas as manchetes dos jornais no dia seguinte. Virou notícia. Quem era ela? Porque o suicídio?”.<sup>19</sup>

Vemos assim, na esteira de Lispector, que Sobral também constrói uma narrativa que reivindica o grito, mesmo que mudo, morto, num gesto performático que chama a atenção para os processos de trauma e silenciamento, os quais passamos ou somos ainda imputadas a passar. Observemos que a morte aqui, associada ao espetáculo, não aparecerá como a impossibilidade ou o fim da fala. Ao contrário, se pensarmos que é o não-dito que nos interessa ouvir, a morte está aqui como a estrela que bate em retirada para que a plateia se mantenha de pé, aguardando o seu retorno triunfal.

## Referências

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da Letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

RAVETTI, Graciela. Performances inscritas: o diáfano e o espaço da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lislely; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Imagem texto e palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

SILVA. Apresentação. In: SOBRAL, Cristiane. *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Brasília: Dulcina Editora, 2011. p. 9-14.

SOBRAL, Cristiane. O último ensaio antes da estreia. In: \_\_\_\_\_. *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Brasília: Dulcina Editora, 2011. p. 96-98.

<sup>18</sup> LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 81.

<sup>19</sup> SOBRAL. O último ensaio antes da estreia, p. 97.

# Simplemente Jussara Santos

Maria de Fátima Moreira Peres

A jovem escritora mineira é natural de Belo Horizonte e professora graduada em Letras pela UFMG. Faz questão de dizer que é virginiana, solteira, que não tem filhos e conta com o amor e o carinho das três irmãs, Iara, Jupira e Juraciara. Já publicou três livros: *De flores artificiais*, em 2000, *Com afago e margaridas*, em 2006 – ambos de contos – e *Indira*, uma novela infanto-juvenil, em 2009.

Em 2005, junto com três poetisas, ganhou o Prêmio BDMG-Cultural de Literatura, o que resultou no livro *Minas em mim*, outra publicação da escritora. Jussara diz que não tem um livro e nem um texto preferido. “Seria maldade com meus personagens escolher um. Talvez a empolgação maior fique sempre com aquele novo texto que está para nascer”,<sup>1</sup> ressalta a escritora.

Desde criança ela adora inventar e contar histórias. Na escola, já escrevia uma coisa ou outra, mas foi na adolescência, quando escreveu seu primeiro poema, que começou a levar a sério a sua escrita. Sempre leu muito, o que contribuiu e contribui para publicar as suas lindas histórias. Em *Com afagos e margaridas*, um livro que traz dois contos – “De barriga” e “Com afagos e margaridas” —, Jussara revela o olhar assustado de uma criança curiosa por meio de histórias que povoam e incitam a imaginação das crianças. Tia Barriga e Matias, os protagonistas

<sup>1</sup> SANTOS, Jussara. Depoimento concedido a Fátima Peres em abril de 2012.

dos contos, respectivamente, vão expor uma realidade dura vivida por mulheres de famílias humildes.

A escritora faz essas revelações de tal maneira lúdica e subliminar que, mesmo denunciando maus tratos, não é capaz de deixar o seu leitor atordoado, mas indignado. Porém, a denúncia é explicitada, e ficam registradas as marcas da violência contra as mulheres. Seus textos são baseados nas relações humanas e nos sentimentos que as alimentam, como o amor, o ódio, as amarguras, as tristezas, as alegrias e todos os sentimentos expressos pelos seres humanos em seu dia a dia. No conto “De barriga”, Jussara relata as consequências e os traumas da personagem depois que foi abandonada pelo noivo.

Um dia, porém, tia Barriga sumiu. Eu e minha mãe entramos em casa e ela não estava lá. Procuramos em seu quarto a falta de algum objeto. Ela tinha muito pouco e desse pouco tudo estava no lugar. Indagamos toda a vizinhança e ninguém sabia dela. A noite chegou e nada. Minha mãe em desespero se culpava por haver saído, deixando-a sozinha. Para onde ela teria ido? Os dias e as noites foram passando e nenhuma notícia de minha tia.<sup>2</sup>

Já no conto “Com afagos e margaridas”, a morte da mulher de Matias é revelada com a intervenção de uma médium, dona Arminda, que incorpora o espírito dela. Dona Arminda fala como se fosse a própria mulher de Matias e, em detalhes, vai contando como se sentiu antes de morrer, e provoca o marido a dizer a verdade sobre como havia feito para matá-la. E é nesse universo que Jussara põe em cena seus personagens, com suas angústias, seus dramas e a vivência do preconceito que se sente, literalmente, na pele.

Desde que apareci grávida as coisas entre meu pai e Matias desandaram, com a morte da criança então... Qualquer tentativa de conversa acabava em briga. Matias achava que meu pai rogou praga por termos feito filho antes de casar. ‘A criança não vingou, mas seu pai sim’, ele dizia. Eu também fiquei diferente, conversava pouco, emagreci, ou melhor, sequei. O silêncio entre Matias e eu era tão profundo que parecia retumbar nas paredes da casa. Nunca mais ele me procurou como na noite de nosso noivado. Com o passar do tempo, as procuras ficaram cada vez mais raras até...

<sup>2</sup> SANTOS. De barriga, p. 7.

Seca, sem forças, continuei cuidando da casa e de Matias, apesar da distância. Meu pai até quis me levar embora, mas casamento é casamento, jurei fidelidade, compromisso até que a morte nos separasse. E foi desse jeito mesmo.<sup>3</sup>

Na novela *Indira* (2009), por exemplo, o texto é escrito num estilo bem coloquial, porém delicadamente poético, e esta é mais indicada e dedicada ao universo infanto-juvenil. Em sete capítulos, conta a história e a amizade de um garoto chamado Washington por uma menina de nome Indira. Nome de que ela não gostava muito, e por isso sempre procurava saber os reais motivos que levaram seus pais a escolhê-lo. Essa amizade vai se transformando, aos poucos, em um primeiro e inocente amor. No caso da escrita de Jussara, nesta novela, as raízes afro ficam marcadas apenas pela cor da pele dos personagens e pelo corte de cabelo do jovem Washington. Dessa maneira, tão natural, adolescentes negros que lêem o livro se identificam com ele, não só pela história, mas também pela cor da pele dos personagens.

Os cabelos de Washington são bonitos e crespos e o pai dele, quando leva-o ao barbeiro, pede para Seu Juca fazer um corte diferente, bater a nuca, fazer uns desenhos que homenageiem suas raízes africanas. O Washington adora esses desenhos na nuca, ele diz que marcam sua diferença e agora vejo que ele é mesmo diferente.<sup>4</sup>

O nome Indira, que a personagem tanto questiona desde o início da novela, foi então pesquisado pelo seu amigo Washington. E, ao final da história, quando parte para o interior com seus avós, o garoto deixa um envelope para a Indira, contendo um chaveiro e uma carta, onde declarava seu amor por ela e o que ele havia descoberto a respeito de seu nome: "Soube que a Indira famosa foi a primeira mulher chefe de governo de um país da Ásia chamado Índia."<sup>5</sup> No final da pesquisa havia um mapa com a localização do país e de sua capital.

Segundo a própria escritora, o livro tem como objetivo fazer com que o jovem adolescente pense a sua própria identidade, como ele nas-

<sup>3</sup> SANTOS. De barriga, p. 7.

<sup>4</sup> SANTOS. *Indira*, p. 15.

<sup>5</sup> SANTOS. *Indira*, p. 28.

ceu e por que seus pais lhe deram aquele nome. Indira foi adotado por várias escolas de Belo Horizonte, Contagem, Betim e Rio de Janeiro.<sup>6</sup>

Jussara Santos tem olhar de menina, criatividade de uma adolescente e escrita de mulher madura que sabe lidar com as letras, envolver de mansinho e encantar seus leitores, ávidos por uma história que, ao mesmo tempo, é singela, cotidiana e quase um *post* para denúncias de preconceitos. Essa difícil arte da simplicidade na escrita torna-se a principal marca de seus textos, seus contos, sua poética. Assim como é a marca da própria escritora.

## Referências

SANTOS, Jussara. *Com afago e margaridas*. Belo Horizonte: Quarto Setor Editorial, 2006 (Coleção Antidesejo).

SANTOS, Jussara. Depoimento concedido a Fátima Peres. Belo Horizonte, abr. 2012.

SANTOS, Jussara. *Negros são personagens principais de Indira*. Belo Horizonte: TV Conecta BH, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Zo7z4ln1XnI>>. Acesso em: 15 maio 2012.

SANTOS, Jussara. *Indira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.

<sup>6</sup> SANTOS. *Negros são personagens principais de Indira*.

# A escrita e o reino do entusiasmo

Jussara Santos

Vou quase começar pelo começo... Eu sempre gostei de inventar histórias. Inventava muitas. Sempre fui uma criança pouco comportada, fazia muita confusão, bagunça mesmo. E eu tinha de justificar todos os meus atos, digamos, "impróprios". Então, eu sempre tinha uma história pra contar para minha mãe e para o meu pai. Nem sempre eles acreditavam, mas...

Na minha casa, as histórias que inventava eram ouvidas pela família, comecei a formar público ali. Vejam só, eu já tinha ouvintes naquela época! Esse acolhimento foi muito importante.

Mas desenvolvi essa facilidade para criar histórias e contá-las convivendo com minha avó materna. Hoje sei de sua importância na minha trajetória como escritora. Eu tenho três irmãs, sou a caçula e ficava com minha avó, enquanto meus pais trabalhavam e minhas irmãs iam para a escola.

Minha avó, despretensiosamente, me orientou no caminho das letras. E isso é interessante, porque ela estudou muito pouco. Aliás, a pouca escolaridade é marca de muitas famílias pobres brasileiras. Meus pais frequentaram pouco a escola, meus avós paternos também. Porém, a pouca escolaridade não foi nem é sinônimo de pouco conhecimento, de pouco saber. Meu avó paterno, por exemplo, era músico, tocava violão.

Minha avó lia poesia para mim. Por isso brinco que passei por um processo de "alfabetisia". Alfabetização através da poesia. Um dos poemas que líamos traz algumas interrogações e uma resposta que, hoje,

acredito, foram fundamentais para minha opção pela escrita. O poema é de *Antero de Quental* e seguem alguns versos aqui:

Que te diz a natureza,  
A despedir-se saudosa,  
Findo o dia?  
Quando a noite é mais formosa  
E o luar tem mais beleza?  
- Poesia. [...]¹

Assim, creio que a minha vida se impregnou de poesia, e ela está em cada uma das muitas linhas desenhadas em minhas mãos.

Outro aspecto importante na minha trajetória como escritora é o gibi ou histórias em quadrinhos. Na minha casa, sempre lemos muito. Tínhamos coleção de gibi e aquelas histórias faziam parte do nosso processo de alfabetização. Penso que a minha escrita está, portanto, diretamente ligada ao ouvido, aos sons, e a diferentes leituras, leitura de mundo, leitura de gente, leitura de imagens.

A escola é também um elemento importante. O conhecimento que trazia da minha casa foi acrescido ao conhecimento escolar. Li muitos livros traduzidos, já que a literatura nacional era pouco trabalhada na escola. Li *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte, *O pequeno lorde*, de Frances H. Burnett, *Sem família*, de Hector Malot, *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, e vai por aí... Eu lia tudo que me caía às mãos. A literatura nacional só chegou na adolescência ou quase na adolescência. Até então só lia texto traduzido ou recontado.

Mas houve um livro que me chamou atenção. Chama-se *À beira do riacho*. É de uma escritora norteamericana: Laura Wilder. Esse livro, carregado de imagens que, na época, para mim eram incríveis, me fez ver a literatura de outra maneira. Pensei após a leitura: *Eu posso falar de mim*. A ideia de escrever, de ser escritora começava a ser desenhada ali. Foi uma sementinha. Com o passar do tempo, comecei a ler a literatura nacional. As produções brasileiras. Encantei-me com os poetas, com escritores como Drummond. Mas uma coisa me angustiava: eu não me

¹ Os versos se encontram em um livro de poesia pertencente à autora que, por ser muito antigo, já perdeu a capa e, com ela, as informações de identificação. (N.E.)

via na maioria dos textos que lia. Semelhante ao que vivenciou a escritora nigeriana Chimamanda Adichie:

[...] eu amava aqueles livros americanos e britânicos que eu lia. Eles mexiam com a minha imaginação, me abriam novos mundos. Mas a consequência inesperada foi que eu não sabia que pessoas como eu podiam existir na literatura. Então o que a descoberta dos escritores africanos fez por mim foi: salvou-me de ter uma única história sobre o que os livros são.<sup>2</sup>

Porém, ao contrário dela, não tive acesso a escritores negros. Nem africanos, nem brasileiros. Escritoras muito menos. O escritor negro brasileiro que a escola apresentava era Machado de Assis e, ainda assim, ele não era apresentado como negro.

Durante muito tempo as imagens negras que li eram aquelas associadas à negatividade: maldade, feiúra. Eu li o negro escravizado e submisso, o chamado pai João, a ama de leite, a empregada que satisfaz o patrão e o filho do patrão, li o negro bandido, a mulata gostosa, li uma série de estereótipos em que o negro sempre foi fixado. Logo, não li o negro como protagonista, não li o negro como sujeito agente, não li o negro como gente.

Então, essa literatura, uma produção literária que apresentasse o negro como protagonista, que agora vem sendo divulgada nas escolas, não fez parte do meu universo quando criança e adolescente. A divulgação que se tem hoje no Brasil dessa escrita é fruto da batalha dos próprios escritores negros ou afrodescendentes e de estudiosos que se dedicaram e se dedicam a estudar esse tema. Meus alunos, hoje, negros, brancos, índios têm uma gama de possibilidades de leituras em que a diversidade se faz presente. Eu fui ter contato com essa produção já adulta, entrando pra faculdade, quase.

Nessa minha trajetória quero falar a partir do lugar que ocupo na sociedade. Esse lugar é o de mulher, negra, brasileira. Isso não significa panfletagem. A literatura, pra mim, não está solta, no vácuo. Ela parte de algum lugar e, no meu caso, do meu lugar. Se tantos personagens podem existir, por que não personagens negros, índios, entre outros?

<sup>2</sup> Palestra ministrada no evento TED Talks, em julho de 2009 na cidade de Oxford, Inglaterra.

Eu me lembro que, nas festas da escola, quando pequena, tínhamos de fazer homenagens aos pais (dia das mães, dia dos pais). Geralmente fazíamos álbuns para presentear-los. E era uma luta fazer esse álbum lá em casa, porque as imagens que nós encontrávamos eram de mães e pais brancos que não tinham nada a ver com os nossos pais. Quando encontrávamos imagens de pessoas negras eram em situações vexatórias. Hoje, eu acho interessante que existam revistas dedicadas ao público negro. As crianças e os adolescentes negros têm que se ver representados de forma positiva.

Isso vale também para a literatura. Já se lê muito pouco na escola. A leitura orientada vai bem até uma faixa etária e depois despenca. Há ainda a leitura de entretenimento, de que tanto os adolescentes gostam. É positivo, mas é preciso apresentar também uma literatura mais “indigesta”, essa também é importante.

Certa vez, o escritor Marcelino Freire, em entrevista à Folha de São Paulo, disse que “confortável precisa ser a cama, não a literatura”.<sup>3</sup> É preciso conhecer essa *literatura do desconforto*. Uma literatura que mostra outras realidades, que faz pensar sobre o lugar das pessoas no mundo.

O Brasil tem medo de radicalizar, ou seja, medo de ir à raiz de seus problemas e isso já se faz urgente. Pensando em uma das palavras que norteiam esse Colóquio, a palavra *transgressão*, vejo a literatura como espaço para transgredirmos sempre. Não devemos temer a literatura. Já somos podados todos os dias, que ela nos ofereça, então, o espaço da libertação e da catarse.

Encerro com a palavra “entusiasmo”, que dá título a essa apresentação. Vem dos gregos essa palavra, e significa “ter um deus dentro de si”.<sup>4</sup> Entusiasmada, ou seja, “preenchida” por um deus, a pessoa transforma tudo que está a sua volta. Entusiasmados, acreditavam os gregos, podiam vencer a falta de sabor do cotidiano, podiam modificar a realidade.

Contista, poeta, escritora, professora, educadora, filha (de Conceição e José Luiz), neta (de Ercília, João e Joaquina), irmã (de Iara, Jupira, Juraciara),

<sup>3</sup> FREIRE. Desconfie das dicas que lhe dão, p. 7.

<sup>4</sup> A IMPORTÂNCIA do entusiasmo, [s.p].

mulher, mas, acima de tudo, entusiasmada. Entusiasmada com a vida... O entusiasmo traz o sucesso e não o contrário, ainda segundo os gregos.

Assim, escrevo sempre, escrevo todo dia, escrevo para muito além de holofotes, de meros retratos na parede. Escrevo para mim, para você e para quem mais quiser ler, ouvir e engrossar o coro dos entusiasmados.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda. The Dangers of a Single Story. In: TED Talks: Ideas worth spreading, jul 2009, Oxford. Disponível em: <[http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)>. Acesso em: 25 mar. 2013.

A IMPORTÂNCIA do entusiasmo. 2008. Disponível em: <<http://www.palavrasiluminadas.com/reflexoes/a-importancia-do-entusiasmo.html>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

FREIRE, Marcelino. Desconfie das dicas que lhe dão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 ago. 2009. Caderno Mais!, p. 7.

WILDER, Laura Ingalls. *À beira do riacho*. 3. ed. Tradução e adaptação: Luiz Fernandes. Rio de Janeiro: Record, 1969. Coleção Carolina.

# Palavras de inquietude: a literatura de Maria Lysia Corrêa de Araújo

Maria do Rosário A. Pereira

Maria Lysia Corrêa de Araújo nasceu em Campo Belo, Minas Gerais, em 4 de setembro de 1921, e faleceu em 15 de janeiro de 2012. Dedicou-se, ao longo de sua vida, tanto ao teatro quanto à literatura, além de ter sido jornalista. Frequentou o curso de língua anglo-germânica da UFMG e formou-se em Arte Teatral pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde obteve o prêmio de melhor interpretação em uma peça de Ionesco. Sua carreira teatral teve início em Belo Horizonte, e, em São Paulo, atuou em grupos como Oficina, Arena e Maria Della Costa, tendo atuado também no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, dentre outros.

No que diz respeito à literatura, foi colaboradora na grande imprensa, tendo contos e crônicas dispersos nas revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e *Ficção*, e em jornais como *O Estado de S.Paulo*, *Estado de Minas* e *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Com sete obras publicadas e uma inédita, a escritora merece ser lembrada e estudada na academia, uma vez que seus textos têm uma inegável qualidade literária e merecem reedições e nova apreciação por parte da crítica, o que até chegou a ocorrer na sua época – como demonstram, por exemplo, inúmeros prêmios por ela angariados. Recentemente falecida, o Colóquio Mulheres em Letras a prestigia como homenageada do evento, uma vez que é praticamente desconhecida do grande público leitor na contemporaneidade.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado por ocasião do IV Colóquio Mulheres em Letras, promovido pelo Grupo de Pesquisa Letras de Minas, no dia 30 de maio de 2012. Em decorrência disso, optou-se por manter as marcas de oralidade.

Esparsos exemplares de seus livros podem ser encontrados apenas em sebos, o que dificulta ainda mais seu reconhecimento. Vale lembrar também que grande parte de sua obra teve pequena tiragem e foi editada em terras mineiras, o que, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, restringia a circulação dos textos, circulação esta ainda muito limitada ao eixo Rio-São Paulo. Esses são alguns fatores que explicam a sua quase ausência dos manuais de literatura, à exceção de uns poucos que se propõem a investigar não apenas a literatura canônica, já consagrada, mas também aquela mais esquecida, nem por isso menos valiosa, a exemplo do *Dicionário Biobibliográfico de Escritores Mineiros*, organizado pela professora Constância Lima Duarte em 2010.

A primeira publicação de Maria Lysia veio a lume em 1978: *Em silêncio*, livro de contos de grande densidade narrativa e psicológica, que perpassa temáticas fortes como a falta de comunicação e a solidão humana, além de apresentar intertextualidade com a Bíblia. Na orelha da primeira e única edição da obra figura uma lista dos inúmeros prêmios por ela angariados, dentre eles o 1º lugar no Concurso Fernando Chinaglia e o Prêmio Adelino Magalhães da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. A obra também foi bem recebida pela crítica da época, como comprovam resenhas encontradas no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Dentre elas, destaco a de Alciene Ribeiro Leite<sup>2</sup> e o texto de Cyro de Mattos.<sup>3</sup> Em ambos, cada qual à sua maneira, é salientado o caráter insólito que permeia os contos.

No conto “A espera”, que abre o livro, já é possível perceber a intertextualidade bíblica mencionada: um homem fica sentado sob uma árvore à espera não se sabe do quê. Àqueles que passam e o abordam dá apenas as folhas da árvore, as quais, cuidadosamente, limpa. Ou seja, mesmo estando em penúria, dá o pouco que tem, o que nos remonta à passagem “O óbulo da viúva”, expressa nos evangelhos de Marcos (12:41 a 44) e Lucas (21:1 a 4), em que Jesus afirma que as duas pequenas moedas colocadas pela viúva na caixa de esmolas que ficava nos templos valiam mais do que a atitude das pessoas ricas, que ali deitavam dinheiro,

<sup>2</sup> LEITE. *Em silêncio*, p. 10.

<sup>3</sup> MATTOS. *Uma contista do silêncio*, p. 12.

dando “de sua abundância”. A personagem do conto só tem as folhas da árvore para doar aos outros, mas se ressentida quando eles as desprezam.

A intertextualidade com o texto bíblico aparece também em “Paixão segundo São Mateus”, já expressa no título – narrativa em primeira pessoa em que o narrador conversa com os mortos –, e também “Em silêncio”, que nomeia a coletânea e enfoca sobretudo a questão da solidão, do afastamento do convívio social. A epígrafe, retirada de Fernando Pessoa – “É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza” –, já anuncia um certo clima sombrio que permeia o texto. A protagonista, sem nome, sem identidade, sem expressão, pois não fala, não se comunica com as outras pessoas, vive isolada e tem por única companhia um rato. Vejamos um excerto do conto:

Fechou a porta e ficou com o seu mundo. Um pequeno mundo. Há muito que não pronunciava uma palavra. Em lugar algum. Não que um dia ou outro não tivesse vontade de falar. As palavras, no entanto, paralisavam-se nos lábios. [...] Falar, se não era possível dizer o novo? Era bom viver, o falar perturbava [...].<sup>4</sup>

O rato, que no princípio amedronta, com o tempo passa a ser a única companhia aceitável. O intuito de matá-lo cede lugar à convivência, e quase amizade, na qual ambos se compreendem apenas pelo olhar e pelo silêncio que se estabelece, pois “só o rato lhe compreendia as palavras silenciosas, o que estava dentro”.<sup>5</sup> Até que o inusitado quebra a harmonia: certo dia, ao chegar em casa e não mais escutar o “cumprimento do rato”, descobre que o zelador o havia matado. Dá-se então o desfecho trágico: imbuída de ódio, a mulher mata o zelador, mas, paradoxalmente, o ato permite que ela recupere sua felicidade:

Puseram-na sozinha numa cela escura e imunda. Cheia de ratos. Agora só esperava as noites, quando eles vinham passear pelo seu corpo. E se falavam sem medo. Entregavam-se e integravam-se em autenticidade. Ele crescera e se multiplicara, como mandam as sagradas escrituras do amor.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> ARAÚJO. *Em silêncio*, p. 30.

<sup>5</sup> ARAÚJO. *Em silêncio*, p. 32.

<sup>6</sup> ARAÚJO. *Em silêncio*, p. 32.

Na última frase aparece a menção ao texto bíblico – “sagradas escrituras”. Porém, uma ironia fina permeia o texto: não é a mulher, o elemento humano, que cresce e se reproduz, mas sim o rato, e o humano acaba sendo dominado pelo animal.

A falta de comunicação desumaniza; é o que, de um modo ou de outro, parecem nos dizer os contos de *Em silêncio*. O interessante é que a solidão se instaura em grande medida por opção das personagens, como em “Se ela ou eu”, em que um narrador neurótico guarda consigo, trancado num quarto, numa caixa, o corpo de uma gata, Mary. Solitário, às voltas com uma esposa que não o compreendia, encontra em Mary uma amizade pura, livre de quaisquer interesses ou intervenções externas:

À medida que o tempo passava, mais Mary me amava e eu a ela. Conversávamos horas a fio e as respostas que me dava em geral eram inteligentes, alegres, muitas vezes sábias. Era no brilho dos olhos que as respostas vinham. E o silêncio, que delícia! Como gostávamos de ficar assim.<sup>7</sup>

Mais uma vez, o inusitado vem quebrar a rotina de suposta tranquilidade em que o narrador se encontrava: uma prima de sua esposa vem passar uma temporada em sua casa, e consigo traz um gato. Mary, então, volta suas atenções para ele; após seu retorno, contudo, o dono se vinga dela, não lhe dispensando mais o carinho de outrora. Ela define até a morte, mas se presentifica por meio de seu corpo sem vida. Nesse cenário macabro, o narrador-personagem se afasta do convívio humano, fecha-se em seu quarto com o pequeno cadáver e perde o caráter de humano: “Agora nem sei mais quem está morto. Se ela ou eu.”<sup>8</sup> Mesmo diante da insistência das outras pessoas chamando-o para a realidade, ele opta por se manter enclausurado em seu próprio mundo.

No romance *Um tempo*, de 1985, forma e tema se imbricam para expor determinada condição de gênero: a da esposa consciente da opressão que sofre, e que se angustia diante dessa situação, hesitando entre agir e permanecer em seu *status quo*. Há o discurso direto por meio do fluxo de consciência, que deixa evidentes os mais profundos e conflitantes

<sup>7</sup> ARAÚJO. Se ela ou eu, p. 21.

<sup>8</sup> ARAÚJO. Se ela ou eu, p. 23.

pensamentos e sentimentos por parte de uma personagem que se casou por volta dos 15, 16 anos e que procurava “uma âncora que [a] seguisse num definitivo, que [...] apacasse o tumulto, [a] ânsia de tudo”.<sup>9</sup> Vejamos o trecho a seguir:

Claro que seria mais digno eu tomar uma atitude, sair de casa, abandonar filhos, marido, fácil falar tudo isso, há toda uma engrenagem em cada vida, peça combinando com peça, presa, uma na outra, peças maiores, menores, a coisa não se resolve assim “vou viver a minha vida”, mas que seria mais digno isso sim, seria, não posso olhar para meu filho, a censura nele me mata, é preciso que ele se torne homem e então viverá quem sabe o mesmo drama e nessa época poderá me perdoar, mas nada me interessa, para que ser perdoada e perdoada de quê se me sinto a mais pura das criaturas, se me entreguei apenas ao amor, ao amor de cada homem, de cada filho, do meu marido que está morrendo ali naquele quarto onde não tenho coragem de entrar [...].<sup>10</sup>

No entanto, nem só de solidão e de repetição se faz o cotidiano humano. Em seus livros infanto-juvenis, Maria Lysia trabalha outras faces do convívio humano, como por exemplo a relação das pessoas com as palavras e, sobretudo, com a literatura. É o que se passa em *O carneirinho diferente*, publicado em 1987. O enredo nos apresenta uma família de carneiros “normais” que, no entanto, tem um elemento “diferente” dos outros: um carneirinho que sofre de melancolia, no sentido freudiano, como nos esclarece Jeane Marie Gagnebin: “[... para Freud] enquanto, no luto, é o mundo que se torna vazio devido à ausência da pessoa amada, na melancolia é o próprio eu que se esvazia, que não tem mais a força de se recompor [...]”.<sup>11</sup> A personagem esvaziada dessa história o é, justamente porque ainda não encontrou sentido para a vida, porque não consegue se encontrar num mundo constantemente fragmentado e cheio de lacunas.

Amigos e familiares fazem de tudo para tirar o carneirinho inominado – que, por isso, pode representar qualquer criança, adolescente, adulto... – desse “estado de espírito”, no entanto não conseguem

<sup>9</sup> GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 105.

<sup>10</sup> ARAÚJO. *Um tempo*, p. 51.

<sup>11</sup> GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 105.

demovê-lo de tal condição. Somente quando vai para a escola é que ele descobre “um brinquedo diferente”: uma caixa de letras, com as quais, aos poucos, começa a formar palavras, e daí um mundo novo, rico de possibilidades, se abre para ele: “Cada vez que traziam um livro, o carneirinho ficava feliz. Sorria. Sorria muito, agora. Lia, copiava, inventava, jogava o jogo de pensar e fazer. Era isso o que ele queria!”<sup>12</sup> Certa feita, o bichinho descobre uma espécie de mentora intelectual na floresta, dona Coruja, que o ensina a ser poeta, ou melhor, ensina-lhe que, se de fato ele queria ser um bom poeta, que estudasse e lesse muito, ou seja, que trabalhasse. A autora remete, implicitamente, a toda uma corrente de estudiosos e escritores, como João Cabral de Melo Neto, para os quais a forma, isto é, a palavra bruta, artigo de carpintaria, deveria ser lavrada e lavrada, incessantemente, e para os quais fazer literário é muito mais do que “inspiração”, como se poderia supor, ele é, sim, “transpiração”. Aquele pequeno animal tristonho, então, cura sua melancolia colocando-a no papel, tornando-se um poeta.

Não podemos deixar de mencionar, nesse ponto, a alusão à linhagem de escritores românticos, aqueles para quem o *spleen*<sup>13</sup> e o tédio, dentre outras emoções, também se transfiguravam em material literário. Vale mencionar que também na obra *Os pássaros que gostavam de poesia*, de 1981, aparecem personagens interessadas em poesia e literatura – também animais. Aliás, o interesse de Maria Lysia por eles certamente desperta o interesse pela leitura de sua obra por um viés ainda não realizado.

Como se nota, as obras infantojuvenis da referida escritora são dotadas de certa profundidade capaz de suscitar reflexões mais elaboradas, inclusive de caráter social, a exemplo de *O círculo*, publicado em 1985. A cena a seguir apresenta a reflexão de uma das personagens centrais sobre sua condição de cor e seu “destino”, por meio de um narrador

<sup>12</sup> ARAÚJO. *O carneirinho diferente*, [s.p.].

<sup>13</sup> O humorismo, teoria medicinal predominante na Grécia Antiga e em Roma, afirmava que o corpo humano é composto por quatro líquidos/humores: o sangue, a fleuma, a bílis amarela e a bílis negra. O desequilíbrio entre esses líquidos seria, segundo a teoria, o responsável por doenças e pela caracterização do temperamento humano. No caso, a bílis negra, produzida pelo spleen, ou baço, era associada à irritabilidade, à melancolia. O termo foi incorporado ao mundo literário no século XIX, quando foi utilizado por, dentre outros autores, Baudelaire, em seu poema *Spleen*. (N.E.)

onisciente. Afinal, seria esse suposto destino igual ao de tantos outros companheiros nas mesmas condições? Cito:

Não foi só uma vez que o convidaram na rua para coisas que sabia não muito certas. Era desconfiado e tinha medo. Sempre via nos filmes os pretos apanhando mesmo sem fazer nada. [...]

A prova [de que não era “maricas”, conforme lhe chamavam os outros moleques] era roubar bolsas de velhas senhoras e dar trombadas. [...]

É. Acabaria aprendendo. Enquanto esbarrava numa pessoa, o outro tirava a carteira. Depois repartiam o dinheiro. O principal era correr. Treinavam todos os dias. À noite, cansado, voltava para casa. Ninguém lhe prestava atenção. Dormira algumas vezes com os moleques. No dia seguinte, nada lhe era perguntado.<sup>14</sup>

Desse modo, o título desta comunicação, “Palavras da inquietude”, não poderia refletir melhor o mundo em desalinho que existe tanto intimamente quanto exteriormente às personagens retratadas nos livros de Maria Lysia. Os poucos fragmentos citados, bem como as informações mencionadas neste texto sobre a referida escritora, por si só já demonstram sua importância e justificam a feliz escolha, por parte da comissão organizadora deste colóquio, de homenageá-la no evento. Esperamos que esta comunicação suscite o interesse de novos leitores por uma obra tão significativa para a literatura brasileira.

## Referências

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Aprendiz de barroco*. Ilustrações de Carti e Emídio Almeida. Belo Horizonte: RHJ, 2002.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Bairro feliz*. Rio de Janeiro: Ebal, 1982.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Em silêncio*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: INL, 1978.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *O carneirinho diferente*. Belo Horizonte: RHJ, 1987.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *O círculo*. 3. ed. Ilustrações Regina Coeli Rennó. Belo Horizonte: Editora Lê, 1991. (Coleção Momentos)

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Os pássaros que gostavam de poesia*. Capa e ilustrações Liliâne Romanelli. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1981.

<sup>14</sup> ARAÚJO. *O círculo*, p. 18-19.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Os 4 lagartos brancos*. Não publicado.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Um tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BÍBLIA SAGRADA. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 2000.

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 370-371.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LEITE, Alciene Ribeiro. Em silêncio. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 14, n. 699, p. 10, fev. 1980.

MATTOS, Cyro de. Uma contista do silêncio. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1143, p. 12, abr. 1990.

# Lembrando Maria Lysia

Myriam Ávila

Maria Lysia, escritora de pouco renome, que teve curto destaque durante o chamado *boom* dos contistas mineiros (anos 1970 e 1980), começou a receber, nos três a quatro anos que antecedem sua morte, ocorrida em 2012, alguma atenção da crítica universitária, culminando com a homenagem prestada a ela no presente evento (IV Colóquio Mulheres em Letras). O momento é propício: relativizados os critérios de exclusão que mantinham sob controle, e dentro de estritos limites, o cânone dos escritores brasileiros, a crítica sente-se à vontade agora para recuperar empreendimentos literários minoritários, focalizando a multidão de mulheres, afrodescendentes e outros grupos não dominantes que se dedicaram e dedicam à escrita sem filiação estética e programática definida.

Muito premiada durante o período acima mencionado, Maria Lysia construiu sua ficção sobre o solo seguro de sua experiência de cronista em cerca de vinte anos de publicações em revistas e jornais diversos. Tendo tentado a dramaturgia por ocasião da conclusão de seu curso de Arte Dramática, na escola dirigida por Alfredo Mesquita, com a peça *Quem garante?*,<sup>1</sup> Lysia muda mais uma vez seu foco depois dos livros de ficção, voltando-se então para a literatura infantil, com quatro livros, dos quais *Os pássaros que gostavam de poesia* será talvez o mais ambicioso e bem sucedido.

<sup>1</sup> Inédita, foi representada por colegas da escola naquela ocasião.

Porém, não é apenas através de sua obra escrita que o olhar contemporâneo procura trazer à cena essa mulher chamada Maria Lysia, não unicamente autora de livros, mas proprietária de uma personalidade, personagem de seu tempo e de si própria, penélope de uma vida. Dona de imenso talento dramático, Lysia moveu-se na vida como num palco, consciente da pesada carga de representação que conforma a existência das criaturas no mundo, seus encontros e suas trocas. Apaixonada por livros, reverente diante da Literatura, não deixava de ver no cotidiano, no anedótico, no episódico um potencial de interpretantes do vivido que não deixavam de constituir uma outra arte. Por isso, o conceito de vida/obra, com o qual Augusto de Campos se aproximou da figura de Pagu (que, aliás, Maria Lysia chegou a conhecer pessoalmente), é especialmente apropriado para se falar dessa escritora, dessa pessoa.

A família em que Lysia nasceu e as circunstâncias de sua formação foram decisivas para sua futura dedicação às artes, com destaque para a literatura. Quinta dos oito filhos de Lafayette Corrêa de Araújo, pernambucano, advogado e professor de português, e de Josephina Rios Corrêa de Araújo, professora primária em Campo Belo, cresceu rodeada de livros. Órfã de mãe aos sete anos, de pai aos doze, sua adolescência tem lances que facilmente resvalariam para o melodramático, não fosse o inato humor e entusiasmo com que encarou a vida e que marcavam seus relatos sobre a época em que teve de se separar dos irmãos, que foram divididos entre os parentes disponíveis quando já não havia um pai para sustentá-los.

A premência da necessidade material fez com que, assim como os irmãos, prestasse concurso público para garantir a subsistência, embora tenha passado, ainda bem jovem, por uma dezena de outros empregos e chegado a matricular-se em escola de enfermagem – seduzida, segundo me foi relatado, pelo uniforme branco – para fugir apavorada à vista do primeiro cadáver. Irrequieta, tornou-se atriz em Belo Horizonte, tendo participado de importantes montagens teatrais com Ítalo Mudado e João Ceschiatti, e destacando-se como protagonista de *Medéia* – papel que a levou a ser aclamada nas ruas pelos estudantes de Ouro Preto. Segue-se um período em Recife, quando a família pernambucana a observou com

suspeição, por se tratar de jovem independente, que morava sozinha e mantinha-se por conta própria.

Em São Paulo demorou-se por dez anos, frequentou a Escola de Arte Dramática, formando-se com um prêmio por seu desempenho em *As cadeiras*, de Ionesco. Continuava a trabalhar em repartição federal, como concursada, e aproveitava para aprender línguas, sem abandonar nem um dia a natação, paixão que a acompanhou durante toda a vida. Seu salário era, em grande parte, empregado na compra de livros, muitos deles importados, proporcionando-lhe a formação de uma excelente biblioteca de teatro, hoje lotada na Universidade Federal de São João del Rei, (onde viveu a infância e parte da adolescência) obedecendo à vontade externada por ela pouco antes de sua morte. Na capital paulista, participou de muitas montagens teatrais de grande relevância,<sup>2</sup> sob direção de nomes como Henriette Morineau, Augusto Boal e José Celso Martinez, tendo privado com todos os grandes atores da época, de Paulo Autran a Maria della Costa, de Cacilda Becker a Sérgio Cardoso, de Tônia Carrero a sua colega de curso Aracy Balabanian. No Teatro Oficina, fez parte do elenco de histórica encenação de *Os pequenos burgueses*,<sup>3</sup> de Gorki. Teve também a oportunidade de trabalhar com Walmor Chagas e Otelo Zeloni no filme *São Paulo Sociedade Anônima*, premiado no Brasil, México e Itália.

Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde morou durante alguns anos, ainda ligada ao teatro, mas sem nunca lhe dedicar o tempo que uma atuação profissional exigiria. Conheceu e trocou correspondência com Carlos Drummond de Andrade, sua grande paixão literária. Infelizmente, destruiu mais tarde as cartas de Drummond, em consequência de uma discussão com um namorado ciumento. Amante da poesia, nunca publicou versos, pois era muito crítica em relação a suas poucas tentativas líricas. De temperamento muito diferente de sua irmã Laís, esta sim, poeta, encontrou sua melhor expressão na narrativa, a que dava sempre uma atmosfera de realismo mágico e até mesmo de absurdo, qualidades que,

<sup>2</sup> No teatro, usava o nome Lysia de Araújo.

<sup>3</sup> A estreia de *Pequenos Burgueses*, peça do dramaturgo russo Máximo Gorki, que trata da apatia e inércia de membros da burguesia frente às mudanças sociais, aconteceu em 30 de outubro de 1963, apenas cinco meses antes do Golpe Militar de 1964. (N.E.)

entretanto, veiculavam menos uma veia farsesca que uma visão do ser humano como indivíduo imerso em solidão e incomunicabilidade.

Enquanto em sua vida era conhecida como pessoa cheia de entusiasmo e alegre, muito comunicativa e espirituosa, esportista e grande frequentadora de concertos (estudou piano desde a adolescência até os últimos meses de vida), sua concepção das relações humanas mostra-se, nos livros, totalmente desencantada e desesperançosa. No bloquinho em que, já próxima da morte, colava recortes e copiava citações – muitas de Drummond – a palavra solidão aparece com certa frequência. Não há dúvida de que a perda sucessiva dos irmãos (dois falecidos muito jovens, nos anos 1950, outros na meia-idade e a última, a caçulinha Laís, seis anos antes de sua própria morte), a adolescência de órfã e a perda dos sobrinhos mais velhos abriram uma ferida profunda, dolorosa, que ela tentava suturar com a convivência com crianças. Só na literatura, Maria Lysia daria vazão ao sentimento de impotência diante da morte.

Seu casamento, já madura, quando se cansara de peregrinar e retornara para junto da família, em Belo Horizonte, marcou uma grande mudança em sua vida. O marido, Pedro Aguinaldo Fulgêncio, diretor dos Diários Associados, contava-se entre as personalidades mais destacadas do jornalismo mineiro e, a seu lado, Maria Lysia foi apresentada a políticos, representantes de corpos diplomáticos e outros frequentadores das colunas sociais. Embora esse meio fosse totalmente distinto daquele em que vivera até então, e apesar de seu despojamento no que dizia respeito à moda e aos adornos (não usava joias ou bijuterias de nenhuma espécie), sua simpatia irradiante facilitava e tornava agradável o encontro entre mundos tão díspares. O casamento terminou com o falecimento do marido, em 1992. A partir daí, volta-se cada vez mais para a família, para os sobrinhos que tratava como filhos.

A volta a Belo Horizonte deu-lhe tranquilidade para se dedicar à literatura, com sucesso atestado pelos prêmios. Com a literatura infantil não obteve maior repercussão, mas lembrava com carinho as ocasiões em que fora convidada a conversar com crianças, em eventos escolares, sobre seus livrinhos. Nunca se mostrou ressentida com a escassa fortuna crítica: dirigiu sua ambição para a atividade de leitora compulsiva, para a eventual tradução de poetas alemães, para o estudo de tudo o que

dissesse respeito à arte, para as pontuais vitórias de seus sobrinhos em qualquer campo do conhecimento e da arte.

A escrita da solidão e a prática da generosidade, duas faces da mesma moeda, que manteve polida e brilhante em nove – sempre novas – décadas de vida, justificam por si sós, em sua convivência oximórica, a atenção que se concede agora a essa narradora, essa personagem, essa escritora/leitora que foi minha madrinha, minha tia Maria Lysia Corrêa de Araújo.

**Nas bordas da linguagem**

# "Escrever é procurar entender": Clarice Lispector entre a ficção e a crítica

Ana Caroline Barreto Neves

A obra clariceana é uma das mais importantes e estudadas da literatura nacional. Desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, de 1943, a escrita de Clarice Lispector estabeleceu uma ruptura com os paradigmas narrativos vigentes, transgredindo convenções linguísticas e literárias.

Mesmo que seu prestígio tenha sido sempre maior nos meios intelectuais e acadêmicos, as crônicas que escreveu durante seis anos para o *Jornal do Brasil*, entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, permitiram que Clarice se tornasse uma voz familiar para leitores de meios diversos. Ainda que familiar, Clarice não deixou de ser enigma: ao mesmo tempo em que crescia sua fama como escritora, envolvia-se em uma aura de mistério, quase mito, em parte devido à própria personalidade e gosto pela privacidade da autora. Nádia Batella Gotlib diz que "ao isolar-se voluntariamente, [Clarice] cercava-se de uma aura de mistério, permanecendo intocável e favorecendo, quem sabe, certas mitificações: belíssima, sobretudo na mocidade; sedutoramente atraente; antisocial, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa".<sup>1</sup> Clarice-pessoa despertou a curiosidade do público e o interesse da crítica, o que resultou, anos depois de sua morte, em estudos de caráter biográfico, como *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli (1985), o importante livro

<sup>1</sup> GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 52.

de Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta* (1995) e o recente trabalho de Benjamin Moser: *Clarice*, (2010), intercalados por tantos outros.

Frutos, também, da curiosidade do público e interesse da crítica, foram as publicações, na última década, de suas correspondências, divulgadas até então de forma esparsa. Clarice Lispector enviou cartas ao longo de toda sua vida. Essa escrita, além de trivial nas décadas de 1940, 1950 e 1960, era uma das únicas formas de lutar contra o isolamento imposto pelas viagens com o marido diplomata. Em 2001 chegou às livrarias *Cartas perto do coração*, tornando público o conteúdo das cartas trocadas com Fernando Sabino, seu maior interlocutor. Em 2002, Teresa Monteiro selecionou e publicou a conversa epistolar mantida entre Clarice e diversos contatos no livro *Correspondências*, e, em 2007, organizou *Minhas queridas*, tornando públicas 120 cartas inéditas escritas por Clarice Lispector para as irmãs, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, entre 1940 e 1957.

Diante de tais textos, abre-se um novo caminho para a leitura crítica da obra ficcional de Clarice Lispector: através de seu próprio posicionamento crítico. Seria possível vislumbrar aspectos sobre literatura e sobre a prática de escrita através das considerações da própria autora em seus escritos não-ficcionais?

No “Dossiê” da revista *Cult* sobre Clarice Lispector, de dezembro de 1997, lemos uma declaração de Clarice que diz:

É muito difícil para mim falar de literatura. Em verdade, não sei explicar minha criação literária. Admiro bastante os críticos lúcidos, capazes de interpretar de maneira extraordinária a ficção, mas para mim a coisa é diferente.<sup>2</sup>

A despeito de tal declaração, o que encontramos, entre cartas e crônicas, é uma busca incessante de se falar sobre literatura; processo e conceito de escrita; temas, métodos e técnicas; mercado editorial; inspiração.

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Porque não? O que me impede? A exigüidade do tema talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às

<sup>2</sup> LISPECTOR citada por MARTINS. *Clarice e a crítica*, p. 57.

vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadeia milhares de outras, não desejadas, estas. [...] Eu falaria de frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?<sup>3</sup>

Em *Cartas perto do coração* (2001), constatamos que Clarice e Sabino acompanharam o trabalho um do outro de perto, mesmo à distância, sempre discutindo textos próprios ou alheios. Nas cartas lemos comentários a respeito de muitos dos trabalhos em desenvolvimento, antes mesmo destes serem encaminhados para as editoras. Projetos, enredos e personagens são algumas vezes desenvolvidos primeiro por carta, onde discutem desde o título de uma obra, até o drama envolvido em sua composição e, especialmente, a difícil relação com o mercado editorial.

Em carta de 7 de maio de 1956, Clarice informa a Fernando que deu por acabado o romance provisoriamente intitulado *A veia no pulso*. Diz ela: "Quanto eu daria para você ler e me dizer o que devo ou não tirar, se o livro está ambicioso ou pretensioso, só Deus sabe, eu não sei".<sup>4</sup> E pede a Fernando sugestões de editoras a quem o romance pudesse interessar: "Fernando, que editor você acha que quereria publicar 'A veia no pulso'? (o livro tem 400 páginas). Se você me disser o nome de dois ou três possíveis, eu escreverei para eles 'oferecendo'".<sup>5</sup>

Clarice remete a Fernando os originais deste que seria seu quarto romance, e o amigo, generosamente, sugere inúmeras modificações, com explicações detalhadas de seus motivos, sobre os quais ele afirma: "Não acho de grande importância para o livro as alterações sugeridas. Exatamente por isso é que me pareceu que não custava nada fazê-las".<sup>6</sup> Clarice incorpora quase inteiramente as sugestões de Fernando, que perfazem cerca de oitenta páginas num volume que tinha por volta de quatrocentas. Bom número das alterações sugeridas já estava em consonância com suas próprias dúvidas, mas a autora hesita em alguns pontos, como a sugestão de supressão do prefácio e a não concordância com

<sup>3</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 196.

<sup>4</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 128.

<sup>5</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 128.

<sup>6</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 146.

narração em primeira pessoa, como vemos na carta de 21 de setembro de 1956:

Fernando, [...] você tocou num ponto que desde o começo da escritura do livro me afligiu: o tom conceituoso, dogmático. [...] Eu queria me por completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens [...]. Hesitei muito em usar a primeira pessoa (apesar desse tipo de isenção me atrair), mas de repente me deu uma rebeldia e uma espécie de atitude de “todo mundo sabe que o rei está nu, porque então não dizer?” – que, na situação particular, se traduziu como: “Todo mundo sabe que ‘alguém’ está escrevendo o livro, porque então não admiti-lo?”<sup>7</sup>

E Sabino responde em seguida:

Clarice,

Você está completamente enganada pensando que ‘o tom conceituoso e dogmático’ de seu livro vem da necessidade que você teve de se colocar fora dele e para isso se colocou do lado de dentro, como pessoa a parte [...]. Todo mundo sabe que alguém está escrevendo o livro, porque não admiti-lo? Ora, seu livro, da primeira à última linha, não é outra coisa senão alguém escrevendo um livro – e isso devido à sua concepção peculiaríssima, à técnica que você adotou, etc. – nunca porque você o diga a toda hora. O importante não é dizer, é saber. Certas coisas não se dizem, porque dizendo, deixam de ser ditas pelo não-dizer, que diz muito mais. [...] Porque no momento em que você entra no livro expressamente em primeira pessoa, deixa de ser a autora para ser personagem também [...]. Não seria mais prático ficar apenas do lado de fora?<sup>8</sup>

Clarice acaba por suprimir, tanto o prefácio quanto a primeira pessoa, na versão final.

Outro ponto polêmico na preparação do livro diz respeito ao título. Sabino acredita que o título provisório seja pouco eufônico, por causa de “Aveia”. Ele pensa em ceder o título de um texto seu, *O homem feito*, mas ainda sopesa que *A maçã no escuro* é o melhor deles, “apesar de meio natureza-morta e portanto pouco comercial – como diria o editor”.<sup>9</sup> Clarice pondera sobre os títulos *O aprendizado* ou *A história de Martim*, mas acaba por achá-los ruins. Em resposta a uma carta de Clarice a esse

<sup>7</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 139.

<sup>8</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 142-143.

<sup>9</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 146.

respeito, João Cabral de Melo Neto acrescenta uma observação brincalhona ao drama do título:

Quem foi o errado que foi contra *A veia no pulso*? Acho que v. não deve mudar, absolutamente. [...] A veia não é absolutamente cacófato. Cacófato é o som ridículo ou feio. "A veia", no máximo pode parecer ambíguo, o que não é a mesma coisa. Mas a ambigüidade não é motivo para tirar e sim para deixar. [...] Por outro lado, só um idiota, ouvindo *A/ VEIA NO PULSO* pode entender *Aveia no pulso*. [...] creio que você não deve dar nenhuma bola e dizer que é *aveia no pulso* mesmo. *Aveia* que o personagem leva para que os burros venham comer-lhe na mão.<sup>10</sup>

Nas cartas seguintes trocadas por Clarice e Fernando, as possibilidades e as dificuldades de publicação dos dois livros de Clarice (um de contos, que seria *Laços de Família* e o romance, intitulado, finalmente, de *A maçã no escuro*) foi um assunto constante, que nos permite acompanhar a frustração, o temor da recusa e a ansiedade com o atraso da publicação. De fato, a despeito de àquela altura Clarice Lispector já ter se tornado uma escritora reconhecida; apesar do seu esforço e dos esforços dos amigos literatos para publicar os dois livros recém-finalizados, *Laços de família* só foi publicado em 1960, e o romance *A maçã no escuro* em 1961, ambos pela Editora Francisco Alves.

Enquanto os livros de Clarice esperam para ser lançados, o romance *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, é publicado ainda em 1956, e a escritora fala a respeito em carta de 8 de janeiro de 1957. Clarice Lispector assevera, nesse comentário, os valores que para ela importam e com os quais se identifica, declarando nunca ter se sentido "tanto pertencendo a uma geração":

O modo como às vezes um personagem sai de cena, com uma mudez, uma determinação. O ritmo todo do livro é muito bonito. E a história é "subjativa" sem preguiça do "subjetivo". O livro todo parece filmado em luz de rua, sem maquiagem. Por isso dá às vezes a impressão desconcertante de falta absoluta de 'literatura' – e então se sente que este é o modo até sofisticado (sofisticado como contrário de 'nãive') de literatura. O estratagema é quase uma ausência de estratagema. Dá a impressão de que você não parou um instante para achar uma "solução literária", que nem uma vez

<sup>10</sup> MELO NETO. Carta a Clarice Lispector, Sevilha, 6 fev. 1957, p. 215.

você se viu diante de um impasse, diante de uma pergunta assim: que jeito dou nisso?<sup>11</sup>

Em outra carta, de 13 de outubro de 1946, Clarice escreve a Fernando contando detalhadamente uma “cena” que está escrevendo, que anos depois viria a aparecer na segunda parte de *A legião estrangeira* (1964), com o título de “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”:

Comecei a fazer uma ‘cena’ (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia, com... coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. [...] Trabalhando nessa cena, estou descobrindo uma espécie de estilo empoeirado – uma espécie de estilo que está sempre sobre o nosso estilo, é que é uma mistura de leituras meio ordinárias da adolescência [...], uma mistura de grandiloquência que é na verdade como a gente já quis escrever (mas o bom gosto achou com razão ridículo), uma mistura disso – está ruim como o quê, mas com que prazer descubro as tiradas – parece que não há sequer invenção. O verdadeiro título dessa grande tragédia em um ato seria para mim ‘divertimento’, no sentido mais velhinho dessa palavra.<sup>12</sup>

Clarice e seus interlocutores, como Sabino e Lúcio Cardoso, comentavam textos dos mais variados, de Mário de Andrade e José Lins, a Henry Miller e tantos outros. Além dos novos exemplares disponíveis, as poucas oportunidades de trabalho para que escritores como ela garantissem a mínima sobrevivência publicando em jornais, foram assunto de muitas conversas. Vemos ainda a necessidade desesperada de Clarice para se libertar de seus textos, publicando-os frente às agruras de um mercado editorial envolvido em polêmicas de obras censuradas, retiradas de circulação, parcialmente cortadas ou abandonadas sem publicação na gaveta de algum editor.

Nas cartas trocadas com Lúcio Cardoso, a literatura, o processo de criação literária e o mercado editorial também estão sempre em pauta. Em carta de outubro de 1944, enviada de Nápoles – Itália, Clarice Lispector comenta sobre o romance *O Lustre*, que seria lançado em 46:

<sup>11</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 188.

<sup>12</sup> SABINO; LISPECTOR. *Cartas perto do coração*, p. 107-108.

Meu livro se chamará O LUSTRE. Está terminado, só que falta nele o que não posso dizer. Tenho também a impressão de que ele já estava terminado quando saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olympio. Se eles fizerem qualquer tipo de oposição, ou se só me prometerem a impressão daqui a muito tempo, então Tânia, minha irmã, se encarregará de arranjar algo mais modesto e possivelmente pago – mas rápido, rápido, porque me incomoda um trabalho parado; é como se me impedisse de ir adiante.<sup>13</sup>

Nas outras cartas escritas de Nápoles a Lúcio, nesse mesmo ano, o romance *O Lustre* está sempre presente. Numa delas, replicando o comentário do amigo de que o título lhe soa “meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica”,<sup>14</sup> a escritora desabafa, repetindo o que já havia dito a respeito da crítica de Álvaro Lins sobre *Perto do coração selvagem*:

Talvez você ache o título mansfieldiano porque você sabe que eu li ultimamente as cartas da Katherine. Mas acho que não. Para as mesmas palavras dá-se essa ou aquela cor. Se eu estivesse lendo então Proust, alguém pensaria num lustre proustiano (meu Deus, ia escrevendo prostituto!), numa dessas pequenas coisas a que ele dá tanto sentido mas sem dar nenhum valor sobrenatural. Se estivesse ouvindo Chopin, pensaria que meu lustre era um desses de grande salão, com bolinhas delicadas e transparentes, sacudidas pelos passos de moças doentes e tristes dançando. O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. [...] nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros.<sup>15</sup>

Várias cartas são dedicadas ao tema “falta de inspiração”. Clarice fala com muito de seus interlocutores a respeito do assunto. Em duas cartas endereçadas às irmãs, datadas de 8 e 12 de maio de 1946 – incluídas no livro de Olga Borelli –, Clarice descreve “o corpo e os dias” daquele momento de sua vida, quando morava em Berna, na Suíça: “Não escrevi

<sup>13</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 56-57.

<sup>14</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 60.

<sup>15</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 62-63.

uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor”.<sup>16</sup> Ela conta que para “não cair”, prega nas paredes de seu quarto frases de Kafka sobre temas como impaciência, preguiça, inspiração; mas cai, e fica sentada numa poltrona, sem fazer nada, “esperando que passem as horas e que venham outras iguais. Essa Suíça é um cemitério de sensações”.<sup>17</sup>

Uma série de cartas que chamam atenção, em meio a tantos interlocutores, são as trocadas com Andréa Azulay, uma menina de 9 anos que escrevia poemas e pequenas histórias. Os textos de Andréa chegaram às mãos de Clarice em 1974 por intermédio do amigo e ex-psicanalista Jacob David Azulay – que decidira pedir a opinião de Clarice a respeito dos escritos precoces de sua filha. A escritora se encanta com o despojamento e a espontaneidade da escrita da pequena amiga, a quem dedicaria seu livro infantil *A Vida Íntima de Laura* (1974). As duas, Clarice e Andréa, travaram intensa correspondência e a escritora “edita”, em 1975, as histórias da menina, reunidas no livro *Meus Primeiros Contos*, que teve cinco exemplares caseiros.

Nas cartas, Clarice dava conselhos à Andréa de como vir a ser uma escritora, como outrora fizeram Anton Tchecov, em *Cartas a Suvórin* e nos outros textos documentados no volume *Cartas para uma Poética*, e Rainer Maria Rilke, em *Cartas para um jovem poeta*. Clarice dá inúmeras “dicas”, desde sobre o que escrever, “Escreva sobre ovo que dá certo. Dá certo também escrever sobre estrelas. E sobre a quentura que os bichos dão na gente”<sup>18</sup> a conselhos sobre pontuação:

Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e o de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com reticências: só as empregue em caso raro. Como depois de um suspiro. Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase. Uma minha amiga, com quem falei a respeito da pontuação, acrescentou que ponto

<sup>16</sup> LISPECTOR citada por BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p. 114.

<sup>17</sup> LISPECTOR citada por BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, p. 117.

<sup>18</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 292.

e vírgula é o soluço da frase. O travessão é muito bom pra gente se apoiar nele.<sup>19</sup>

A escritora relata, ainda, ser necessário preservar-se da exposição excessiva. A popularidade, no caso de muitos escritores, faz com que eles passem a escrever para alguém, buscando alcançar a “cópia” do que fez sucesso, deixando de lado a espontaneidade da escrita que Clarice tanto parece buscar preservar. Por isso aconselha a menina Andréa a seguir escrevendo sem ligar para os outros. “Escreva o que quiser sem ligar para ninguém. Você me entendeu?”<sup>20</sup>

Nas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, e depois compiladas nos livros *A descoberta do mundo* e *Aprendendo a viver*, a reflexão sobre escrita e sobre literatura também é recorrente e nos revela muito a respeito do universo de criação ficcional de Clarice Lispector. Desde sua dificuldade de fazer fluir a escrita em determinados períodos à diversidade de possibilidades de desenvolver um único tema; falam de seu hábito de copiar trechos inteiros de obras que lhe aprazem e de copiar incontáveis vezes seus próprios livros; comenta críticas e análises feitas de sua obra e define, circula, retorna e avança sobre o que é o ato de escrever.

Na crônica publicada em 14 de setembro de 1968, ela diz:

“Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. [...] Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. [...] Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.”<sup>21</sup>

E anos mais tarde, em 2 de maio de 1970, ela conta a sua trajetória na escrita:

[...] escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem. Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho como eu e muitos outros. Quando conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomava posse de um destino – quando tomei posse da vontade

<sup>19</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 292.

<sup>20</sup> LISPECTOR. *Correspondências*, p. 292

<sup>21</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 134.

de escrever, vi-me de repente num vácuo. [...] Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha.<sup>22</sup>

Em outros momentos, Clarice fala sobre os seus livros, dá dicas de como os escreve e de como os lê. Em 14 de fevereiro de 1970, ela comenta as críticas a respeito de *A paixão segundo GH* e defende a ideia de que, ainda que fora dos padrões tradicionais, *GH* se trata de um romance, dando sua definição do que é, ao seu parecer, um romance.

Ficção ou não

Estou entrando em um campo onde raramente me atrevo a entrar pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. [...] O que é ficção? É, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderia existir que se tornam vivos. Mas que um livro obedeça a uma determinada forma de romance – sem nenhuma irritação, *jé m'en fiche*. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. [...] Porque não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? [...] Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para o outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de "romance de...". Enfim, problema apenas de classificação.

Mas é claro que *A paixão segundo G. H.* é um romance.<sup>23</sup>

E em 21 de fevereiro do mesmo ano, Clarice escreve uma "Carta atrasada", como ela mesma intitula, a um crítico X que não teria entendido os "motivos maiores" de *A cidade sitiada*. Ela conta, detalhadamente, o fio condutor da personagem principal, Lucrecia Neves, e como essa foi construída, seguindo as "intenções" que ela pretendeu com a narrativa. Nesse texto, Clarice esmiúça os meandros de sua própria linguagem para mostrar que sua escrita está muito além de puro "verbalismo" e da "magia da frase".

<sup>22</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 439.

<sup>23</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 270-271.

O que me espanta – e isto certamente vem contra mim – é que a um crítico escapem motivos maiores do meu livro. [...] Falam, ou melhor, antigamente falavam, tanto em minhas “palavras”, em minhas “frases”. Como se elas fossem verbais. No entanto nenhuma, mas nenhuma mesmo, das palavras do livro foi – jogo. Quanto à “intenção” do livro, eu não acreditava que ela se perdesse, aos olhos de um crítico, através do desenvolvimento da narrativa. Continuo sentindo essa “intenção” atravessando todas as páginas, num fio talvez frágil como eu quis, mas permanente e até o fim. Creio que todos os problemas de Lucrecia Neves estão condicionados a esse fio. [...]

Não se torna evidente para mim que todos esses movimentos íntimos do livro, e mais outros que o completam – foram submergidos pelo que o senhor chama de “magia da frase”. [...] Chamar de “verbalismo” uma vontade dolorosa de se aproximar o mais possível as palavras do sentimento – eis o que me espanta.<sup>24</sup>

No dia 2 de maio de 1970, ela publica o texto intitulado *Lembrança da feitura de um romance*, do qual vale a pena destacar sua descrição:

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comeci pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano. Escrevi procurando com muita atenção o que estava se organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita. [...] Cada vez acho tudo uma questão de paciência, de amor criando paciência, de paciência criando amor.<sup>25</sup>

Como se pode perceber, aquela afirmação de que seria difícil para ela falar de literatura e de sua criação literária e toda a relutância em dar entrevistas foram só mais um elemento do ar de personagem que Clarice Lispector criou em torno de si. Em seus textos aparentemente não ficcionais, Clarice se revela como crítica, especialmente de sua própria obra.

Resta, ainda, acrescentar que tais textos dão margem a diferentes leituras que a brevidade desse trabalho não consente explorar. Ainda assim, tendo em vista o que foi abordado, asseguro que os textos analisados são, também, um manancial de subjetivação. Tomando emprestada

<sup>24</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 417.

<sup>25</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 437.

a expressão de Fernando Sabino, tais textos representam “movimentos simulados”, o que emaranha também os limites de gênero ou qualquer outro tipo de categorização. Segundo Fernanda Müller,

São relato de viagem, romance epistolar, filosofia da composição, do vazio, do silêncio e do cotidiano. São ensaios estéticos, crítica literária e apaixonada. São modos de compreender a relação com a imprensa, e a geração de seu tempo.<sup>26</sup>

Por isso, ainda que a autora não pretendesse se revelar em seus textos e muito menos revelar suas cartas para outros que não os destinatários, explorar esse terreno particular nos convida a olhar para a obra clariceana por um novo viés, guiado pelo olhar da própria autora.

## Referências

- ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Ed.USP, 1995.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MARTINS, Gilberto Figueredo. Clarice e a crítica. *Revista Cult*, São Paulo, dez. 1997. Dossiê, p. 57-60. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/12587806/CULT-Clarice-Lispector>>. Acesso em: 22 nov. 2012.
- MELO NETO, João Cabral de. Carta a Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MÜLLER, Fernanda. Correspondências de Clarice Lispector: da remetente à escritora de literatura. *Revista Estudos Lingüísticos*. São Paulo, v. 37 (3), p. 317-324, set./dez. 2008.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Paulo Sussekind. Porto Alegre: LP&M, 2007.
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *Cartas a Suvórin (1886-1891)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed.USP, 2002.

<sup>26</sup> MÜLLER. Correspondências de Clarice Lispector: da remetente à escritora de literatura, p. 324.

# Rachel de Queiroz: entre a criação e a tradução

Laile Ribeiro de Abreu

A década de 1940, no Brasil, foi marcada por acontecimentos políticos relevantes que propiciaram a difusão das traduções como fontes de leitura. Uma vez que a censura imposta pela ditadura de Getúlio Vargas impedia a edição de obras literárias de autoria brasileira, diversos autores passaram a optar pela tradução como fonte de renda.

Rachel de Queiroz é um dos nomes que, na referida década, dedicou-se mais à tradução que à escrita autoral. Ela fora educada lendo os clássicos da literatura estrangeira por incentivo da mãe. Com isso, foi se familiarizando com as línguas francesa, inglesa e espanhola, dominando-as de tal forma que chegou a se manter financeiramente com o dinheiro das traduções de livros e de cartas para editoras do porte da José Olympio e empresários que trabalhavam na iniciativa privada com a exportação.

A relação da autora com a editora José Olympio era antiga. Segundo Laurence Hallewell, a editora dava espaço às mulheres escritoras e “o acolhimento ali de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Adalgisa Nery e Eneida talvez ajude a explicar como José Olympio conseguiu trazer para o catálogo de sua editora praticamente todas as escritoras preeminentes da época”.<sup>1</sup> Certo é que 70% das obras de autoria de Rachel foram publicadas por essa editora. Com as obras traduzidas, também não foi diferente: ela traduziu cerca de 47, sendo que, destas, 91% foram editadas pela José Olympio. Desse total, 33 foram traduzidas nos anos de 1940,

<sup>1</sup> HALLEWELL. *O livro no Brasil: sua história*, p. 365.

confirmando que foi uma década dedicada à tradução. Nesse período, a produção autoral de Rachel foi de apenas uma coletânea de crônicas, além das contribuições a jornais, para os quais escreveu por mais de setenta anos regularmente.

Sua contribuição, entretanto, não para por aí. Se observarmos os autores das obras traduzidas por Rachel nesse período, veremos que 36% delas são de autoria feminina e, entre aquelas cuja autoria é masculina, 20% trazem títulos femininos. “Isso revela que Rachel de Queiroz realmente contribuiu para a divulgação da escrita feminina e da imagem da mulher como artista, além de questionar a posição desta na sociedade”.<sup>2</sup>

Outro dado importante refere-se à nacionalidade dessas obras. Apenas uma foi traduzida do espanhol, nove do francês e 23 do inglês, o que evidencia o interesse pela literatura inglesa, o qual não ocorreu apenas com os trabalhos de tradução de Rachel, mas com os dos demais tradutores da época, revelando a primazia da língua inglesa no sistema literário e a posição secundária a que eram relegadas as demais literaturas estrangeiras e até a brasileira.

José Olympio teve papel importante na divulgação das obras inglesas, viabilizando suas traduções, favorecendo “largamente os originais de língua inglesa, podendo-se dizer que ele desempenhou uma função especialmente valiosa ao colocar ao alcance do leitor brasileiro muitos dos clássicos da literatura inglesa”.<sup>3</sup>

Em sua obra *Tantos anos* (1999), Rachel faz um comentário sobre essa questão: “adestrei-me então no inglês, no qual até então era fraca, desde que Vera Pereira, mulher de José Olympio, assumiu a escolha de autores a traduzir-se – e ela gostava de literatura inglesa”.<sup>4</sup>

Rachel, assim como a maioria dos tradutores da época, traduziu as obras russas do francês para o português em um processo de tradução indireta. As primeiras traduções, no Brasil, de obras do autor Fiódor Dostoiévski foram feitas por Rachel para a José Olympio. Esse trabalho era intenso, rentável e satisfatório, conforme ela afirma em seu livro de memórias: “Passei a ser tradutora efetiva, um livro atrás do outro e

<sup>2</sup> OLIVEIRA. As traduções de Rachel de Queiroz na década de 40 do século XX, p. 56.

<sup>3</sup> HALLEWELL. *O livro no Brasil: sua história*, p. 373.

<sup>4</sup> QUEIROZ; QUEIROZ. *Tantos anos*, p. 187.

recebendo uma retirada mensal. Às vezes me ocorre fazer uma conta dos livros que traduzi nesse período”.<sup>5</sup> E ela confessa sua habilidade para a tarefa, afirmando: “Eu chegava a traduzir tão rapidamente esse tipo de livros que pagava uma datilógrafa para bater o que eu ditava”.<sup>6</sup>

A leitura dos textos estrangeiros que contribuíram para a formação intelectual da autora cearense durante sua infância e adolescência, bem como o trabalho com a tradução desses, interferiu na produção autoral de Rachel. A alta qualidade dos textos traduzidos fê-la íntima de processos narrativos que tornaram suas construções alvo de críticos importantes. Um deles foi Wilson Martins, que confirma essa familiaridade advinda dos clássicos, tais como Dostoievski, Cronin, Samuel Butcher, Tolstói, John Galsworthy, Santa Teresa, Elizabeth Gaskell, Emily Brontë, e alerta para o fato de que “não devemos minimizar o que a intimidade com essas obras terá concorrido para novas perspectivas em sua própria arte de romanista: afinal de contas, a tradução é uma reescrita”.<sup>7</sup> Essa reescrita, portanto, contribuía para a escrita da autora e, em diversas entrevistas, ela deixou claro que aprendeu muito com os autores traduzidos.<sup>8</sup>

Na década de 1930, Rachel publicou quatro de seus sete romances. Os três primeiros, *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932) e *Caminho de pedras* (1937), firmaram o compromisso da autora “com a linguagem clara, de dicção moderna, a preocupação com o social, seus conflitos políticos, sua raiz nordestina”.<sup>9</sup> Ainda se destaca, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, sua “habilidade no desenho de personagens femininas, cujo desempenho desafia invariavelmente a lógica patriarcal desta primeira metade do século XX”.<sup>10</sup>

O livro *As três Marias* (1939) fecha a publicação de romances da década. Nesse texto, percebemos um amadurecimento de escrita. A autora passa a usar a primeira pessoa, dando mais relevo aos conflitos interiores das personagens que propriamente às agruras do sertão.

<sup>5</sup> QUEIROZ; QUEIROZ. *Tantos anos*, p. 186.

<sup>6</sup> QUEIROZ; QUEIROZ. *Tantos anos*, p. 187.

<sup>7</sup> MARTINS. Rachel de Queiroz em perspectiva, p. 85.

<sup>8</sup> QUEIROZ. *As três Rachéis*, p. 25.

<sup>9</sup> HOLLANDA, *Rachel de Queiroz*, p. 18.

<sup>10</sup> HOLLANDA. *Rachel de Queiroz*, p. 19-20.

Percebe-se que, nos romances dos anos 1970 e 1990, o estilo racheliano torna-se mais diferenciado, conforme aponta Wilson Martins:

O estilo de Rachel de Queiroz, enquanto escritora, alcança, nos dois últimos livros [*Dôra, Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992)], um ponto de perfeição claramente insuperável. A influência da frase, e, até aqui e ali, certa elegância rebuscada, sem excluir alguns lusitanismos, correspondem ao movimento narrativo, que se caracteriza pelas peripécias encadeadas umas às outras. Não há pontos mortos e a alternância dos monólogos interiores consagra-se sucessivamente aos diversos protagonistas, embora tornando-se impróprio o título da obra, supera de longe o primitivismo a que nos havíamos acostumado (e resignado...) nos anos 30.<sup>11</sup>

Essa observação do crítico aponta para uma escrita mais sofisticada, alcançada após anos de trabalho com a tradução, que, acreditamos, “exerceu grande influência sobre a obra da autora, que teve contato com grandes obras da literatura mundial”.<sup>12</sup>

Um dos primeiros textos traduzidos por Rachel na década de 1940 foi o romance inglês *Mansfield Park*, de Jane Austen. Nessa obra, a autora inglesa “critica a sociedade mostrando fatos como o comércio de escravos e a corrupção da alta classe britânica no século XIX, além de tratar de assuntos como casamento, religião e moral”.<sup>13</sup> É uma obra de autoria feminina que discute o lugar da mulher na sociedade e ambienta-se no meio rural. Nos romances de Rachel, o ambiente proeminente é o sertão, o meio rural, que, conforme afirmava, era o que melhor representava a intelectualidade brasileira.<sup>14</sup> Outro ponto em comum entre textos da escritora cearense e o romance inglês refere-se às personagens femininas, que arregimentam as ações da narrativa, pois a história gira em torno de suas aspirações.

Essa escrita vem ao encontro da nova postura social da época, que dava visibilidade à mulher, tornando-a importante no cenário político e social do Brasil. O direito ao voto adquirido na década de 1930 e a possibilidade de se candidatar a cargos públicos abriram oportunidades

<sup>11</sup> MARTINS. Rachel de Queiroz em perspectiva, p. 83.

<sup>12</sup> OLIVEIRA. As traduções de Rachel de Queiroz na década de 40 do século XX, p. 63.

<sup>13</sup> OLIVEIRA. As traduções de Rachel de Queiroz na década de 40 do século XX, p. 75.

<sup>14</sup> QUEIROZ. *As três Rachéis*, p. 24.

para a mulher brasileira. As discussões acerca da importância da mulher enquanto cidadã não poderiam se restringir à esfera social. Teriam que chegar às artes e, por isso, vemos alguns textos literários da época cujo conteúdo traz a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade, como intelectual capaz de discutir as questões sociais, por estar integrada a elas. Iniciou-se, então, um processo de desconstrução do perfil feminino aliado a situações amenas, a histórias amorosas ou trivialidades domésticas, que foram, paulatinamente, substituídas por outras, povoadas por mulheres que gerenciavam suas vidas. Acreditamos que as traduções que Rachel fez nessa época, bem como a escrita dos romances, serviram de incentivo à mulher brasileira para lutar pelo seu espaço, sendo essa, a nosso ver, a grande contribuição de Rachel para a construção de uma nova identidade cultural para o Brasil.

Rachel representou a escrita feminina com personagens que inovaram o fazer literário desde *O Quinze*. Todas as protagonistas que criou são leitoras dos clássicos brasileiros e estrangeiros e, coincidência ou não, alguns são os mesmos livros que ela traduzira do inglês e do francês. Heloísa Buarque de Hollanda explica:

A galeria de mulheres exemplares inaugurada por Conceição desdobra-se em seus livros seguintes sempre com a tônica da liberdade e da determinação na escolha de seus destinos. É a Santa de *João Miguel*, base da resistência política do romance, a Noemi de *Caminhos de pedras*, que desafia a tudo e a todos em nome de seu direito de amar, a Guta de *As três Marias*, e sua forte vocação política, a rebelde Dôra, de *Dôra, Doralina* e, finalmente, a mais, digamos, espetacular, Maria Moura, destemida chefe de um bando armado e que segundo Rachel “é tudo o que eu queria ser e não consegui”.<sup>15</sup>

Outras interseções ainda precisam ser apontadas entre a obra racheliana e suas traduções, especialmente em relação à obra de Dostoiévski. O ponto em comum entre os romances da escritora e os do autor russo, guardadas as devidas proporções, é o trabalho de investigação do ser humano através da autoconsciência e autorreflexão, apon-

<sup>15</sup> HOLLANDA. O éthos Rachel, p. 113.

tando para uma preocupação da autora na investigação do ser humano frente às adversidades da natureza ou do destino.

Escolhemos três romances da década de 1930 para discutir essa relação: *João Miguel*, *Caminho de pedras* e *As três Marias*. *João Miguel* (1932), segundo Luís Bueno, é diferente de *O Quinze* em relação à introspecção, uma vez que a construção do protagonista favorece isso. João Miguel mata um homem em uma briga de bar. E, embora as descrições presentes no texto em relação à impunidade, à situação da justiça e à corrupção política tenham forte apelo realista, o que chama a atenção do crítico para o texto são os dramas psicológicos de João Miguel acerca de sua situação de preso, aliados à sua crise de identidade e abandono.<sup>16</sup> Outra contribuição da leitura do autor russo que se pode observar na escrita do romance refere-se à narrativa mais acabada, amadurecida, que discute temas como o socialismo, o comunismo e a relação do governo com os problemas sociais.

Entre a publicação de *João Miguel* (1932) e *Caminho de pedras* (1937), Rachel passou por momentos pessoais marcantes: foi presa no Rio de Janeiro e enviada ao Ceará; nessa travessia, encontrou-se com José Auto, com quem manteve um namoro por correspondência, casando-se com ele no final de 1932; iniciou mudanças constantes entre Itabuna, Ilhéus, Rio de Janeiro e São Paulo; teve sua única filha, Clotilde, que morreu em 1935, pouco tempo depois da morte do irmão de Rachel. Em 1937 foi presa novamente e nesse período escreveu *Caminho de pedras*, que foi visto como “uma decepção para a maior parte da crítica da época”.<sup>17</sup>

Luís Bueno acredita que as críticas negativas deram-se pelo fato de o romance proletário não despertar mais a atenção do meio literário da época. Para ele, a crítica interpretou a chegada do romance como “atrasada”.<sup>18</sup> Não nos cabe discutir, aqui, essas críticas, mas construir um caminho que leve aos textos de literatura estrangeira. Acreditamos que a crítica de Almir de Andrade nos ajude nessa tarefa, pois ele resgata o

<sup>16</sup> BUENO. Romance proletário em Rachel de Queiroz, p. 32.

<sup>17</sup> GUERELLUS. *Vae solis*. Gênero, cultura e sociedade nos romances de Rachel de Queiroz (1930-1939), p. 36.

<sup>18</sup> BUENO. Romance proletário em Rachel de Queiroz, p. 26.

que há em comum nos três livros publicados de Rachel e destaca neles a valorização do comportamento humano.<sup>19</sup>

Em *As três Marias* (1939), o enfoque sobre a mulher é mais evidente, e questões como independência, profissão e maternidade são fundamentais. Mais uma vez é a natureza humana que se sobrepõe, sendo a obra considerada pela crítica (até hoje) como o romance mais importante de Rachel, pois apresenta uma evolução profunda na investigação psicológica de interpretação da vida.<sup>20</sup>

Outro aspecto que salta dos romances da autora são as vozes verbais, discutidas pelo intelectual russo Mikhail Bakhtin na primeira metade do século XX, em que publica a obra *Problemas da poética de Dostoievski*. De acordo com Bakhtin, Dostoievski teve a necessidade de ultrapassar a forma dialógica do romance, chegando ao extremo que ele define como polifonia. Nos romances de Rachel, as protagonistas vivem um conflito de identidade, um autoquestionamento e uma impossibilidade de definição de sua condição na sociedade. Não se trata de haver a predominância da polifonia nos textos, mas momentos polifônicos em que as vozes sociais, da consciência e das outras personagens se misturam à voz da personagem principal, marcando o estilo de Rachel.

Para finalizar, convém destacar uma fala de Rachel em entrevista ao *Caderno de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, editado em sua homenagem, em 1997: "Eu lembro que na época em que traduzia, eu me sentia como se estivesse desmanchando a costura, desmanchando o crochê de certos escritores, descobrindo os pontos, os truques prediletos deles"<sup>21</sup> – e, acreditamos, relocando esses truques para os próprios textos, conforme discorreremos ao longo desta comunicação. Há muitos aspectos a se desvendar sobre as traduções feitas por Rachel de Queiroz e a devida contribuição delas à sua escrita. Haroldo de Campos, em seu texto "Da tradução como criação e como crítica", faz comentários a respeito da tradução literária, destacando a recriação e reivindicando a relação de isomorfia entre o texto original e o traduzido. Segundo o autor, o tradutor-recriador trai a letra do texto estrangeiro, imprimindo

<sup>19</sup> ANDRADE. *Boletim de Ariel*, p. 274-276.

<sup>20</sup> BARROS. *Tendências do romance brasileiro*, p. 53-54.

<sup>21</sup> QUEIROZ. *As três Rachéis*, p. 25.

sua tonalidade e marcando o trabalho de criação, que deve ser feito após a leitura atenta do original, cuja grandiosidade se “revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso”.<sup>22</sup>

A leitura de textos estrangeiros durante seu período de formação propiciou que Rachel imprimisse, posteriormente, sua recriação, que não ficou apenas grafada nas (entre)linhas do texto traduzido, mas ecoou em suas criações literárias. Dessa forma, acreditamos que o estudo literário que perpassa o texto racheliano não pode – ou não deve – desconsiderar o trabalho de tradução da autora cearense.

## Referências

- ANDRADE, Almir de. Caminho de pedras. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 9, p. 274-276, jun 1937. Arquivo Fundação Casa de Ruy Barbosa.
- AUSTEN, Jane. *Mansfield park*. Trad. Rachel de Queiroz. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Jaime de. Tendências do romance brasileiro. *Anuário Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, p. 53-54, 1940.
- BUENO, Luís. Romance proletário em Rachel de Queiroz. *Revista Letras*, Curitiba, n. 47, p. 27-42, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando de (Ed.). *Cadernos de Literatura Brasileira*: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, 1997.
- GUERELLUS, Natália de Santana. *Vae Solis*. Gênero, cultura e sociedade nos romances de Rachel de Queiroz (1930-1939). 2008. 87 f. Monografia (Departamento de História) – Instituto de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lóbio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Coleção Nossos Clássicos.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O éthos Rachel. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando de (Ed.). *Cadernos de Literatura Brasileira*: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, 1997, p. 103-115.
- MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando de (Ed.). *Cadernos de Literatura Brasileira*: Rachel de Queiroz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, 1997, p. 69-86.
- OLIVEIRA, Priscilla Pellegrino. As traduções de Rachel de Queiroz na década de 40 do século

<sup>22</sup> CAMPOS. Da tradução como criação e como crítica, p. 43.

XX. Monografia. 93 f. (Departamento de Letras Estrangeiras Modernas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

QUEIROZ, Rachel de. *As três Rachéis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. Entrevista concedida à equipe de *Cadernos de Literatura Brasileira*.

QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de pedras*. 11. ed. São Paulo: Parma, 1990. Coleção Aché dos imortais da Literatura Brasileira.

QUEIROZ, Rachel de. *João Miguel*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1999.

# Perspectivas sobre o trágico na obra de Lya Luft

Iara Christina Silva Barroca

## Por um sentido do trágico

[...] trágico, tragédia. São palavras que [...] vêm sofrendo uma banalização progressiva, um esvaziamento de seu conteúdo próprio; elas perdem seu significado ou assumem os mais diversos sentidos, com conteúdos até contraditórios. Para que se utilize a palavra tragédia, basta que ocorra um evento, mesmo exterior à esfera humana, dotado de uma certa intensidade negativa. Assim, a morte ou um terremoto são sempre tragédias. Tudo se passa, portanto, como se o trágico tendesse a perder sentido, se tornasse difuso através de sua dissolução, enquanto a tragédia propriamente dita permanece relegada ao rol das coisas amorfas. Mas a principal dificuldade que oferece a compreensão da tragédia não reside tanto neste processo de dissolução, nem mesmo na divergência existente entre as diversas teorias que pretendem interpretá-la. A principal dificuldade advém da resistência que envolve o próprio fenômeno trágico. Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos.

Gerd Bornheim. O Sentido e a máscara.

Apontar as faces do trágico na escrita de Lya Luft é um dos grandes desafios deste trabalho, embora seja-nos perfeitamente visível a presença dele como um elemento recorrente em toda a sua obra. A despeito dessa percepção, aparentemente óbvia, nossa questão primeira diz respeito a

certas dimensões que esse elemento, em sua ampla gama de concepções, assume no texto literário de Lya Luft. Como um dos grandes e mais antigos temas da filosofia, o trágico perpassa vários períodos de sua história para encontrar, no idealismo alemão, um dos seus mais relevantes momentos: a questão de sua própria (re)significação. Segundo Denis L. Rosenfield,<sup>1</sup> é na busca de um sentido para o trágico que se delineiam diferentes abordagens da família, da política, da religião e da ética. E essas abordagens nos levam tanto a questionar quais são as formas contemporâneas do trágico, como a investigar de que maneira ele também nos impõe determinados questionamentos. Diante dessa perspectiva, a obra de Lya Luft apresenta-se como um vasto cenário para a composição de mais uma *peça* de seu jogo literário, de novas faces que se mostram através de uma escrita que contempla distintos momentos da concepção do trágico: desde o mais antigo, efetivamente relacionado à maneira com que os gregos lidavam com a tragédia, à vivência do que há de mais moderno, ou seja, pensá-lo como uma categoria capaz de apresentar a essência da condição humana.

A epígrafe deste texto nos coloca diante da dificuldade, ou melhor, da impossibilidade de se criar uma definição para o trágico, uma vez que Gerd Bornheim já o define como “algo que é rebelde a qualquer tipo de definição”.<sup>2</sup> Pensar nas faces do trágico na escrita de Lya Luft nos coloca, também, diante dessa impossibilidade de significação – ou da inconsistência de sentido que envolve o próprio termo –, uma vez que o trágico se configura a partir de máscaras diversas, sem, entretanto, revelar um sentido único capaz de suprimir a essência de outros. E é, principalmente, mediante essa característica – reveladora de uma multiplicidade de sentidos – que nos reconhecemos em meio a um *terreno* de caráter move-dido e deslizante, especialmente em relação ao sentido que se pretende entender, aqui, como trágico.

Analisar a obra literária de Lya Luft à luz do trágico é também reconhecer a estreita relação entre o trágico e a obra de arte, embora seja prudente mencionar que o aspecto trágico não pode, e não deve, ser

<sup>1</sup> ROSENFELD. *Filosofia & literatura*: o trágico.

<sup>2</sup> BORNEHEIM. *O sentido e a máscara*, p. 71.

tomado exclusivamente no âmbito estético, como nos adverte Bornheim. Para ele, não é suficiente fundamentar a tragédia somente a partir da esfera da obra de arte, uma vez que não é apenas a obra de arte que dá, a si própria, a sua tragicidade. Ao contrário, “o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípuo, ao real”.<sup>3</sup> E o que mais motiva esta pesquisa sobre a obra de Lya Luft é reconhecer, em seus romances, as diversas vivências da realidade humana que suas personagens representam, ou seja, as várias máscaras a partir das quais o trágico se apresenta. Se fizermos uma breve análise das temáticas dos romances de Lya Luft, reconheceremos, antes mesmo de uma análise mais profunda delas, as várias faces que o trágico assume em sua escrita enquanto elemento persistente em toda sua obra. Assim, essas máscaras do trágico configuram-se de maneiras distintas, assumindo, algumas vezes, os mais peculiares sentidos conferidos especificamente ao caráter do trágico, desde Aristóteles a Friedrich Nietzsche, passando, nesse ínterim, por outros grandes estudiosos, como Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schiller, e muitos outros.

Deparar-se com uma situação humana limite é o que Lya Luft pretende fazer na vivência da escrita de seus personagens. Em seus romances, é possível vivenciar o trágico tanto sob a perspectiva do grego, que tem uma propensão singular para suportar a dor da existência, como sob a de Nietzsche, que compreende o trágico através de uma posição afirmativa da existência.

Nos primeiros romances de Lya Luft – *As parceiras*, *A asa esquerda do anjo*, *Reunião de família* e *O quarto fechado*, respectivamente –, o aspecto do trágico, analisado sob a concepção de um pessimismo e de um fado imanente, e, portanto, imutável, é realçado na presença de personagens que vivem em busca de uma identidade e de uma verdade familiar capazes de libertá-las de suas fatalidades. Para isso, iniciam um jogo de “esconde-esconde”, a fim de se autodescobrirem, a partir de estigmas familiares já traçados, em busca de um sentido para suas vidas. Este *estar* em eterna busca de um sentido para a vida faz com que as personagens luftianas perpassem os mais labirínticos conceitos do trágico,

<sup>3</sup> BORNEHEIM. *O sentido e a máscara*, p. 72.

valendo-se das mais diversas máscaras para representá-lo. Em alguns romances, essas personagens deixam-se sucumbir ao destino, reconhecendo-se incapazes de escapar a qualquer tipo de predestinação. Em outros, há o reverso da situação: personagens que contrariam toda uma expectativa a elas (pre)destinadas assumem a responsabilidade por suas próprias escolhas, sem, necessariamente, entregar-se a uma força maior imutável, contra a qual não se pode lutar.

Essa força inabalável que o destino exerce sobre algumas personagens de Lya Luft nos aproxima da concepção do valor da arte trágica para os gregos, questionada por Nietzsche. Segundo Roberto Machado, a filosofia de Nietzsche fundamenta-se, principalmente, em reflexões que se propõem repensar questões como: o que é a arte, que importância ela assume na vida das pessoas, ou que relação ela mantém com a força e a fraqueza. Para o início dessas reflexões, foi sugerido, então, que elas se constituíssem a partir de uma reflexão sobre a Grécia antiga, uma vez que a cultura do povo grego sempre lhe serviu de modelo privilegiado para a crítica aos valores da decadência. Ainda para Roberto Machado, a real possibilidade de se estabelecer um ponto de partida para as reflexões de Nietzsche encontra-se “na correlação entre uma sensibilidade exacerbada para o sofrimento e uma extraordinária sensibilidade artística que caracteriza os gregos e que se explica pela força de seus instintos”.<sup>4</sup> Para Nietzsche, então, a questão se sustentava a partir da reflexão sobre qual seria o antídoto para os gregos superarem o sofrimento, uma vez que o sofrer imanente à vida dos helenos advinha de uma força atávica, intrínseca a todos os seus instintos. Nessa perspectiva, a cultura grega constituía-se sobre a base de um povo extremamente sensível, capaz de superar grande sofrimento e colocando-se bastante vulnerável à dor. Esses traços marcam, mediante essa condição, um tipo de *perigo* para a vida: o de ser levado ao pessimismo, à negação da própria existência, condicionada pela dolorosa violência dessa existência, e, conseqüentemente, pela inelutável presença da morte. A então radical materialidade desse pessimismo constitui o que Nietzsche chama, em *O nascimento da tragédia*, de “sabedoria popular” e de “filosofia do povo”, em *A visão*

<sup>4</sup> MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, p. 19.

*dionisíaca do mundo*. Esse pessimismo é ilustrado pela sabedoria de Sileno, um personagem lendário, companheiro de Dionísio. Reza a antiga lenda que o rei da Frígia, Midas, ao ter encontrando nos bosques o sábio Sileno, que vivia por lá, bebendo, rindo e cantando, pergunta-lhe qual é o bem supremo, isto é, o que existe de mais desejável para o homem. E o sábio irrompe o íntimo de seu silêncio para responder-lhe:

Miserável raça de efêmeros, filhos do acaso e da pena, por que me obrigar a dizer o que não tens o menor interesse em escutar? O bem supremo te é absolutamente inacessível: é não ter nascido, não *ser, nada* ser. Em compensação, o segundo dos bens tu podes ter: é logo morrer.<sup>5</sup>

A partir do sentido que integra essa sabedoria popular, o grego passa a conhecer e a sentir os temores e os horrores de existir. E para resistir a este fado foi preciso colocar, entre ele e a vida, “a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos”.<sup>6</sup> Percebe-se, então, a partir daqui, que a origem da arte grega reside na problemática que aproxima arte e religião. Para os gregos, a arte e a religião estão intimamente ligadas, são idênticas e são produzidas pelo mesmo instinto. Para tornar a vida possível ou desejável, acrescentando-lhe exuberância de vida ao mundo, os gregos então criaram a arte e os deuses olímpicos. A criação da arte apolínea tem na epopeia homérica sua mais importante realização, e é considerada, antes de tudo, a expressão de uma necessidade. A ideia de que “a vida só é possível pelas miragens artísticas”<sup>7</sup> é o que conduz Nietzsche em toda sua reflexão. O sentido preciso desse pensamento revela-se a partir da ideia dos gregos, povo exposto a uma atávica condição de sofrimento, de que só poderiam (sobre)viver se mascarassem os ditos terrores e atrocidades da existência com a presença e com a força dos deuses olímpicos. E a epopeia, enquanto poesia que caracterizava a civilização apolínea, foi um modo de reação contra o inelutável aniquilamento da vida. Portanto, a força da arte apolínea, usada como antídoto contra o inexorável, foi o que permitiu a inversão do princípio a partir do qual se constituía a sabedoria de Sileno, que evidenciava que “o

<sup>5</sup> NIETZSCHE citado por MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, p. 20.

<sup>6</sup> NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p. 33.

<sup>7</sup> MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, p. 20.

mal supremo é morrer logo, o segundo dos males é ter que morrer um dia”.<sup>8</sup> Também na tentativa de lidar contra a dor, o sofrimento e a morte, o grego se decide por *divinizar* o mundo, criando, assim, a beleza, uma vez que “para o grego beleza é medida, harmonia, ordem, proporção, delimitação, mas, também, significa calma e liberdade com relação às emoções, isto é, serenidade.”<sup>9</sup> Ainda que para Nietzsche esse conceito de *beleza* tenha se configurado como uma apologia à arte e à aparência, já que o mundo grego se sustentou pela bela aparência, ele a entende como necessária não apenas à sustentação da vida, mas à intensificação dela. A “hipótese metafísica”, que se apresenta como uma das teses principais de *O nascimento da tragédia*, se sustenta a partir da ideia de que o ser verdadeiro, o “uno originário”, tem necessidade da bela aparência para sua libertação, ou seja, uma libertação que se dá pela transposição da dor pela aparência. Nietzsche expõe, dessa forma, o papel da arte como primoroso elo entre existência e criação. Segundo ele, “só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”.<sup>10</sup> Será a partir dessa constatação que Nietzsche constituirá, então, o que ele definiu como “metafísica do artista”, conduzida pelas figuras antitéticas de Apolo e Dionísio, que, mediante uma aproximação vital para a cultura helênica, deu origem à tragédia grega.

Dionísio é percebido por Nietzsche como o principal elemento transformador da arte grega, principalmente por ser, ele mesmo, o deus da transformação. Dionísio está relacionado aos ciclos da natureza, o que indica que ele é o deus do vir a ser. Suas sucessivas transformações afirmam a instabilidade da vida entre dois pólos: o construir e o destruir. E para Nietzsche, esse impulso incontrolável de Dionísio simboliza a pulsão de vida, embora esse mesmo deus revelasse ao homem que a arte da individuação, vivida em excesso, também representaria grande perigo para a vida. Diante dessa perspectiva, a tragédia só ocorre na medida em que o homem compreende o apolíneo e o dionisíaco não mais como uma oposição, e, sim, como diferentes maneiras de expressão da vida. Já na tragédia, a conciliação entre a força dionisíaca e a força apolínea

<sup>8</sup> MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, p. 21.

<sup>9</sup> MACHADO. *Nietzsche e a verdade*, p. 21.

<sup>10</sup> NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p. 44.

possibilita uma nova experiência para o saber trágico: “a de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria.”<sup>11</sup>

É nesse sentido de intensificação da própria vida que pensamos na produção literária de Lya Luft. No romance escolhido como objeto de estudo – *Exílio* – essas faces do trágico se manifestam através da forte consciência da inevitabilidade da morte, mas, por outro lado, também esboçam novas maneiras de ir em busca de uma defesa em prol da própria vida.

Em *Exílio*, publicado em 1987, somos convocados, logo nas primeiras páginas, a refletir sobre o caráter trágico anunciado por Sileno, uma vez que Lya Luft elege, como epígrafe desse romance, os dizeres do sábio Sileno, citados por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Antes mesmo de chegarmos ao corpo da narrativa, somos surpreendidos pela reflexão inaugural:

Ah mísera estirpe de um dia, filha do acaso e da aflição, por que me constranges a te dizer o que é preferível não ouvires? A melhor coisa, não a podes alcançar: é não ter nascido, não ser, ser nada. A segunda melhor coisa para ti depois disso é – morrer logo.<sup>12</sup>

Não foi casual a escolha dessa epígrafe para o referido romance. Nele, a personagem narradora, anônima, empenha-se no árduo papel de resgatar a si mesma, através de uma incessante busca pela mãe, nomeada de “Rainha Exilada”,<sup>13</sup> que se suicida quando seus dois filhos ainda eram crianças. E lutar contra a inexorável condição humana, de ser finito e vencível pelo tempo, é uma maneira de ir em busca de um equilíbrio mediante a dolorosa verdade de “não ter nascido, não ser, ser nada [...] morrer logo”.<sup>14</sup> Diante do cenário trágico/grotesco instaurado no romance, a narradora se depara com a realidade de uma mãe suicida e de um irmão demente. Como no primeiro romance da escritora, *As parceiras*, para narrar-se é preciso voltar às origens, (re)abrigar-se no ambiente doméstico, lugar das reminiscências familiares, a fim de superar as carências

<sup>11</sup> NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, p. 52.

<sup>12</sup> LUFT. *Exílio*, p. 7.

<sup>13</sup> LUFT. *Exílio*, p. 13.

<sup>14</sup> LUFT. *Exílio*, p. 7.

afetivas, para que seja, finalmente, possível encontrar um sentido para sua própria existência. Ao contrário do cenário de *As parceiras*, no qual um velho chalé abriga conflitos de seres essencialmente familiares, *Exílio* se constitui em um outro tipo de palco: uma pensão decadente e misteriosa, conhecida como a Casa Vermelha. Nela, a única presença familiar é a de Gabriel, o irmão da narradora. Os outros moradores não têm ligação uns com os outros: são desgarrados que vivem ali, exilados de corpo e alma, cada um com sua pungente história pessoal. Todos vivenciando, ao mesmo tempo, a face mais grotesca do trágico, ou seja, as várias figurações com que a morte se lhes apresenta:

A Casa Vermelha carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Cada um com sua grande nostalgia, sua insaciável sede e sua aflição, tentam adaptar-se como podem. Uns isolando-se mais ainda, como a Mulher Manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha Velha, cada dia absorvendo-se mais em sabe Deus que memórias ou esperas. Nessa idade acho que a gente só tem memórias; agachada num presente adusto e calcinado, contempla o passado vivo.<sup>15</sup>

Embora o contexto romanesco de Lya Luft privilegie a problemática familiar, especialmente no que diz respeito à repressão feminina mediante a sociedade patriarcal, *Exílio* nos rerepresenta essa problemática sob uma nova perspectiva em relação aos romances anteriores: é o da profissionalização da mulher, que sai da esfera do doméstico/interno para atingir o espaço público/externo, somente circundado pelo âmbito da casa. Mesmo mediante essa progressão pessoal, a mulher, aqui no papel da narradora, ainda não consegue se libertar dos parâmetros sociais impostos pela cultura patriarcal. Essa ruptura com os papéis tradicionais reservados a ela vai constituir a possível causa do desequilíbrio familiar. Enquanto em *As parceiras* a narradora Anelise volta ao chalé para relembrar sua história familiar, bem como as possíveis causas pela sucessiva loucura e morte das mulheres de sua família, a narradora de *Exílio* se hospeda na Casa Vermelha, onde tenta reconstruir sua vida e suas perdas, mediante a

<sup>15</sup> LUFT. *Exílio*, p. 42.

vivência de diversas situações, a partir de um mundo de enfermidades e adversidades:

Que mundo, o desta Casa. Deve ter sido luxuosa: hoje abriga naufragos que aportaram aqui Deus sabe como e de onde; e para quê. Formamos uma fauna e tanto: as Moças, que parecem ser um casal; eu, a mulher retraída, coberta de vitiligo, que não fala com ninguém; minha vizinha de frente, velha e alquebrada, provavelmente um tanto caduca; e pouca gente mais; algumas pessoas só vêm para as refeições: jovens estudantes, únicos animados à mesa. Uma pensão medíocre, pertence a uma mulher que nunca aparece. Todos a chamam de Madame: mas mora no centro da cidade, e certamente pouco se interessa por este lugar.<sup>16</sup>

É nesse cenário que a narradora pretende descobrir as razões pelas quais ela foi traída pelo marido; o que, de fato, poderia ter abalado aquela vida tão aparentemente sólida, “todo o universo falsamente indestrutível de uma pequena família?”<sup>17</sup> Ante as acusações que Marcos lhe faz, especialmente dirigidas à sua vida profissional, a própria narradora questiona o valor de sua profissão, bem como a inversão desse papel feminino, até então condicionado a questões estritamente domésticas, como a possível causa de seus transtornos familiares. Na verdade, o que se busca é uma justificativa para a traição de seu marido e pela perda de seu filho, Lucas:

Descobri o primeiro caso de Marcos quando Lucas era muito pequeno. Incredulidade, mágoa funda, como ele pôde, *como pôde?* Gritei, chorei, fiz todas as cenas que sempre censurara em outras mulheres; achava que era preciso ser elegante em todos os momentos. Mas na hora, fui apenas um novelo de confusão, ódio; e dor. Marcos passou noites fora de casa; voltou pálido e atormentado. Choros, juras, promessas, reconciliação, intensas cenas de amor, e uma viagem fingindo ser a segunda lua de mel. Mas alguma coisa estava mudada, meu mundo sofrera uma rachadura importante; nosso pacto fora rompido, e depois disso eu não consegui mais sossegar. Comecei a achar que minha profissão me mantinha demais longe de casa; não era incomum levantar e sair no meio da noite para atender; muitos dias chegava em casa exausta no fim da tarde, mal conseguia jantar; brincava um pouco

<sup>16</sup> LUFT. *Exílio*, p. 19.

<sup>17</sup> LUFT. *Exílio*, p. 40.

com Lucas, e me arrastava para a cama; ou ficava acordada até tarde, estudando um caso difícil.<sup>18</sup>

Essas lembranças, esses questionamentos acerca da nova postura assumida por essa mulher, especialmente frente a uma sociedade que lhe impõe deveres e obrigações, marcam não somente uma ruptura com valores pré-instituídos a ela, mas, também, uma ruptura com seus próprios valores pessoais e emocionais, que a condicionam a um tipo de culpabilidade por qualquer tipo de fracasso familiar. Por um momento, essa mulher profissionalmente realizada e reconhecida perde as tão sonhadas rédeas de sua própria vida, na medida em que transfere, para o homem, suas responsabilidades familiares. Diz-nos a própria narradora:

Passei noites lembrando o quanto o deixara de lado correndo atrás da minha profissão, e quantas vezes o pai cuidava dele, levava a passeios, fazia dormir enquanto eu atendia partos. Era Marcos quem, com um trabalho menos absorvente do que o meu, lhe dava banho quando a babá não estava; era Marcos quem lhe contava histórias quando eu estava cansada demais. Havia laços especiais entre eles: eu ficava de fora, sem notar. Fui para o apartamento que tinha alugado por pouco tempo, e Lucas permaneceu em casa com o pai. Agora eu era uma mãe de fim-de-semana.<sup>19</sup>

A questão das perdas da narradora vai se associando, aqui, de uma forma muito singular, à sua profissão. E por isso ela abandona seu trabalho, na tentativa de reconstituir sua vida. Ao relembra os inúmeros partos que já havia realizado, o amor que tinha à sua profissão, bem como o quanto se sentia forte e segura diante daqueles ventres distendidos, conclui que nunca mais teria “aquelas mãos firmes, aquele jeito autoritário e calmo.”<sup>20</sup> Talvez por não saber avaliar as situações devidamente, por não saber “fazer o balanço correto entre perdas e ganhos.”<sup>21</sup> Essa (auto) análise de sua própria condição se diz em:

Fecho os olhos para não ver. Deito-me na cama, tapo a cabeça com o travesseiro, não quero escutar. Acho que nunca mais vou conseguir trabalhar. Eu, que amava minha profissão; sentia estar

<sup>18</sup> LUFT. *Exílio*, p. 43.

<sup>19</sup> LUFT. *Exílio*, p. 45.

<sup>20</sup> LUFT. *Exílio*, p. 41.

<sup>21</sup> LUFT. *Exílio*, p. 41.

também parindo aqueles bebês, vendo a vida brotar de sofrimento e sangue, esperança e medo; rodeada de futuras mães com seus ventres distendidos e olhos um pouco assustados, eu me sentia forte e segura.<sup>22</sup>

A partir dessa citação, podemos nos posicionar diante de outra configuração conferida ao trágico e à tragédia moderna: o conflito é centrado no indivíduo.

Para Ricoeur, a tragédia grega é a manifestação "inteira de essência do trágico; compreender o trágico é repetir o trágico grego não como um caso particular da tragédia, mas como a origem da tragédia, isto é, simultaneamente, seu começo e seu surgimento autêntico."<sup>23</sup> Percebe-se aqui, que, para esse autor, toda outra tragédia seria análoga a esta, que funcionaria como um guia, delimitando uma caracterização mais precisa, entretanto polissêmica, sobre esse caráter trágico que se estende ao longo da história humana. É certo que as formas da história se transformaram, e, com elas, as práticas sociais, que também se organizaram e ultrapassaram, de diferentes maneiras, os preceitos legislados pelos tabus e desenvolvidos esteticamente nas tragédias. E essas transformações, embora tenham conferido ao trágico diferentes versões, não conseguiram desvencilhar-se do sentimento de *mal estar* despertado por ele. Sentimento que sempre pareceu e, nos atuais dias, continua parecendo irremediável.

Mauro Pergaminik Meiches, autor do livro *A travessia do trágico em análise*, afirma que o trágico depende de *interpretações*. Se o trágico depende de interpretações, isso significa que ele se particulariza com as interpretações que lhe são conferidas. Por outro lado, Meiches também nos apresenta o trágico como "categoria ou princípio filosófico, que ultrapassa a sua concretização na tragédia grega, podendo manifestar-se em todo tipo de linguagem artística e filosófica",<sup>24</sup> o que nos leva a pensar que o trágico também se inscreve na linha do universal. Esses apontamentos, ainda que aparentemente contraditórios, são apenas alguns de tantos outros que fazem parte de uma série de questões, levantadas por

<sup>22</sup> LUFT. *Exílio*, p. 41.

<sup>23</sup> RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 198.

<sup>24</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 21.

Mauro Meiches, acerca do sentido do trágico, bem como do sentido que ele assume na vivência psicanalítica. Embora esse seu livro seja fruto de uma pesquisa de doutorado voltada para os estudos do trágico relacionados à Psicanálise, ele também apresenta uma multiplicidade de caminhos, pretéritos e presentes, percorridos pela crítica social e literária em busca de novos contornos conferidos à questão do trágico, considerando suas mais diversas acepções.

A partir da elaboração desse trajeto conceitual, configuram-se, também, contornos e desígnios que nos levam a pensar em uma *essencialidade* para esse aspecto ambivalente do trágico em qualquer situação humana. E a busca pela essência do caráter trágico se constitui, na maioria das vezes, pela *ambivalência*:

Em muitos níveis, mas veiculada de maneira absoluta no jogo da língua, a ambivalência é a mola fundamental que faz funcionar um efeito de irresolução, fundante do trágico junto com o sentimento de caminho sem volta, até um limite paroxístico. Com as coisas acontecidas sempre por decifrar-se e nunca plenamente resolvidas, fica fácil apontar o sentimento de efemeridade que sugere uma base tão movediça.<sup>25</sup>

Diante disso, percebemos que o trágico também se constitui a partir de um incessante e contínuo movimento das formas, estejam elas presentes na escritura do texto que o estabelece, na sua própria tessitura ou na constituição de sua definição. E, por isso, ele mesmo pode ser visto como outra forma de abordagem de determinada situação, ou seja, ele passa a indicar, também, um lugar de passagem e de transformação. E para Meiches,

[...] falar de transformação, da transitoriedade de qualquer forma é, intrinsecamente, nomear o trágico. Ele torna-se, dessa maneira, quase onipresente, embora sua presença nem sempre se faça sensível; ele nomeia o funcionamento de uma condição, que é humana porque é também uma condição do discurso que define o homem, atingindo assim um grau supremo de ambivalência.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 20.

<sup>26</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 21.

Ainda segundo Meiches, um desejo de permanência corresponde à superação dessas formas – desejo que talvez seja gerado em função da percepção do movimento irrefreável das coisas do mundo:

A discussão trágica entre os tempos novos e antigos, sua convivência possível, desejável para que se estabeleça a marca de um percurso humano transmissível através das gerações, exala, com profusão, uma atmosfera de mal estar. É, em um grande espelho estético e histórico, uma discussão análoga àquela que uma análise instaura: nela digladiam o velho e o novo, a luta pela preservação ou transformação de algumas marcas; o ajuste necessário e de antemão temporário com as constelações que não param de surgir.<sup>27</sup>

Essas considerações, além de nos alertarem para os perigos de uma pretensa vontade de definição do trágico, também nos fazem conscientes da carência de significados que esse termo admite. E, mesmo reconhecendo essa impossibilidade de ressignificação, é preciso pensar, sobretudo, nos percursos pelos quais ele se estende para se apresentar como fonte de superação para a maior questão humana: a consciência da morte. É sob esse prisma que o autor, tão mencionado acima, nos apresenta a possibilidade de se falar sobre ainda outro aspecto do trágico: ele designa uma dimensão fundamental da experiência humana. E me questiono, a partir desse aspecto outro, em que medida ele não teria designado uma dimensão fundamentalmente humana desde sempre, ainda que de outros vértices. Mauro Meiches afirma que, embora tenham sido os gregos os primeiros a materializá-lo em obras para o palco e a pensá-lo como uma categoria estética, o trágico transcendeu seu berço de origem e assumiu essa dimensão inexoravelmente ligada à condição humana. Para ele, “na tragédia moderna sabe-se que o herói está desde o início em guerra com ele mesmo, o drama é interiorizado, tornando-se um drama subjetivo”,<sup>28</sup> ou seja, nesse tempo *moderno*, o conflito está centrado no indivíduo. Ao considerar que são as interpretações que conferem a alguma situação o caráter trágico, o autor nos leva a pensar em uma visão reducionista do termo, uma vez que, adotando-o sob essa perspectiva, ou seja, de acordo com o senso comum, diríamos

<sup>27</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 21.

<sup>28</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 11.

que as coisas acontecem tragicamente quando elas estão ligadas a qualquer tipo de catástrofe. Essa é a prática discursiva cotidiana aplicada ao sentido do trágico. Uma interpretação tradicionalmente milenar designa o trágico como o lugar do pior, do mais terrível que poderia ocorrer a alguém. Talvez por já ter sido pensado “como uma espécie de essência, de conteúdo profundo e verdadeiro que reveste a condição humana, em qualquer tempo da história, [...] que sinaliza um conhecimento através da dor”,<sup>29</sup> e como fala de um pior que está sempre a nos espreitar, o trágico tenha sido destituído de suas múltiplas possibilidades de significação para reduzir-se, somente, às vivências catastróficas. E embora a catástrofe tenha sido o momento decisivo para alcançar o efeito do espetáculo trágico grego, uma vez que é através dela que o paroxismo sentimental ante a perdição do protagonista atinge um ponto culminante, o que lhe conferiu um “lugar de visibilidade absoluta”,<sup>30</sup> ela ocultou o que ainda era possível ao espectador, segundo Werner Jaeger: a ascensão “do sentimento à reflexão, do afeto trágico ao conhecimento trágico”.<sup>31</sup> De acordo com essa visão, o trágico estaria intrinsecamente ligado a esse trabalho de conhecimento que passa inexoravelmente pela dor, embora apenas senti-la não seja suficiente para definir uma condição trágica: é preciso também sabê-la trágica. E a dor estaria ligada exatamente à nova situação do homem: a consciência da irremediável dor de existir.

Na tragédia grega, “o herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopeia e na poesia lírica: ele tornou-se problema”.<sup>32</sup> Não se trata, aqui, de reconhecer a situação em que o homem tem problemas a resolver, uma vez que isso é evidente e comum. Trata-se de se reconhecer, nessa situação,

que *ele* é o problema, e não há como deixar de sê-lo. Em uma tradução moderna da proposição trágica, de uma vez para sempre, o homem estaria condenado a lidar com o sentimento de mal estar próprio de quem já sabe que terá, para viver sob qualquer forma de organização humana, de adquirir o conhecimento que possibilite

<sup>29</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 22.

<sup>30</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 22.

<sup>31</sup> JAEGER citado por MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 22.

<sup>32</sup> VERNANT; NAQUET citados por MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 22.

a convivência com outro homem: isto implica regras e proibições para aquilo que todos sabem ser próprio do homem.<sup>33</sup>

Como se pode ver, o trágico parece nos alertar para o fato de que há, nele, uma situação ilimitada, ou seja, a situação de uma tensão que nunca acaba. O homem, aqui, é colocado como o grande problema: “sua maneira de proceder na vida em sociedade é um enigma de tal ordem de complexidade que acaba por não comportar soluções.”<sup>34</sup>

Foi especialmente partindo dessas proposições que tentamos apontar os diferentes momentos e as diferentes acepções que o trágico assumiu no contexto literário de Lya Luft.

## Referências

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LUFT, Lya. *Exílio*. São Paulo: Siciliano, 1991.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSENFELD, Denis L. (Ed.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

<sup>33</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 22-23.

<sup>34</sup> MEICHES. *A travessia do trágico em análise*, p. 34.

## **As pétalas da *Flor da pele*, de Ruth Silviano Brandão**

M. Imaculada A. Nascimento

*Flor fina flor da pele porque a pele é a alma, pétalas a maciez da pétala de rosa fina leve e frágil. Como asas de borboleta coisa da ordem da rosa fora as cores que são múltiplas e a rosa é uma só, com ligeiríssimas diferenças de tonalidades e por isso parece leve lâmina da pele da vida que se roça.*

O fragmento acima em epígrafe, e que faz parte do livro *Flor da pele*, é o que me ocorre para articular as reflexões que observo perpassar os pequenos textos-poemas de Ruth Silviano Brandão, que não apontam para o lugar ou território da pele que, enquanto superfície, se apresenta suscetível a eriçamentos. A expressão “à flor da pele”, esta sim, parece referir-se à personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino que associa, comumente, “mulher” ao estado-limite “à flor da pele”.

Nesses textos, mais que isso, “flor da pele”<sup>1</sup> parece apontar para uma espécie de noção que a escritora procura desenvolver em sua escrita, mostrando que a personagem feminina construída no registro do masculino não coincide mesmo com a mulher, conforme ela afirma em seu texto teórico “Passageiras da voz alheia”:

A personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível.<sup>2</sup>

É a esse respeito que pretendo refletir, tomando as devidas precauções para não cair na doce tentação de submergir narcisicamente nos

<sup>1</sup> A partir daqui, a expressão *flor da pele* (com letras iniciais minúsculas) será grafada em itálico para marcar o efeito de sentido abstraído nos contos.

<sup>2</sup> BRANDÃO. *Passageiras da voz alheia*, p. 11.

reflexos especulares dos contos de *Flor da pele*, pois falar da mulher ou do feminino é, também, falar de mim mesma, do meu desejo, é ouvir minha voz, ver o meu rosto, sentir minha pele.

Observemos.

*Flor da pele* compõe-se de pequenas prosas-poéticas que, algumas vezes, parecem apenas querer dizer e, outras vezes, parecem – apenas – querer não dizer. Numa analogia simplista, como as pétalas mesmo de uma rosa diante das quais nunca nos sentimos exatamente confortáveis para descrever. Dizemos: são macias, delicadas, a cor é suave, é forte, enfim, são lindas. Lindas – esse é um adjetivo não exatamente apropriado, mas que ocupa o lugar comum da descrição das pétalas. Porém, “lindo” pode ser tudo e nada, pode ser o mundo ou o abismo, o infinito ou uma folha de grama, o sublime ou o grotesco.

Percebo que este é um modo nada assertivo para definir – tarefa difícil – os pequenos textos, diante dos quais o leitor sente indefinível desconforto, pois cada um deles se encontra no entre-lugar que está sempre a ponto de dizer algo, mas não diz, como a fina camada de pétalas de rosa (para tomar um exemplo de flor diante da qual as pessoas costumam se maravilhar). Diante das personagens Ariel, Amanda, Ágata, Marlos, Stella, Órion, Letícia, Sofia, Miranda, Mino e Linda, o que se observa é a perplexidade desses seres de papel, espantados com seu próprio querer ou seu desquerer, com o dizer ou o desdizer do outro.

Histórias de amor? Sim. Pode-se “ouvi-las” por esse viés. Porém, os personagens são seres que foram atingidos na *flor da pele* pela palavra escrita do que foi dito ou do que não foi dito, do que permaneceu (ou não) nas entrelinhas; permanecem dependentes de um provável eriçamento da “flor da pele”, dependentes do quanto as palavras são capazes de atingir com exatidão certas regiões de sombra.

*Flor da pele* é uma obra que apresenta a mulher; não aquele produto da imaginação cultural, mas a mulher em suas especificidades, embora construída – da mesma forma – pela linguagem que, como se sabe, é sempre fascinante equívoco. Sem se definir como um lugar, uma aparência ou uma característica, *flor da pele* sugere o não-lugar, a ausência mesmo, onde se tece o texto que aponta para o feminino; não

exatamente uma superfície, mas em meio aos equívocos, às dobras, nos recôndidos das pétalas dessa *flor da pele* onde tanto pode estar a tormenta ou a bonança.

Poder-se-ia afirmar que, para Ruth Silviano Brandão, *flor da pele* é uma noção que diz respeito ao texto ficcional, em princípio, feminino, decorrente de certa “potencialidade criadora de novos caminhos, imprevisíveis soluções, inesperadas veredas”.<sup>3</sup> Esse tipo de texto se diferencia

[...] pelas fantasias e sonhos que se fazem encenar na superfície em que ganham forma, a qual se reveste de novas e inéditas aparências, nem sempre confortáveis; às vezes plenas de um inquietante sentido gerador de novas significações.<sup>4</sup>

É o que procuro esmiuçar em *Flor da pele*, sem, entretanto, conseguir tocar essa epiderme que, paradoxalmente, dobra-se e descortina-se para inesperadas veredas. O livro se divide em duas partes. Tomemos como exemplo o conto de abertura “A história improvável de Amanda e Ariel”, primeira parte do livro com o seguinte título:

## **À flor da pele**

Trata-se de uma história – se é que se pode nomeá-la “história” – desconcertante, que se inicia contextualizando seus dois personagens do seguinte modo: “Ariel surgiu dos olhos de Amanda que não o sabia e nem se sabia nele”. Ariel surgiu “dos” olhos de Amanda. Ela o inventou? Ela o sentiu? Ela o viu? Ariel é fruto de sua imaginação ou de um inconsciente equívoco? Sempre perplexa, espantada com os enigmas da vida, algo nessa personagem aponta para o que é da ordem do feminino, em que “as fantasias e os sonhos se fazem encenar na superfície em que ganham forma”,<sup>5</sup> neste caso, na superfície da página – terreiro de palavras.

Amanda permite-se encantar pelo “Estranho anjo que fala com torrentes de palavras líquidas e viscosas – estranhamente invasivas e perturbadoras”<sup>6</sup> e que “falou o amor e a morte. Ariel não disse. Só em

<sup>3</sup> BRANDÃO. *Passageiras da voz alheia*, p. 14.

<sup>4</sup> BRANDÃO. *Passageiras da voz alheia*, p. 14.

<sup>5</sup> BRANDÃO. *Passageiras da voz alheia*, p. 14.

<sup>6</sup> BRANDÃO. *A história improvável de Amanda e Ariel*, p. 11.

síncopes. O impossível da leveza”.<sup>7</sup> No decorrer da história, que não tem exatamente um tempo linear e nem espaço físico definido, há “Uma catedral transparente onde Amanda espera e o Anjo espreita e sai. Como sempre as trombetas soam e se calam e fica o oco no centro da palavra, do coração”.<sup>8</sup>

Talvez o leitor tenha que procurar o “centro da palavra” para compreender o que se passa com essa mulher. Amanda – do latim, digna de ser amada – sempre às voltas com as “palavras em fogo e gelo” de Ariel que “tem a força poética, mortífera das coisas conturbadoras”; Ariel entrou em sua vida “com palavras aladas”;<sup>9</sup> porém, Amanda é sempre decepcionada pelas “palavras mornas de anjos exterminadores que ela nunca reconhece”.<sup>10</sup>

Tentar alcançar o “centro da palavra”, entretanto, também deixa o leitor perplexo diante da inquietude de Amanda, das infinitas significações emanadas nas dobradiças das palavras do narrador que faz a personagem se afogar “avidamente, procurando a verdade da letra”.<sup>11</sup> Finalmente, em suas estranhas veredas, a palavra poética de Fernando Pessoa fez Amanda acreditar que “ficou liberta por uma palavra iluminadora e se sentiu salva pela ausência de verdades, pela ausência de poesia e de anjos.”<sup>12</sup>

Estranha história de amor, na qual a busca da palavra, da verdade da letra pela personagem, não se deixa apreender. Essa verdade sempre escapa, é equívoca, se esquia nas dobras da “narrativa”.

Enveredo, em seguida, pelas ressonâncias de “Ágata”, por si mesmo um título de oblíquos desvios. Ágata ama os gatos, sente-se felina e não sabe por quê. “Silenciosa e macia”, foi convidada para ser modelo e “deslizar pelas passarelas com seu andar de digitígrado”.<sup>13</sup> O narrador onisciente conta que ela teve uma longa aprendizagem com os gatos e que consegue mimetizar sua impassibilidade e passar a imagem

<sup>7</sup> BRANDÃO. A história improvável de Amanda e Ariel, p. 11.

<sup>8</sup> BRANDÃO. A história improvável de Amanda e Ariel, p. 11.

<sup>9</sup> BRANDÃO. A história improvável de Amanda e Ariel, p. 12.

<sup>10</sup> BRANDÃO. A história improvável de Amanda e Ariel, p. 12.

<sup>11</sup> BRANDÃO. A história improvável de Amanda e Ariel, p. 13.

<sup>12</sup> BRANDÃO. A história improvável de Amanda e Ariel, p. 14.

<sup>13</sup> BRANDÃO. Ágata, p. 17.

de inacessível e inabordável, apesar de achar “difícil ser sempre como os gatos, deslizante e desdenhosa.”<sup>14</sup> Nunca teve sucesso em suas tentativas de ser social e simpática, amável e descontraída quando ia a festas. Ao contrário, “a cada frase achavam-na apenas ferina”.<sup>15</sup>

Em meio a tantos contos *sui generis*, suspeito daquele que aparenta fácil compreensão. “Ágata” mantém algo em suspenso. Há que se pensar no início do conto – trecho no qual afirma o narrador que Ágata ama os gatos porque eles se calam, eles “não pesam o ar de palavras”. Pensar, portanto, apenas na ambiguidade de Ágata é deixar-se levar pelo reflexo especular, por sua vez um fascinante equívoco.

Há, assim como no conto anterior, algo da ordem do feminino refletida nos ecos, nas dobras, na potencialidade das palavras, na epiderme ferina da personagem. Ágata, perfeição realizada na beleza corporal, aquela sempre tão conhecida gata das produções literárias, filmes, passarelas, objeto de admiração pelo seu andar felino, se esculpe como a miragem de mulher onde Narciso se contempla. Entretanto, ela desliza pelos significantes do texto, não suportando a ilusão de completude com a qual as pessoas se deleitavam “porque se achavam refletidas no seu olhar”.<sup>16</sup> Essa mulher não se reflete na superfície do discurso que ocupa o lugar de realização do desejo do outro, é uma estrangeira que não se oferece como objeto alheio e, por isso mesmo, “nunca teve sucesso em seus intentos de simpatia e a cada frase achavam-na apenas ferina.”<sup>17</sup>

Em “O lugar do texto sobre o feminino”, a questão de Silviano Brandão gira em torno da representação da mulher enquanto ficção masculina, ou seja, sintoma e fantasma que habitam os textos literários. Fantasma, texto literário e o que é da ordem do feminino nascem da lacuna, enigma desta, não-lugar do objeto perdido, vívida satisfação nunca experimentada, construções imaginárias que se corporificam na materialidade da escritura. Dessa analogia emerge a reflexão de que o conto “Ágata” afirma o lugar do feminino, embora – aparentemente – ela seja a representação da mulher gata, apenas idealizada e, por isso,

<sup>14</sup> BRANDÃO. Ágata, p. 18.

<sup>15</sup> BRANDÃO. Ágata, p. 18.

<sup>16</sup> BRANDÃO. Ágata, p. 17.

<sup>17</sup> BRANDÃO. Ágata, p. 18.

inalcançável. Aquela do imaginário popular, sintoma e fantasma do desejo masculino. Para situar mais claramente o que se denomina “fantasma” ou “fantasia” na psicanálise, observe-se a seguinte definição constante no *Vocabulário da Psicanálise*:<sup>18</sup>

Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.

É claro que a compreensão da fantasia masculina, neste sentido, nos conduziria a uma leitura mais atenta e demorada das oito páginas descritivas da extensa carga de ressonâncias que o termo carrega, desde o seu uso por Freud – em alemão – ao termo *fantasme*, em francês, resgatado depois de Freud. Porém, o que nos interessa, neste momento, pode ser apreendido da definição recortada.

Do título da primeira parte, “À flor da pele”, observo que “à flor da pele” está a palavra, como uma presença epifânica mesmo, que ilumina as personagens e, com a mesma delicadeza, as coloca à sombra.

Além dos acima citados, enfatizo Leticia de “Uma presença epifânica”, que era “movida a frases e se apaixonava por elas, com uma ingenuidade digna de uma pureza virginal”.<sup>19</sup> Órion, a meu ver, surge em sua vida como o representante do discurso feminino mesmo, da incessante tagarelice que a embevecia: “homem sensível e misterioso, de olhar penetrante e frases inesperadas”<sup>20</sup> como se fosse um “D.Juan de saias”.<sup>21</sup> Ele chega como um relâmpago e, “não houve tempo de Leticia se cansar de ser perpetuamente satisfeita, pois, num rápido movimento de olhos, Órion confessou não poder viver sem a leveza da liberdade”.<sup>22</sup>

Dois nomes se repetem em outro conto. Com aparência semelhante, pura voz, puro som incessante, Órion reaparece em: “As mil e uma noites de Órion”, bem como Amanda. Esse título é altamente suges-

<sup>18</sup> LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*, p. 169.

<sup>19</sup> BRANDÃO. Uma presença epifânica, p. 27.

<sup>20</sup> BRANDÃO. Uma presença epifânica, p. 27.

<sup>21</sup> BRANDÃO. Uma presença epifânica, p. 28.

<sup>22</sup> BRANDÃO. Uma presença epifânica, p. 28.

tivo da palavra que – neste caso – é representada por um Scherazade às avessas, que invade Amanda “tornando-a dupla Órionamanda”,<sup>23</sup>

[...] deixando-se levar pela voz sonora de Órion que fala durante horas, como se estivesse sozinho mesmo Amanda estando lá, deixando-se esquecer, mas presente, toda ouvidos-abertos para o fluxo musical que traz lugares paradisíacos [...], para quem entretanto os tons aurorais tomam vida e praticamente engolem-na por um passeio fantástico que a conduz e aos viajantes ou viavagantes desse lugar para fora do tempo, tudo isso sustentado em tom menor pela voz do narrador que ganha uma melodia insuspeitada cujas notas são como cores que enovelam os labirintos auditivos de Amanda<sup>24</sup>

Assim como nos contos acima, há outros em que a palavra parece fazer uma travessia de amor no feminino da letra: da literariedade (a enunciação, o “amor por um fio”, certo ritmo, a respiração) à literalidade (o enunciado, a história, a narrativa), como se os narradores estivessem à procura do silêncio que é, paradoxalmente, o lugar daquela incessante tagarelice.

Nesse lugar do silêncio surgem, por exemplo, as “torrentes de palavras líquidas e viscosas” de Ariel, a voz aveludada de Órion, “o tufão que sem rodeios entra nas frestas nas frinchas suavemente”, as palavras que “brilhavam como fragmentos de espelhos, de olhares” daquele estranho homem que enviava “Flores para Miranda”<sup>25</sup> ou “o sopro, o limo e o cristal da linguagem” que chegam através de Mino em “Taurus”.

## **A flor da pele**

Folheando despreziosamente a segunda parte do livro à procura de outra história que me invadisse, a página 57 se abre com o título “Deslumbre”. Deslumbre: aquilo que turva a vista por excesso de brilho ou luz, ou por outros fatores (por exemplo, vertigem) e, por isso mesmo, pode-se dizer que “deslumbrado” é também um alucinado, obcecado, perturbado do entendimento, pois que é cegado pelo brilho. É assim que o narrador nos apresenta Linda. E, assim como veio, Linda se foi: “e te

<sup>23</sup> BRANDÃO. As mil e uma noites de Órion, p. 34.

<sup>24</sup> BRANDÃO. As mil e uma noites de Órion, p. 33.

<sup>25</sup> BRANDÃO. Flores para Miranda.

deixei ir como água que escorre entre os dedos, água que some num furo qualquer de dique ou simples ralo.”<sup>26</sup> Muito rápida, a narrativa se inicia e termina na mesma página. Ansiosa, viro a folha para ler o que vem em seguida e deparo-me com uma página em branco. E, na seguinte, outro conto.

Essa característica – de ser rápida e deixar o leitor em suspenso – é comum em vários livros. Porém, neste caso, ela não vem sozinha, acrescentando à escrita desconcertante inédita aparência de inquietantes sentidos. O ritmo é veloz – sufocante até – pela falta de pontuação. Ou pelo excesso de significações? De modo análogo a “Ágata”, “Deslumbre” tem a aparência de uma escrita fálica. Uma linda mulher – Linda – que preenche o vazio do desejo do outro, porém, sem mais nem menos abandona a cena. O que caracteriza o conto, de fato é o imaginário masculino de uma mulher perfeita. No entanto, o que se encena – na superfície mesmo da página – é uma “escrita-mulher”, expressão de Ruth Silviano Brandão para caracterizar uma linguagem distinta, extraída de uma capacidade de escrever com o corpo, uma linguagem feminina em sua origem arquetípica e não propriamente em sua fisiologia, anterior à Lei do Pai.

Finalmente, deixo-me envolver pelo texto que tem o mesmo título do livro e abre a segunda parte intitulada: A flor da pele.

Como já enfatizado no início deste trabalho, *flor da pele* parece apontar para uma espécie de noção que, além de mostrar que a personagem feminina construída no registro do masculino não coincide mesmo com a mulher, acrescenta o que é da ordem do feminino, uma escrita que põe à mostra a *Flor da pele*.

Esse conto é, em minha leitura, não o principal, não o centro da obra, mas a camada mais leve, mais delicada dessa noção de *flor da pele* que pode ser tanto o abismo como terra firme, um tremor de terra ou um beija-flor em uma “escrita-mulher”.

Transcrevo o texto.

Não posso ser lírico, mas assaltam-me esses estranhos arrepios que afloram à minha pele, não mais subterrâneos, não mais recônditos, mas cutâneos, à flor... A flor com suas ranhuras sua

<sup>26</sup> BRANDÃO. Deslumbre, p. 57.

sensibilidade e delicadeza extremas, pois penso em rosas, e isso não condiz com minha masculinidade marmórea, pois assim deve ser, assim acontece duramente com o mundo dos homens onde nasci e de onde não quero sair por dever e sina, talvez má sina. Minhas aprendizagens se confundem nesse momento e não me bastam, não me acodem com sua certeza preciosa que sem isso não vivo, nem que seja para lutar contra elas, as certezas. Mas preciso delas para sustentar o mármore de minha garganta e não me deixar ir, deixar ir e acabo sempre por deixar-me ferir à flor ou minha flor, mas que flor é essa que me diz para dizê-la? Não posso ser lírico, se quero ser um escritor de meu tempo, meu mundo, aí onde estou e habito ou me habitam palavras indomadas que me assaltam como se exigissem que me dobre a elas de que ou quem tenho medo, pois acabam por inverter as coisas e não as digo, mas me dizem. Me dizem alguma coisa, mas meus ouvidos são duros surdos como convém a um escritor de meu tempo. São rascantes os sons que me ferem e me deixo ferir, assim mais ruídos brutos de vidro cortante de lata de dura ponta de aço sem sem tremor sem nada que mexam com a flor de minha pele. A flor de minha pele, quero que seja áspera e dura que impeça o veludo de certas vozes veludosas vozes que acabam por deslizar pelas minhas mucosas e afinal acabam na flor na flor de minha pele. Mas insisto nessa luta, a luta não vã talvez de endurecê-las, exercício viril de vocalizá-las em tom maior, em tom marcial de ordem unida pois assim são os homens, assim é meu mundo e assim gosto e insisto em ser e dizer. Os sons brutos wagnerianos rascantes de violino em falso de Stravinski e sua assonância. Nada de Debussy ou pior ainda essas valsas langorosas que me vêm à voz ao corpo fazendo-me oscilar girar num ritmo corrido sincopado que me faz ir ir ao som de ir..

Eu gosto, preciso, é do corpo a corpo com as palavras, com as ideias, o debate marcial fálico imponente dos que medem forças e forçam as engrenagens da língua, sua sintaxe que é seu corpo armado, sua dura armadura sua espinha dorsal ereta, que sou *homo erectus* e não langorosa presa de devaneios em eus intermináveis e frágeis que não se deixam de dizer em vão espelho narcísico alheio ao mundo, às forças que se embatem e decidem os destinos da humanidade com seu eu maior tom maior.

No entanto, não posso negar esse cansaço que me assalta e me tira do prumo, da reta e é isso que me invade como lágrimas nos olhos dessas impossíveis de resistir, pois há sempre algo impossível de deter de resistir que acaba atravessando as muralhas, as guardas e fura os poros a pele a flor da pele, a flor da alma, se é que há isso de alma que, no entanto, gesticula clama nos desvãos de meu corpo nas dobras nos dobre à flor da pele...

Porque assim a vida me fez

Este é o conto que me toma com mais força, em todo o livro, por sua especificidade (e não é o único) de – aparentemente – tratar-se de um narrador masculino e que, no entanto, por meio dos efeitos de linguagem, de uma escrita que não se quer completa, pode ser compreendido em sua relação com o feminino. Ao tentar falar desse lugar, o narrador apresenta-se como uma confusão de vozes, babel de desejos, sempre impossíveis; o que ele mostra, portanto, é um fascinante equívoco, lido como realidade. Algo da ordem de uma dicção feminina nele se apresenta na potencialidade das palavras que ressoam, na musicalidade poética do traço de incuráveis dores da natureza feminina, no diálogo surdo, repetitivo, incessantes afirmações.

A discussão a respeito da existência de uma escrita cuja dicção é feminina é muito recente, de difícil definição, devido à escassa teoria existente. Lúcia Castello Branco – nome referência nesses estudos – disse a esse respeito que:

Ao tentar definir a ambiguidade e o mistério femininos, que porventura se refletem na produção literária de mulheres, as teorias fazem-se também nebulosas e pouco verificáveis. Os julgamentos acabam por recair nas esferas do 'sentir' e do 'pressentir', e tais atitudes nunca mereceram muito crédito perante as sérias e embasadas considerações da crítica tradicional. Ainda não aprendemos a ser menos lógicos e redundantes na linguagem da análise literária.<sup>28</sup>

Assim, caminhamos ainda incertos para situar a prosa poética de Ruth Silviano Brandão. O que "sinto", para ser coerente com o que afirma Lúcia Castello Branco, é que, como um espelho, emerge desses textos certa instância do feminino: não aquela tão conhecida que circula no imaginário literário e social, a exemplo dos perfis de mulher construídos pelos escritores do nosso Romantismo. Mas outra, envolvida por sua transparência, pelas ranhuras da pele, pelos oblíquos desvios que escapam ao gesto da escrita, pela palavra que é sempre equívoco. São textos

<sup>27</sup> BRANDÃO. A flor da pele, p. 49-51.

<sup>28</sup> BRANCO. As incuráveis feridas da natureza feminina, p. 97-98.

que parecem engendrar, não a ideia do masculino, mas o reflexo do feminino e sua natureza de encenar na superfície, revestido sempre de inédtas aparências, nem sempre confortável, porém inquietante na geração de tantas significações.

Pode-se dizer que essa obra compõe-se de textos que falam da (im)possibilidade da escrita feminina.

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRANCO, Lúcia Castello. As incuráveis feridas da natureza feminina. In: BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p. 97-120.
- BRANCO, Lúcia Castello. *Chão de letras*. As literaturas e a experiência da escrita. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. O lugar do texto sobre o feminino. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p.15-18.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, p. 11-14.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. A história improvável de Amanda e Ariel. In: \_\_\_\_\_. *Flor da pele*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 11-14.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Ágata. In: \_\_\_\_\_. *Flor da pele*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p.17-18.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. As mil e uma noites de Órion. In: \_\_\_\_\_. *Flor da pele*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 33-34.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Flores para Miranda. In: \_\_\_\_\_. *Flor da pele*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 39-40.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Uma presença epifânica. In: \_\_\_\_\_. *Flor da pele*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 27-28.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer*, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB, XVIII)
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 169-175.

# Elizete: um olhar sobre a literatura infantil

Vera Lucia Godoi de Faria

Elizete Lisboa é professora e escritora. Seu olhar sensível, cuidadoso e dedicado ao universo infantil encanta crianças e adultos.

Menina ainda bem pequena, Elizete já apresentava perda visual muito grande, causada por retinose. Com o passar do tempo, o que era um comprometimento visual grave acabou evoluindo para cegueira completa. Para aprender a ler, o braile foi indispensável. Era uma porta que se abria para o mundo dos livros.

Elizete não demonstra qualquer pesar ou constrangimento por ser cega. Em uma das crônicas do livro *Ninguém me entende nessa casa*, da Editora FTD, o escritor mineiro Leo Cunha, de forma muito divertida, conta que Elizete não gosta de ser chamada de deficiente visual, prefere que digam que ela é cega mesmo. A própria Elizete, brincando, comenta: "Não quero correr o risco de falarem que sou escritora deficiente. É bem melhor ser escritora cega." Logo no início do livro *Benquerer bem amar*, somos surpreendidos com uma reflexão que a escritora faz sobre a dualidade ver/não ver. Ela questiona o verdadeiro significado de não ver, quando se sabe que, como seres humanos, podemos sempre contar com o poder das palavras, um poder que é verdadeiramente mágico. Veja a epígrafe abaixo em *Benquerer bem amar*:

Há palavras para as cores.  
Há palavras para o invisível  
e até para o que não existe.

Com palavras, podemos ver.  
Então, o que é o não ver?<sup>1</sup>

Elizete desde os oito anos de idade mora em Belo Horizonte. Em 1976, formou-se em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais. Durante trinta anos, sua ocupação foram as aulas de português. Em 1998, veio a decisão de dedicar-se à literatura infantil. O caminho a percorrer se mostrava longo. Desde o início, o planejado era publicar livro infantil com braile, mas duplo, contendo também escrita e desenhos visuais, de modo que pudesse agradar igualmente às crianças que enxergam. Livros nesse formato ainda não eram publicados no Brasil. Só depois de cinco anos de procura e de muita espera é que a proposta de publicar livros com “dupla linguagem” finalmente foi acolhida por uma editora. Entre a aprovação da obra e seu efetivo lançamento foram mais uns dois anos de espera. Afinal, em 2005, a Editora Paulinas publicou *A bruxa mais velha do mundo* e *Que será que a bruxa está lavando?* Pouco depois, a mesma editora publicou *Firirim finfim*, em 2007; *Benquerer bem amar*, em 2010; *Cadê a monstrixinha?*, em 2012. *Madrugada na casa do bruxo*, lançamento da Editora LÊ, também é de 2012.

Nesses livros há uma duplicidade de acessos à leitura. Há uma linguagem tátil, representada pelo braile e por desenhos em alto-relevo. Há também a linguagem visual, representada pela escrita comum e pelos desenhos criados com a beleza da harmonia de uma multiplicidade de cores. A escritora se refere a seus livros dizendo que eles estão no formato “duas escritas”. Na verdade, são livros para quem não vê e para quem deseja ver mais ainda. Qualquer leitor gosta do que Elizete escreve, seja criança ou adulto, professor ou aluno, quem lê em braile ou quem lê de forma visual.

Hoje, aos 61 anos, Elizete parece ser muito feliz e demonstra que gosta de viver aí pelos caminhos da literatura. Essa alegria de viver com certeza está bem de acordo com seu trabalho de escrever livros para crianças. O olhar sensível é otimista que ela tem diante da vida está presente no seu texto. E ela é sempre muito zelosa com seu ofício de escrever. O uso pensado e repensado de cada palavra mostra o cuidado

<sup>1</sup> LISBOA, Elizete. *Benquerer bem amar*, p. 3.

da escritora, sempre em busca de um texto literário. É o respeito ao leitor, o apreço pela infância, um modo de escrever responsável, de quem se propõe a oferecer às crianças um livro engajado com ideais de inclusão, mas, ao mesmo tempo, livro de qualidade artística, que pode ajudar o pequeno leitor a ir aprendendo a gostar de ler. Elizete é alegre, risonha, suas personagens são assim também. A musicalidade, o tom poético, o bom humor caracterizam sua escrita. Leiam-se os excertos que seguem:

### 1. Noite na casa da bruxa mais velha do mundo:

A coruja não dorme.  
Está sempre toda acesa.  
E espia tudo que a bruxa faz.  
A bruxa ronca tão alto!  
Dá risada, dormindo.  
Ih! Usa penico de madrugada.

Mais adiante, um aviso na porta da casa da bruxa:  
Urgente. Procuro um marido.  
Que goste de cantar. Que seja  
bem velho. E bem feio!!!!<sup>2</sup>

### 2. A garça ficou de cara amarrada. Por quê?

De repente: desastre. A garça deu uma bicada na sombrinha,  
tão bonita.  
PIC! deu bicada – e também uma puxada – no casaco  
e no rabo do macaco. Ai ai! Indignado,  
enfestado, o macaco botou uma imensa língua de fora.

Enrolou o rabo, bem enrolado. Tremia de raiva.  
Ia dar uns tabefes na garça. E meia dúzia de arranca penas.  
Não aconteceu. O macaco, que dava boi, boiada, cacho de  
banana, para não brigar, achou melhor ir embora e desapareceu,  
correndo e pulando entre as árvores.<sup>3</sup>

### 3. Vovó viu a monstrinha, que é uma barata, e ficou em apuros.

Dona barata sai do seu esconderijo e reaparece. Ela está  
caminhando na janela.  
– Estrupício. Coisa descascada. É preciso pôr um fim nisso.

<sup>2</sup> LISBOA, Elizete. *A bruxa mais velha do mundo*, p. 13-25.

<sup>3</sup> LISBOA, Elizete. *Firim finfim*, p. 16-18.

Vovó dá um grito:

- Artu! Ô Artu! Acode aqui, Artu.
- Já vô!

Artu é o vovô. Ele sempre quer ajudar.  
Mas vovô, vem, bem... devagar. Barata é apressada.  
Vive antenada. Tem seis pernas pra fugir.  
Agora a fujona já está lá fora.<sup>4</sup>

*Madrugada na casa do bruxo* foi lançado pela Editora LÊ, no final de 2012. O livro é todo em fundo escuro porque se trata de um conto de assombração e porque as cenas acontecem durante a noite. O escritor Anderson de Oliveira, em comentário por escrito que me foi encaminhado pela própria Elizete, se manifesta assim sobre esse livro:

A história de assombração tamarutaca, que entra casa adentro, porque a porta não se fecha, é um pesadelo bom demais para se sonhar. O bruxo, estimado pela bicharada tão afeita à sua amizade de hospitalidades, é vaidoso, busca o conforto e o bem estar de seu doce lar. E a madrugada é o tempo do indefinido, do tempo curto que se alinha longo, do espaço escuro que incorpora mundos. Sem dúvida, este livro está o mais poético que Elizete já escreveu. Apresenta mais metáforas, mais liberdade de estilo. O ritmo da narrativa é alucinante, propiciando ao leitor o sabor de querer ir até o fim, a ver onde a tensão criada pela autora nos serenizará a alma. Os leitores vão adorar o medo, sensação que buscamos no terreno do desconhecido. Ah, é livro para se ler em voz alta, na beira das camas, nas salas de aula, com aquele silêncio pleno de suspense e de ansiedades.

Segue um pequeno trecho do livro:

Em volta da casa do bruxo, uma luz se acende. Mas logo se apaga. É a luz de mil vaga-lumes recém-chegados. Um sapo-gigante coaxou, berrou, medonho. Cresce o ziz-ziz das abelhas: ZZIZZ ZZIZZ. Voz rouca de papagaio pede, quase chorando: - Dona assombração. Por favor! Leva embora meu bruxo não. Leva não!  
Um uivo. Novo assovio do vento. Cobra jararaca, cobra-coral e cobra cascavel. As três, de uma só vez, puseram barriga no chão. Estão correndo. Estão vindo de longe, só para espiar.

<sup>4</sup> LISBOA, Elizete. *Cadê a monstrixinha*, p. 16-18.

Os livros até aqui mencionados foram ilustrados ora por José Carlos Aragão, ora por Ana Raquel ou por Maria José Boaventura. O alto-relevo dos desenhos é criado com pequenos traços, pontos maiores e menores em relevo e ainda verniz. Esses livros, exceto *Cadê a monstrixha?* e *Madrugada na casa do bruxo*, que são lançamentos bem recentes, já estão a caminho da quinta ou sexta edição e todos já foram comprados pelo governo para distribuição gratuita. *A bruxa mais velha do mundo* fez parte do Programa Sala de Leitura (Governo de São Paulo), em 2009; *Firirim finfim* foi adquirido para o Kit Literário das Escolas Municipais de Belo Horizonte em 2009 e 2010, e também pelo PNBE/MEC (distribuição nacional) em 2008.

Os sonhos são muitos, o trabalho de publicar livro de literatura com duas escritas continua. É o grande compromisso da escritora Elizete Lisboa. Ela sabe que livros nesse formato, ainda tão pouco conhecidos no Brasil, são importantes como mais um caminho para se oferecer literatura ao público infantil. Importantes ainda para ajudar as crianças a internalizarem desde cedo e de forma prazerosa o acolhimento da diversidade humana. Para 2014 a escritora pretende publicar mais dois livros: *Enquanto João garrancho dorme* e *Pertinho do mar*.

## Referências

- CUNHA, Leo. *Ninguém me entende nessa casa*. São Paulo: FTD, 2011.
- DUARTE, Constância Lima. *Dicionário bibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- INSTITUTO MUITO ESPECIAL. *Um olhar muito especial: visão*. Rio de Janeiro: Instituto Muito Especial, 2010.
- LISBOA, Elizete. *A Bruxa mais velha do mundo*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 2008.
- LISBOA, Elizete. *Benquerer bem amar*. São Paulo: Paulinas, 2010.
- LISBOA, Elizete. *Cadê a monstrixha?* São Paulo: Paulinas, 2012.
- LISBOA, Elizete. *Firirim finfim*. São Paulo: Paulinas, 2007.
- LISBOA, Elizete. *Madrugada na casa do bruxo*. Belo Horizonte: LÊ, 2012.
- REVISTA RELEITURA. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal De Belo Horizonte, n. 20, 2007.
- LISBOA, Elizete. *Elizete Lisboa: Imagem da Palavra: parte 1*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nvnXCBI54MA>>. Acesso em: 5 jun. 2013
- LISBOA, Elizete. *Elizete Lisboa: Imagem da Palavra: parte 2*. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=NaN\\_zEqQI0M](http://www.youtube.com/watch?v=NaN_zEqQI0M)>. Acesso em: 5 jun. 2013.
- JORNAL MULHERES EM LETRAS. Universidade Federal de Minas Gerais Faculdade de Letras, ano 3, n. 7, 2012.

**Nas transgressões da letra**

# Mulheres que dão a cara: as senhoras do Almanaque de lembranças luso-brasileiro

Solange Cardoso

Isabel Lousada

O título “Mulheres que dão a cara: as senhoras do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*” aponta para a ligação que pretendemos evidenciar entre a imagem/as imagens, ou melhor, as mulheres retratadas e o modo como estas são apresentadas ao longo da obra citada.

Por ter sido o *Almanaque de lembranças* um dos exemplos desse tipo de publicação mais precoces e também de grande longevidade – atravessando o final do século XIX até meados do século XX – tornar-se-ia inviável apresentar numa só comunicação o resultado de um estudo desta natureza que o abarcasse na sua totalidade. Assim, procuramos identificar as grandes linhas de força do tema, escolhendo para tal um volume único, cuja análise em maior profundidade permitiria cobrir os aspectos essenciais, a serem revelados, do levantamento efetuado a partir do conjunto do *Almanaque*. O ano escolhido foi o de 1932, que constitui um ponto fulcral, pois corresponde ao último volume da coleção, cuja impressão, como de regra, foi ultimada em 1931. Se numa primeira leitura poderíamos supor que o *Almanaque de lembranças* havia passado incólume após o 28 de maio de 1926 – altura em que um golpe militar instaurou a ditadura militar em Portugal –, tal não se verifica. É sabido que a comissão de censura foi criada em 22 de junho de 1926, ainda que não fosse de início tão fortemente contrária à liberdade de expressão quanto viria a ser depois de 5 de julho de 1932, o que não afetou nosso *Almanaque*, pois seu último volume foi publicado em 1931. Não podemos, todavia, assegurar que o volume relativo a 1932 não tenha sido

submetido ao “lápiz vermelho”, modo como frequentemente funcionava a censura prévia, cortando e eliminando parcelas ou subtraindo partes das edições que viam. A verdade é que o *Almanaque* não sobreviveu a esse acontecimento, mas como terá conseguido se manter durante os seis anos anteriores?<sup>1</sup>

Por se tratar de uma publicação destinada também ao público feminino, não deixa de ser contraditória a sua extinção no ano em que Oliveira Salazar decide alterar a lei eleitoral concedendo, pela primeira vez, o direito de voto às mulheres, ainda que em âmbito restrito. Este aspecto não nos deverá induzir em erro, pois, apesar de tudo, também pouco antes Benito Mussolini (1883-1945), na Itália fascista, havia sido eleito após a concessão desse direito às cidadãs italianas. Qualquer destes sinais transparece na leitura, nas nuances registradas ao longo do volume que nos serviu de paradigma.

Quanto à publicação propriamente dita do *Almanaque de lembranças luso-brasileiro*, cumpre desta feita assinalar a relevância de publicações desta natureza, à época tão em voga. A comunicação apresentada no I Encontro luso-afro-brasileiro: As mulheres e a imprensa periódica por Natália Macedo, Cláudia Gomes Pereira e Solange Cardoso,<sup>2</sup> intitulada “As senhoras do Almanaque de lembranças luso-brasileiro”, refere-se ao nascimento do almanaque em Paris, quando corria o ano de 1850; a edição se reportava ao ano seguinte (1851). Como já foi dito, o padrão se irá manter até ao último número. Foi ainda notada a distinção entre “Senhoras” e “Cavalheiros” (desde que se registra a participação feminina, em 1856) até 1872, ano em que, face à alteração de sua denominação para *Novo almanaque de lembranças luso-brasileiro*, o índice também é modificado, passando a registrar “Senhoras” e “Autores”, o que se mantém inalterado até ao último número, em 1932, precisamente o que hoje apresentamos em detalhe.

<sup>1</sup> Somente em 11 de abril de 1933 a censura é inscrita legalmente na Constituição Portuguesa e doravante andar de “mãos dadas” com a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) – depois Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) – no sentido de reforçar a repressão no domínio intelectual.

<sup>2</sup> Texto no prelo.

A separação feita entre “Senhoras” e “Autores” aponta para uma clara misoginia em que existe um real afastamento com delimitação bem definida de poderes entre o universo masculino e feminino, entre o “aceitável” e o “reprovável”, o que fica evidente nos valores apurados para as colaborações: 28 senhoras e 259 autores. Gostaríamos de assinalar que, passados quase cem anos do início da publicação do *Almanaque*, os dados não haviam se alterado substantivamente a esse respeito. Uma questão candente diz respeito à participação que definirá a “qualidade” e a identidade das “senhoras”. Destas 28 senhoras, nem todas são na verdade autoras. Importa esclarecer. Registra-se o caso de Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), referenciada no índice e cuja participação se limita a uma frase de sua autoria que integra o volume em análise, embora a escritora tivesse falecido anos antes.

Para além destas observações importa realmente apurar qual o tipo de contributo, e em que moldes o mesmo é processado comparativamente ao gênero e natureza da composição: poesia *versus* prosa. Se é certo haver inicialmente uma grande movimentação por parte das “senhoras” no que diz respeito à composição poética, está ainda por vir uma análise contemplando a expressão e o ponto de virada a partir do qual a prosa ombreia a poesia, e em moldes idênticos para homens e mulheres, sendo assim admissível a partilha de designação autoras/ autores.

A pergunta que agora recuperamos: “O que faz de um homem um autor e de uma mulher uma senhora?” Prende-se com o universo feminino se “fundir” com o lar, com o *foyer*, e com o masculino a afinidade com o espaço público, o mundo exterior. Ora, esta dicotomia, observada por Pierre Bourdieu,<sup>3</sup> tutela a hegemonia do mais forte sobre o mais fraco e sinaliza o privado e o público como pertença simbólica de poder masculino, assente no gênero, definido pelo sexo, o que, no caso do último, acarretou à mulher, que pretendia sufragar a sua liberdade, o ônus de “perdida” ou algum sinônimo igualmente pejorativo. Essa seria uma pérfida esparrela, ainda que subliminar, atuando ao nível do inconsciente (lembrando Simone de Beauvoir – “ninguém nasce mulher: torna-

<sup>3</sup> Ver BOURDIEU. *La Domination Masculine*; BOURDIEU. *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*.

se mulher”),<sup>4</sup> capaz de desestimular as menos instruídas a arriscar uma intervenção no espaço público que as possibilitaria singrar profissionalmente ou integrar grupos cívicos com os quais pudessem vir a interagir. O isolamento faria com que a dicotomia prevalecente se mantivesse muito para além do século XIX, fazendo sentir-se ainda nos tempos que correm. Contudo, para Michelle Perrot<sup>5</sup> as fronteiras entre o público e o privado são diferentes consoante o tempo em que estão.

Não deixa de ser curioso tratar-se de um bloco riquíssimo, do ponto de vista iconográfico, aquele que integra os elementos ilustrando este volume do *Almanaque*.

Desde a simbólica imagem traduzindo a figura feminina como uma “degenerada”, reproduzindo uma “Eva” libidinosa que seduz o homem, passando a “conquistadora”, assumindo o papel de *femme fatale*, como a conhecemos no quadro *Ontem e hoje*,<sup>6</sup> do caricaturista Diniz Fragoso,<sup>7</sup> em que a mulher é comparada ao antigo conquistador D. Afonso Henriques, denunciando uma crítica de valores que é naturalmente uma crítica ao social e ao feminismo simultaneamente.

Também do mesmo modo o quadro *Ninguém está contente com o seu nome*<sup>8</sup> desperta o debate em torno da velha questão – fêmea *versus* macho. A ponto de ser necessário à mulher verbalizar a vontade de usurpar o terreno de especificidade do macho, expressão diametralmente oposta ao enunciado pelas próprias feministas e pelo feminismo enquanto movimento social.

Cabe nesta altura fazer menção ao caminho árduo travado desde as conquistas das feministas de primeira geração, mostrando não ser a emancipação feminina responsável pela masculinização da mulher, nem

<sup>4</sup> BEAUVOIR. *O segundo sexo: a experiência vivida*, p. 9.

<sup>5</sup> Ver PERROT. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*; PERROT. *Mulheres públicas: entrevista com Jean Lebrun*.

<sup>6</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o ano de 1932, p. 145.

<sup>7</sup> Trata-se provavelmente do artista alentejano, João Diniz Fragoso que nasceu em Nisa, em 1902, cartunista e desenhador cuja colaboração assídua nos jornais nacionais portugueses como *O Século* e *Diário de Notícias* foi relevante durante este período. Aliás, a assinatura de Diniz Fragoso confere com as cotejadas nos desenhos que João Diniz Fragoso apresenta para as figuras nisesenses editadas no *Álbum Alentejano*, publicação de cariz regionalista dos anos 30.

<sup>8</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o ano de 1932, p. 169.

sequer ser este seu objetivo, ainda que sendo um dos estereótipos mais recorrentes:

Em todos os tempos houve mulher-homem, criatura forte e disposta em civilizar o marido à chinelada. Essas matronas nunca se masculinizaram a ponto de renunciarem às saias que sabem muitas arregaçar apesar de curtas.<sup>9</sup>

Razão mais do que bastante para afirmar que, contrariamente ao ditado popular, nem sempre “o hábito faz o monge”. Por se tratar de uma publicação de grande alcance e ser dirigida tanto a homens como a mulheres, é importante a mensagem implícita no texto “O feminino e as mulheres homens”, que se prende com o uso de calções por parte de uma mulher desportista e sócia da Federação Desportista Feminina de França. Tendo sido admoestada para usar saias em vez de calções, “que era o que usava o sexo forte”,<sup>10</sup> Violet Merise, informada pela lei, vai para tribunal e vê a justiça do seu lado ao ser indenizada em 100 mil francos, mantendo-se no grupo desportivo sem se ter submetido ao uso de saia.

Estes casos podem ser lidos como *opinion makers*, tendentes a formar grupos de opinião. Também em Portugal a polémica em torno ao corte de cabelo *a la garçonne* e ao uso da saia-calção deu muito o que falar, embora a questão do uso de calças pelas mulheres tenha sido até mais tarde uma séria batalha. A comparação estabelecida no artigo assinado por JJ<sup>11</sup> vai mais longe, chegando a tocar o ponto fulcral: a moral.

Comparando o uso de “pantalonas” (i.e., calças) pelas mulheres e o modo como as coristas e as atrizes se apresentavam em palco, “nuas apenas com tapumes”<sup>12</sup> opina, no entanto, “ser isso muito mais imoral do que a mulher usar pantalonas.”<sup>13</sup>

Muita matéria para debater.

Em contrapartida, o desenho de Diniz Fragoso, “Mulher Econômica”,<sup>14</sup> com texto de Lima Pereira, de título homônimo, glosa o fato de as modas

<sup>9</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 235.

<sup>10</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 235.

<sup>11</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 235-236.

<sup>12</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 236.

<sup>13</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 236.

<sup>14</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 249.

fazerem subir as saias, e toda a composição estrófica representa um ataque à modernidade e ao feminismo que as promovem. Não deixa de ser sintomático o modo como é satirizada a mulher econômica, tão valorizada nesta época, inúmeras vezes associada à imagem da “fada do lar” conseguindo gerir o orçamento familiar de modo tão exímio e incessantemente louvado pelo Estado Novo.

Passando para o desenho “Elas que Dizem”...<sup>15</sup>

Retenhamos a legenda: “As escadas de incêndio são a perdição das criadas...”

A crítica social aos “namoros de varandim” dos abastados e aos abusos das empregadas que nas escadas namoravam. Houve até por esta altura (década de 1930) a obrigatoriedade de inscrever no Boletim Sanitário<sup>16</sup> a cláusula de virgindade, o que se compaginava com a prática recorrente da iniciação sexual dos jovens burgueses à custa das criadas que empregavam e que viviam debaixo do mesmo teto, tantas vezes sem qualquer outro recurso e/ou escapatória.

A par desses fatos encontramos também a imagem traçada em “Modelo de pintor”<sup>17</sup> em que há implícita comparação entre essa e a esposa modelo. A problemática é colocada pela expressão: “A mulher do pintor Fonseca é uma esposa modelo... no atelier do marido”.<sup>18</sup> De onde se depreende: “imagine-se quando de lá sai...”, pois que está apresentada com uma elegante *toilette*, acentuando as linhas “curvilíneas” em cima de uns “saltos altos”, a que não podia faltar a marca da atualidade: cabelo muito curto.

Num sentido de maior “charge”, nos confrontamos com a ilustração de “Caso imprevisto... pela lei”.<sup>19</sup> É apresentada uma caricatura de uma mulher de chinelos, xaile aos ombros e lenço pela cabeça, pedindo con-

<sup>15</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 256.

<sup>16</sup> Arnaldo Brazão (1890-1968), advogado e co-fundador com Adelaide Cabete da Liga Portuguesa Abolicionista, denuncia, durante o Congresso Abolicionista Português que decorreu em Lisboa, em 1926, terem as autoridades de Leiria ordenado e forçado a inspeção às criadas de servir, sendo matriculadas nas casas toleradas todas aquelas que não fossem virgens. O recente estudo de Inês Brãso é um contributo fundamental para o entendimento social da problemática agora aflorada. v. *O tempo das criadas. Acondição servil em Portugal (1940-1970)*. Lisboa: Tinta-da-china, 2012.

<sup>17</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 265.

<sup>18</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 265.

<sup>19</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 288.

selho ao médico, face aos maus tratos de que era vítima pelo marido. O médico, de porte altivo, acentuado pelo charuto que fuma e pelo chapéu de coco que ostenta, responde, gozando a situação, que o que a pobre mulher deve fazer é: “Dirigir-se à Sociedade Protetora dos Animais”.<sup>20</sup>

*Latu sensu*, os graves problemas sociais estão enunciados ao longo do volume: desde o alcoolismo (“Bailarina insaciável”) à violência, à falta de instrução (“Quanto mais alto se sobe”) às desigualdades sociais, passando pelo modo como se refletem não só no dia a dia como num manifesto antifeminismo (“Marido egoísta”) que as ilustrações deixam transparecer.

Justifica-se, estamos em crer, uma análise pormenorizada das ilustrações que acompanham o conjunto de volumes do *Almanaque de Lembranças*. No caso vertente pensamos ter contribuído para acentuar a relevância da matéria em epígrafe.

Resta, ainda assim, referir a atenção que merecem os perfis de mulheres editados no volume em apreço. Desde logo encontramos, dos vultos portugueses no índice, o nome de Maria Amália Vaz de Carvalho. Ainda assim, trata-se exclusivamente de um pensamento, pois a escritora, como sabemos, morreu na década de 1920.

A finalizar, regista-se que os almanaques, para citar a definição proposta por José Luiz Caldas, impressa num deles:

são os mais populares e bons livros, por serem recheados de assumptos e variedades interessantes, e merecem ser lidos por todo mundo civilizado: porque em geral os almanachs são instructivos, moralizadores e recreativos. Os nossos avós liam com pura alegria esses livrinhos e consultavam-nos como um médico, porque lhes davam conhecimentos úteis e educativos. [...] Um almanach deixa sempre gratas recordações.

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. ed. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Difusão Européia do Livro, s.d. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/media/2008/01//409680.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2012.

<sup>20</sup> NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932, p. 288.

- BOURDIEU, Pierre. *La Domination Masculine*. Paris: Le Seuil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinction: Critique Sociale Du Jugement*. Paris: Les Édition du Minuit, 1979.
- COSTA, Emília de Sousa. *Olha a malícia e a maldade das mulheres!* Conferência pronunciada no Salão de Festas do Século, em junho de 1930. Lisboa: Of. do Anuário Comercial, 1932.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de. *Feminismo e feministas*. Porto: Ed. Germen, 1932.
- MASCARENHAS, João Mário (Coord.). *O Estado Novo e as mulheres: o género como investimento ideológico e de mobilização*. Lisboa: BMRR, 2001.
- NOVO almanaque de lembranças luso-brasileiro para o anno de 1932*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1931.
- NOVO almanach de lembranças luso-brazileiro para o anno de 1913*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1912.
- PERROT, Michelle. *Mulheres públicas: entrevista com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Retratos de mulheres*. Tradução de António Sérgio. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

## **Hilda Hilst: uma experiência de linguagem “maldita”**

Marcelo Pereira Machado

O propósito deste texto é analisar a escrita de Hilda Hilst por meio de uma investigação que leve em conta a tentativa insistente da autora de burlar a linguagem ou, nas palavras dela própria, “distorcer” obsessivamente os vocábulos. Sendo assim, haverá uma preocupação em mostrar de que maneira a escritora constrói uma narrativa que se afaste do teor afirmativo, repetitivo e estereotipado encontrado na linguagem, principalmente se se considera, como afirma Roland Barthes,<sup>1</sup> a postura impositiva do código linguístico. Dentro dessa perspectiva, configurar-se-á uma leitura dos textos de Hilst pautada na observação de termos, expressões e palavras que possam ilustrar essa produção fugidia ao padrão. Nesse direcionamento, mostraremos ainda as estratégias linguísticas adotadas que visem à transgressão e ao despistamento do poder implicado na língua. Tentaremos evidenciar também o mecanismo metalinguístico encontrado na escrita hilstiana, o qual representaria uma conduta exacerbada do caráter de desvio proposto pela autora. Para demonstrar essa análise em torno da produção da escritora, utilizaremos textos retirados de seu livro de prosa chamado *Ficções*.

O próprio título *Ficções* já nos insere na atmosfera específica dos textos, pois leva o leitor a percorrer trajetos de constantes indagações e deslocamentos, seja quanto ao cânone literário, abrindo prospecções inusitadas para a literatura, como se pode notar desde a epígrafe do livro:

<sup>1</sup> BARTHES. *Aula*, p. 15.

“Intensidade. Era apenas isso,/tudo que eu sabia fazer”,<sup>2</sup> seja quanto às inúmeras elucubrações encontradas nas narrativas, apresentadas pela voz dos protagonistas: “pode não ser verdade, talvez éramos em algum outro lugar, algum outro tempo, tempo? espaço? espaço-tempo? e como é que nós éramos quando não éramos”.<sup>3</sup>

A partir desses trajetos, a autora incita todos a uma atitude de se redescobrir, de traçar novos rumos, configurando movimentos ficcionais frente à realidade já tão circunscrita pela cultura. Léo Gilson Ribeiro, no prefácio de *Ficções*, alerta os interessados de que: “A palavra para ela nada tem de ‘literário’, de bel-letrístico, nem de um real aparente. A linguagem tem um papel encantatório, de aplacar a fúria de conhecer, de romper os limites do apreensível pelo humano”.<sup>4</sup> É como se todos fossem convocados a deixar o invólucro cultural que nos aprisiona e mergulhar num real arrebatador, onde não haveria espaço mais para nos coisificar-mos, como bem nos informa o personagem Kadek em um dos contos intitulado “Vicioso Kadek”:

[...] ético Kadek redimensionado “a coisa”, chupava de Sartre “a coisa”, mas dizia: digo coisa para não dizer lixo, ditadura, então minha gente, “a coisa” corroe, empedra, suja, embrutece, suprime, lixa tua criatividade, adormece, ensombra, letargiante corrosiva coisa, te arranca a alma.<sup>5</sup>

Conscientes então dessa postura de não permitir que a “coisa” tome conta da cultura, já identificamos nosso primeiro esboço da dinâmica de linhagem maldita presente nos textos de Hilda Hilst a partir da leitura do conto “Amável, mas indomável”. O conto citado permite que nos deparemos com um personagem chamado Lih, que se dizia homem-poeta e, por isso, esperava todas as noites a lua habitar o papel para que, assim inspirado, organizasse as palavras da sua produção literária. Faz-se necessário observar, nesse instante, a referência lunar, pois ela evoca o signo do múltiplo, do discurso, da não totalização, do não fechamento, do sendo. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o astro repre-

<sup>2</sup> HILST. *Ficções*, p. 1.

<sup>3</sup> HILST. *Ficções*, p. 10.

<sup>4</sup> HILST. *Ficções*, p. IX.

<sup>5</sup> HILST. *Ficções*, p. 21-22.

sentada a “transformação”: “a Lua é um símbolo [...] que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser [...] esta periodicidade sem fim faz com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida”.<sup>6</sup> Portanto, isso já apontaria para o gesto de não coisificação, de não estabelecimento de posturas tão rígidas e demarcadas.

Será a partir dessa realidade lunar que Lih se arriscará, uma vez que habitava um lugar restrito e injusto, que ele mesmo questionava: “é lícito cantar de amor quando o rei é cruel em seu reinado?”<sup>7</sup> Ainda assim, talvez motivado pela Lua, Lih se propõe a cantar para as “gentes”, na tentativa de enfrentar o rei e quem sabe, por meio da audácia, enfrentar o reinado, que gerava tanta miséria nos habitantes. Nesse ímpeto, o protagonista do conto ousa dizer a todos:

[...] tão comprido e fundo, metal algum pode cavar, mais do que a pá da palavra, e poderás lavar, corroer ou cinzelar numa medida justa. Tua palavra, a de vocês muitas palavras pode quebrar muitos bastões de ágata, enterra então brilhos antigos, mata também o opressor que te habita, esmaga-o se ele tentar emergir desse fruto de carne, nasce de novo, entrega-te ao outro.<sup>8</sup>

Ao nos apoiarmos no enredo do conto de Hilst para iniciar a comunicação, esperamos elucidar um dos projetos prementes da escritora, que seria o transgredir, por meio da palavra, esse comportamento de não aceitar o acabado, de não aceitar a servidão do sistema, seja esta linguística ou discursiva, se é que tem como separarmos os dois campos. De acordo com Roland Barthes, na sua conhecida conferência *Aula*, o que há não é uma divisão entre discurso e língua, mas sim um deslizamento entre uma instância e outra, dentro de um mesmo eixo de poder. O autor chama a atenção para a divisão realizada pelos linguistas, porém enfatiza que a linguagem é um produto mais amplo, que não ficaria preso apenas ao nível da sintaxe, da frase ou dos fonemas. Nas palavras dele, “a língua afluí no discurso, o discurso refluí na língua, eles persistem um sob o outro”.<sup>9</sup> Lih, então, ao conclamar as gentes para lutar contra o rei, des-

<sup>6</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 561.

<sup>7</sup> HILST. *Ficções*, p. 30.

<sup>8</sup> HILST. *Ficções*, p. 31.

<sup>9</sup> BARTHES. *Aula*, p. 30.

perta essa consciência de que a palavra representa muito mais do que um sinal, é um signo arrebatador e, em referência ao próprio texto “Amável mas indomável”, é um signo “pedregoso”.

A palavra, quando consegue transcender o percurso já definido pelo rei, pode gerar mal-estar e se parecer, aos olhos de quem detém os limites, algo inquietante e perigoso: “[...] o canto de Lih ouvido por esse Corpo Tosco se assemelhou a taturanas dentro de um cubo d’água, amarelos e pretos agigantados, pêlos, e coisa-injúria e veneno e ameaça.”<sup>10</sup>

Sendo assim, é possível mensurar a força que a palavra deve buscar para sair da opressão cotidiana e tentar outras vias de liberdade. Em Hilda Hilst, haveria um intuito literário de construir um texto em que vocábulos e expressões fujam incessantemente do trivial, nos façam correr da luz - sinônimo de racionalidade - perceber a sarjeta, observar o obscuro que nos cerca. Vale lembrar, dentro desse intuito de subversão, o ensaio intitulado “O que é o contemporâneo”, do filósofo Giorgio Agamben, para ilustrar essa atitude inovadora da escrita de não compactuar com a cultura, de não aderir plenamente à época, ao tempo:

Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo.<sup>11</sup>

A postura de não confirmação do banal, de busca da diferença, fica evidente em outro texto de *Ficções*, quando Hiram, personagem do conto “O projeto”, diz: “Hiram, é preciso sorver o que se vê, ceifar o que se conhece, arranca teu desejo de perenidade, de querer existir antes, desde sempre, e depois no infinito”.<sup>12</sup> Nesse conto, Hiram quer construir uma casa e se depara com vários questionamentos e tentativas de desmistificação do seu próprio corpo e de suas próprias verdades. O personagem colocaria em prática a atividade que destacamos acima, de ir

<sup>10</sup> HILST. *Ficções*, p. 16.

<sup>11</sup> AGAMBEN. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*, p. 63-64.

<sup>12</sup> HILST. *Ficções*, p. 5.

contra o banal, de ir contra o comum, pois ele se joga a esmiuçar, romper e transgredir um signo secular como a casa. Hiram utiliza-se de uma expressão para designar ele próprio que é oportuna neste trajeto que estamos tentando traçar; segundo Hiram, haveria dentro dele, "sagrado descontentamento". A expressão é coerente para nós, já que aponta para o papel da escrita de Hilst, no que se refere à coragem em ousar, exageradamente, contra a língua, contra a linguagem, instituição das mais sagradas e constantes entre o ser humano.

Talvez poderíamos, grosseiramente, intertextualizar com o texto bíblico para indicar a grandeza desta palavra ao longo da existência e a força ilocucionária da linguagem: "No começo a Palavra já existia:/ a Palavra estava voltada para Deus [...] Tudo foi feito por meio dela [...] A Palavra estava no mundo,/ o mundo foi feito por meio dela".<sup>13</sup> Intertexto, aliás, pertinente, se pensarmos na obsessiva referência a Deus dentro da obra da autora. É contra essa postura secular, ilustrada desde a Bíblia, que Hilda Hilst configurará sua escrita, demonstrando sua ousadia, sua subversão, sua linguagem maldita. Em "Qadós", outro conto de *Ficções*, observa-se esse gesto intenso de deslocamento quanto ao sagrado das palavras, quando o próprio Deus, aquele que, na tradição religiosa, deteria a palavra, subverte seu papel de poder, ao se dirigir ao ex-seminarista de modo inusitado:

[...] enrolas no teu pulso a minha roupa e fazes-me voltar e eu ando em luta contigo há milhões de milênios, volto-me e o teu rosto é sempre o mesmo, teu olhar um ninho de perguntas, tua boca um ruído de gonzos e guitarras, nada sei do que esperas de mim, deixa-me em paz para que em mim surja um novo nome, para que a Ideia se incorpore a mim, uma que num átimo vislumbrei, mas escapou-se.<sup>14</sup>

Entrar assim em contato com os textos produzidos pela escritora nos faz rever conceituações aprisionantes sobre a linguagem. A partir de posturas desalienantes, a autora propõe uma fuga aos padrões demarcados pelo sistema linguístico. Não se está utilizando o termo "fuga" como uma espécie de comportamento próprio do universo do escapismo, mas

<sup>13</sup> JOÃO 1, 1-3; JOÃO 1, 10.

<sup>14</sup> HILST. *Ficções*, p. 74.

sim como uma ação de desvio, de estranhamento. Seria um procedimento de texto que insiste em não compactuar com o cristalizado, com o convencional. Um esboço do que Deleuze e Guattari<sup>15</sup> chamam de literatura menor:

A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem o que é isto. Evidentemente eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então tem algo de covarde porque escapamos dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar à ação, não há nada de mais ativo que uma fuga. [...] É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer fugir qualquer coisa, fazer fugir um sistema como arrebentar um tubo.<sup>16</sup>

Essa fuga pode ser observada não só no conteúdo, mas também no significante, se nos detivermos na ação intempestiva de não marcar as maiúsculas, de não seguir os padrões próprios do discurso direto, de usar em diversos momentos palavras repetidas várias vezes em caixa-alta para destacar a intensidade da forma: "FACA FACA, mentalmente desenhá-la FACA FACA e pensa numa bota sobre a tua cara, FACA FACA.";<sup>17</sup> ainda dentro da fuga da forma, notam-se trechos de criativas onomatopeias, como em "Qadós": "Beleza é violência e estupefação. OOOOOOOHHHHHGGRRRRR rrc não sei mais de mim, eu era capim de sementes roxinhas, eu era tão lilazinho quando perguntava: Deus tem pai, mãe?"<sup>18</sup>

O arrebatamento também é nítido no aspecto ideológico, quando, no conto "Esboço", o narrador refere-se à condição da mulher de um modo bem forte e desestruturante, levando o leitor a se indagar acerca das questões de gênero recorrentes na sociedade e se questionar sobre o papel imposto:

Riolo-mulher que coabita em mim, sabe que os pariu, repete Esboço, e menos informada porque carrega sacos de pedra há milênios sobre as omoplatas [...] Riolo-mulher trançou sua alma num cotidiano de incoerências, num falar falacioso, pretendeu delírio e sagrado muitas vezes contando o antigo dos fatos, olhou os olhos vazios

<sup>15</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor.

<sup>16</sup> DELEUZE; PARNET. *Dialogues*, p. 47.

<sup>17</sup> HILST. *Ficções*, p. 6.

<sup>18</sup> HILST. *Ficções*, p. 68.

das suas estátuas, momismos, e Riolo-mulher pergunta: tudo isso há? Isso à volta, filhos, mulher, casa, há?<sup>19</sup>

Nessa passagem do conto, é fácil notar que o narrador aponta para o fato de as representações do feminino e do masculino, ao longo da história, terem sido construídas para segregar e reprimir um gênero em face do outro. O feminino, por não se enquadrar na perspectiva delineada pelo masculino (patriarcal, androcêntrico, falocêntrico) adquire o lugar do outro na civilização. Esse lugar então é habitado por um pensamento universalizante e desigual. Vale ressaltar que esse discurso de desconstrução do feminino e de outros elementos não se dá a partir de uma noção de essencialização. Não se está tentando impor uma condição, um destruir total das referências, mas se criar um mecanismo de reinscrição cultural, para atenuar as diferenças. Leyla Perrone-Moisés, em seu artigo “Desconstruindo os estudos culturais”, ao comentar Derrida, contribui para reforçar a ideia de não essencialização a que estamos aludindo:

A desconstrução derridiana é uma leitura fina e minuciosa de textos da tradição ocidental, visando mostrar seus pressupostos idealistas e metafísicos. Derrida aponta e questiona, nesses textos, os dualismos hierárquicos em que o primeiro termo tem sido historicamente privilegiado: ser/não-ser, fala/escrita, realidade/aparência, masculino/feminino etc. A crítica da tradição filosófica ocidental, na obra de Derrida, é infinita, já que o sentido último é sempre diferido, aberto ao porvir.<sup>20</sup>

É justamente esse mecanismo de “abertura ao porvir” que observamos nos contos do livro, pois não há a intenção de fechar uma discussão ou de rechaçar qualquer resquício da tradição. Os textos são subversivos por apresentarem a não finitude, a não sistematicidade dos falares opositivos. Uma amostra condizente com essa conduta pode ser visualizada no conto “Esboço”, cujo próprio título já ilustraria perfeitamente o comportamento de insatisfação permanente, de crítica perene: “Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e

<sup>19</sup> HILST. Ficcões, p. 11.

<sup>20</sup> PERRONE-MOISÉS. Desconstruindo os estudos culturais, p. 168.

sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço”.<sup>21</sup>

Jean Paul Sartre, no livro *Que é a literatura?*, elucida também o papel subversivo de algumas produções, alertando-nos para o caráter de submissão de certos textos literários ao condicionamento imposto pela época e que, por isso, não se abrem às discussões, mas se firmam em posicionamentos cristalizados:

a literatura de uma determinada época é alienada quando não atingiu a consciência explícita da sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou uma ideologia, isto é, quando considera a si mesma como um meio e não como um fim incondicionado.<sup>22</sup>

Ao contrário de literaturas como as descritas por Sartre, os textos de Hilst apresentam, em seu interior, tentativas intermináveis de burlar a ideologia, a qual insiste em perpassar a sociedade por meio de instrumentos considerados opressivos. Esses instrumentos, de acordo com Roland Barthes, encontram-se presentes em diversos discursos no meio social. O poder assim tornar-se-ia atemporal e contínuo. A razão, segundo o entendimento barthesiano, para que esse poder, e, por conseguinte, a ideologia, sejam impostos a todos se daria por meio da linguagem. Esta teria a capacidade de assujeitar o indivíduo ao processo de assimilação da força repressora inerente ao sistema. Na concepção de Barthes, o mecanismo linguístico atinge um elevado grau de imposição junto aos usuários da língua: “[...] a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”.<sup>23</sup>

Nesse gesto de “dizer”, de proclamar a palavra, duas instâncias se fariam constantes na prática languageira, que seriam a autoridade e o gregarismo da repetição. Essas instâncias promovem dentro do código o que se chamaria de estereótipo. O que se observa nos textos de Hilst é uma ação agressiva e intermitente de esbravejar contra essa memória

<sup>21</sup> HILST. *Ficções*, p. 9.

<sup>22</sup> SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 33.

<sup>23</sup> BARTHES. *Aula*, p. 14.

cristalizada. Uma língua faca, língua punhal, assim como pode se notar em seu texto, já citado, chamado "Qadós":

Envolve de saliva a frase, degusta, esse das tâmaras em ensina, lambe a mucosa, que a tua língua absorva a palavra orvalhada, trança dentro de ti o molusco e a tulipa, isso foi difícil de entender mas deduzi que era preciso unir o duro e o aguado, punhal e tripa, punhal e gosma.<sup>24</sup>

Barthes, em *O prazer do texto*, destaca a força do escritor que se propõe a digladiar com a função estereotípica, algo parecido com o punhal utilizado por Qadós, o iniciante, que irá sair do seminário e procurar a transcendência no exterior. Desse modo, semelhante ao personagem que se aventura fora da influência da CASA DO GRANDE OBSCURO (Deus), o escritor que quer escapar da alienação, deve fugir da ideologia e de qualquer comprometimento:

A linguagem que eu falo em mim mesmo não é do meu tempo; está exposta, por natureza, à suspeita ideológica; é pois com ela que tenho que lutar. Escrevo por que não quero as palavras que encontro: por subtração [...] só o novo abala (infirmo) a constância.<sup>25</sup>

O novo em Hilst configura-se num texto que ultrapassa o padrão e que se desliga do estereótipo, configurando o que Barthes, em *O Prazer do texto*, chama de texto de fruição, aquele que quebra o modelo, indo contra a total subserviência da ideologia, não se acomodando. Em *Ficções*, nota-se esse texto que não se entrega ao sistema, que não se fecha; produção que insiste em não se revelar totalmente, numa terminologia barthesiana, que não se mostra completamente num ato de tagarelice, constituindo-se assim um eterno construir: "Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir em toda vida esboçada."<sup>26</sup> Esse trecho do conto "Esboço" ilustra bem o comportamento recorrente na literatura produzida pela escritora, posto que o esboço seria essa intermitência, esse vir a ser, que incomoda, que sai do centro, numa dinâmica de deriva, como bem nos apresenta novamente Barthes:

<sup>24</sup> HILST. *Ficções*, p. 65-66.

<sup>25</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 82.

<sup>26</sup> HILST. *Ficções*, p. 9.

A deriva acontece sempre que eu não respeito o todo, e sempre que, à força de parecer arrastado por vezes ao sabor das ilusões, seduções e intimidações de linguagem, como uma rolha nas ondas, eu permaneço imóvel, girando em volta da fruição intratável que me liga ao texto (ao mundo). Há desvio, sempre que a linguagem social, o socioleto, me falta.<sup>27</sup>

É possível se deparar com esse texto que não gira em torno de um centro, de uma identidade, mas que se fragmenta a todo momento. Os textos encontrados em *Ficções* não possuem um enredo baseado numa estrutura linear, com personagens bem definidos e delimitados. Em “Ágda”, nota-se uma mulher que se divide em vários instantes: Ágda mãe-filha, Ágda-cavalinha, Ágda velha-frêmito. Por mais que o narrador direcione a conduta da personagem: “Ágda, *começa* o de sempre, *cuida* dos porcos, *limpa* o pátio, *põe* água nos cactos, *examina* as avencas, os antúrios”,<sup>28</sup> ela não se submete à ordem, não tem em si gesto de permanência. Em posicionamento de deriva, de desvio, ela se questiona:

Ah sim vou limpar o pátio vou por água nos cactos, ai sim meu Deus é preciso esquecer o tato, o adorno, as argolas de ouro, é preciso esquecer, esfaqueia a memória, não nunca sentiste nada e muito menos agora, nada sentes, não, não sinto nada, vi em sonhos as novas meninas do colégio, elas estavam de verde e iam para a capela, eu estava de preto, em direção oposta, no fim uma porta-janela dando para o vazio.<sup>29</sup>

Semelhante à personagem Ágda, a escrita de *Ficções* tenta lutar bravamente contra a força devastadora da hierarquia própria da linguagem, pois não há aceitação pacífica ao estereótipo, que, segundo Barthes, seria uma “nauseabunda impossibilidade de morrer”.<sup>30</sup> Talvez por isso os personagens busquem tanto a morte, o desejo de morrer, para que assim consigam encontrar a lucidez, a consciência e, dessa maneira, não se submetam à mesmice, como acontece com Ágda e com Kadek. Em “Vicioso Kadek”, é possível apreciar um homem que era matemático, psicólogo, e que viria a se tornar alcoólatra, “pinguço”, depois de ter

<sup>27</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 56

<sup>28</sup> HILST. *Ficções*, p. 51. (Grifos meus.)

<sup>29</sup> HILST. *Ficções*, p. 51.

<sup>30</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 58.

tentando entender o que seria “a coisa”. Ação essa de grande esforço, já que, segundo Hilda Hilst, em entrevista à revista *Cult*,<sup>31</sup> Heidegger teria escrito um livro enorme só para falar o que é uma “coisa”. No conto, essa descoberta trouxe incômodo a Kadek, a ponto de fazer com que ele fosse preso e, após o ocorrido, se tornasse um viciado. Só obteria a compreensão exata da vida e a não submissão, ao mesmo tempo, através da morte. Foi por meio da morte que ele sentiu apagar a imagem da “coisa”, assimilando então a alteridade, escapando da vida, ou seria do temido repetir, do estereótipo? – “Totalmente diferenciado, então morreu”.<sup>32</sup>

Por meio de atitudes tão arrojadas como essas que descrevemos é que constatamos, nos textos de *Ficções*, contornos abruptos e inovadores quanto à linguagem, construindo, sim, uma experiência considerada “maldita”. Vera Queiroz, em seu livro, *Hilda Hilst: três leituras*, utiliza esse termo para comentar a singularidade da escritura de Hilst, que, segundo a estudiosa, não buscaria a palavra, mas “o sentido do inominável”.<sup>33</sup> Concordamos com Queiroz, posto que se observa uma quebra com a sociabilidade, com o pacto exigente da significância, do mito, do paradigma. Por isso, então, “maldita”, numa constante deriva, conforme alertávamos acima. Mas de maneira alguma, uma quebra que se caracterize pela essencialização ou por um “novo”, que se apodere do mecanismo reprodutor do estereótipo. Em virtude desse fato, talvez o incômodo seja mais gritante, pois foge dos dualismos. Como muito bem expôs Vera Queiroz em relação à autora: “seu discurso funciona como uma espiral que se enrodilha sobre si mesma, cobra que morde sua cauda, ao mesmo tempo em que se projeta sempre para além de si, para um território em que o místico e êxtase se confundem.”<sup>34</sup>

Nesse território de êxtase total, Hilda Hilst produz uma literatura que se compara à postura de um dos seus personagens, chamado Lih, já citado por nós anteriormente, do conto “Amável mas indomável”. No enredo, o poeta convida as gentes para cantar ao rei cruel, desafiando-o. Porém, muito sangue se viu ao redor de todos que cantaram, inclusive

<sup>31</sup> ZENI. Entrevista: Hilda Hilst, p. 10.

<sup>32</sup> HILST. *Ficções*, p. 21.

<sup>33</sup> QUEIROZ. *Hilda Hilst: três leituras*, p. 46.

<sup>34</sup> QUEIROZ. *Hilda Hilst: três leituras*, p. 47.

do próprio poeta. Ainda assim, os ecos da cantoria permanecem, trazidos pelos ventos, como mostra o narrador: “Os ventos trazem a cada ciclo o aroma de Lih junto a essa gente, ensaiam uns nasais de dentro, um murmúrio-memória, exercitam-se duros agora para a grande batalha.”<sup>35</sup> Batalhar contra a linguagem, resistir ao dogma, eis a principal “ficção” encontrada na produção analisada.

## Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2000.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kakfa: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.
- HILST, Hilda. Entrevista: Hilda Hilst. *Revista CULT*, São Paulo, n.12, p. 6-13, jul. 1998. Entrevista concedida a Bruno Zeni.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Desconstruindo os estudos culturais. In: \_\_\_\_\_. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulher, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a Literatura*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1999.

<sup>35</sup> HILST. *Ficções*, p.16.

# Nélida Piñon: uma pensadora aventureira

Maria Inês de Moraes Marreco

Em entrevista a mim concedida na Academia Brasileira de Letras, ao ser questionada por sua preferência literária, Nélida respondeu:

Engraçado, eu sempre tive paixão pelo mundo narrativo. É realmente, a minha grande tentação. Mas, cada vez mais, eu gosto de pensar. Eu sou uma pensadora. Gosto de pensar. Não com a ideia de fazer uma obra filosófica, mas, na ideia de como eu consiga pensar. Para mim, escrever sobre o meu pensamento ou pensar é estar presente. É como você descascar pele por pele, camadas e camadas, [...] Eu adoro pensar. Por exemplo: *Aprendiz de Homero* é um livro de pensamento, *Até amanhã outra vez* e *O pão de cada dia*, também. Eu estou fazendo um livro, [...] tem mais de trezentas páginas. É só de pensamentos. Eu gosto da narrativa, das histórias, do que relata, o que é a história do homem ao longo dos séculos. Por isso eu gosto muito da "HISTÓRIA" com "H". E também, a arte de pensar, o que provém da arte de pensar. [...] Há anos que venho pensando.<sup>1</sup>

E quando perguntei como e quando ela tinha percebido sua vocação:

A sensação que eu tenho é que desde muito cedo, sei lá, sete ou oito anos, eu queria ser escritora, porque eu era apaixonada pela literatura. Pelos livros. Eu imaginava que o livro fosse um produto da imaginação humana, da imaginação daquele escritor que vivera cada fase após escrever. Então, eu queria, evidentemente, viver as aventuras. [...] Até hoje eu acho que o que mais me perturba na

<sup>1</sup> PIÑON. Entrevista concedida a Maria Inês de Moraes Marreco, 2010.

vida é ser uma aventureira. Eu tenho um lado de aventureira. É o que eu gostaria. De ser aventureira. E imaginava que a literatura me daria essa abertura extraordinária. Tanto que, me lembro bem, eu achava que devia ser a maior maravilha do mundo poder jamais dormir uma segunda noite no mesmo lugar. É uma frase que eu digo muito. É uma verdade que eu sempre repito.<sup>2</sup>

Creio que essas duas afirmações, por si só, já justificam o título deste trabalho. Mas minha intenção vai além da justificativa do título, gostaria também de deixar registrada aqui parte da vida e da obra dessa pensadora aventureira, referência absoluta da literatura brasileira, escritora carismática e comprometida com a voz ibero-americana. Conta-nos a escritora:

Eu vim ao mundo numa quinta-feira, na rua Dona Maria, em Vila Isabel, em uma casinha branca, de vila, pertencente ao avô Daniel, de simetria quase ilusória, vizinha à casa grande de meus avós maternos. E por expressa determinação da mãe, Carmem, que até o final do parto, evitou a ida ao hospital, por temer que me trocassem no berçário, regressando ela a casa com a filha que não havia parido.<sup>3</sup>

Nélida Cuiñas Piñon nasceu no Rio de Janeiro em 3 de maio de 1937. Filha de Olivia Carmem Cuiñas Piñon e Lino Piñon Muiños, de família originária de Cotobade, na Galícia, e radicada no Brasil desde a década de 1920. Aos dez anos de idade Nélida foi para a Galícia, onde viveu por dois anos.

Naomi Hoki Moniz assim descreve esta fase:

Os anos passados em Galícia, na importante época formativa da adolescência, deixaram marca indelével na obra de Piñon: as raízes celtas do imaginário de seu povo, o atávico telurismo da terra, a aspereza da paisagem, a luta pela sobrevivência, as paixões primitivas, a frugalidade e a sabedoria dos seres que vivem próximos à natureza, temas constantes em seus textos, são parte essencial de sua *persona* poética, como ela mesma confirma: "a minha vida, como a de todo escritor, está possivelmente embutida no texto, ali cravado como uma lança".<sup>4</sup>

<sup>2</sup> PIÑON. Entrevista concedida a Maria Inês de Moraes Marreco, 2010.

<sup>3</sup> PIÑON. *Coração andarilho*, p. 9.

<sup>4</sup> MONIZ. *As viagens de Nélida, a escritora*, p. 16.

Já na fase da pré-adolescência, entre os treze e catorze anos de idade, a pequena escritora enfrenta seu primeiro momento dramático dentro da carreira escolhida: descobre que a linguagem contém códigos controlados por normas que têm que ser cumpridas. Isso gerou em seu espírito criador a sensação de aprisionamento, como se fosse obrigada a se submeter ao “círculo demoníaco” de frases feitas, das quais não podia escapar. Daí, o surgimento da rebeldia e o desejo de “subverter a sintaxe oficial”, que se tornou marca constante de seu trabalho.

Graduou-se em Jornalismo pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e, em 1970, inaugurou a cadeira de criação literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicou-se à literatura e à vida acadêmica. Em 27 de julho de 1989 foi eleita para a Cadeira n. 30 da Academia Brasileira de Letras, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda, e foi recebida em 3 de maio de 1990 pelo acadêmico Lêdo Ivo. Na Academia foi diretora do Arquivo (desde 1990); eleita primeira-secretária (26 de junho de 1995), secretária-geral (7 de dezembro de 1995), presidente em exercício (agosto/dezembro de 1996) e eleita presidente em 5 de dezembro 1996. É a primeira mulher, em 100 anos de existência da Academia Brasileira de Letras a integrar a diretoria e ocupar a presidência da Casa de Machado de Assis, o que se deu no primeiro ano após seu centenário.

Nélida Piñon traz, pelos caminhos espinhosos da profissão de escritora, um ambicioso projeto literário, pleno de preocupação com a linguagem e do desejo de fundar um discurso literário no plano do mito. De forma arrojada, reivindica e assume a responsabilidade quando subverte os gêneros tradicionais. Não abre mão do que considera sua obrigação de artífice da palavra, inaugurando nova etapa na cultura latino-americana. Sua extensa obra se caracteriza no panorama da literatura brasileira atual pela originalidade, força de expressão e fôlego. Mesmo na época em que o conto figurava como gênero preferido dos escritores nacionais, Piñon destacou-se pela produção de romances complexos e volumosos. A escritora, sempre guiada pela coerência, preservou sua independência e originalidade desde a estreia na literatura, com o romance *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, publicado em 1961. Seus livros foram traduzidos em

países como: Argentina, Polônia, França, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Suécia, Rússia, Inglaterra, Alemanha, Itália e Colômbia, com obras também publicadas em Portugal e outros países de língua portuguesa.

*Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, escrito em 1956 e publicado cinco anos depois "... é romance experimental, de literatura difícil, espinhosa, porque propunha uma nova ótica para sua decodificação, a qual ainda precisava ser descoberta".<sup>5</sup> O livro apresenta, embrionariamente, o empenho de Piñon em valorizar o erotismo como força de liberação e afirmação. Nele, Nélide faz o caminho da busca de Deus através do pecado ou da consciência do pecado. Esse primeiro romance aponta os múltiplos temas que serão abordados por Nélide Piñon em toda sua obra: o amor inserido no questionamento do cristianismo, métodos especiais de narrativa com ausência de enredo, anonimato de personagens, eliminação de contingências históricas, minimalismo na descrição física de cenários etc. Em *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, percebe-se a temática católica com raízes no catolicismo inicial das catacumbas. Piñon trabalha a partir da ideologia cristã, dilacerando, através de sua escrita, a consciência da divisão entre o corpo e o espírito, e ressaltando que o conflito entre amor e pecado pode ser responsável pela desarmonia entre consciência e natureza.

Assim como se vale das metáforas de atividades femininas para descrever seu trabalho: "o corte-e-costura", "o bordado", "o chuleio", a autora também usa a metáfora da viagem, figura do reexame – repetição temporal e espiritual. Mariela, a personagem concebida por Piñon, em *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, é a antítese da versão idealizada pelo homem como símbolo perfeito do ideal feminino. É a anti-heroína que não aceita as imposições da tradição. Para ela "deixar de infringir as leis do pecado, um estado humanamente circunscrito à própria existência, não seria em si antinatural?"<sup>6</sup>

*Madeira feita cruz* foi escrito em 1961 e publicado em 1963. Escrito em linguagem metafórica e hermética, esse livro é ousado, heterodoxo e polêmico. Nele, a autora reescreve a história de Jesus, numa ótica que altera os fatos bíblicos e tenta reinventar o Cristianismo, fundando-

<sup>5</sup> COELHO. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, p. 508.

<sup>6</sup> PIÑON. *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*, p. 61.

o numa Igreja mais humana, erguida sobre a “madeira e não sobre a pedra”. Devido aos cânones da Igreja Católica, o livro veio com sabor de sacrilégio. A história de Jesus Cristo é contada através de um novo messias – Pedro – não um pescador, mas um taberneiro que foi crucificado e ressuscitou. Em *Madeira feita cruz*, a mulher é considerada mais próxima às paixões corpóreas que o homem. Criada para ser sua parceira, ela o seduz e o leva ao pecado. Maria não é a virginal mãe do Messias, mas a mulher dele, carnal e sedenta de amor. A sexualidade se manifesta constantemente.

Lançado em 1966, *Tempo das frutas* foi também um desafio para os leitores, pois trouxe à tona personagens anormais, imorais e pervertidos, os quais materializaram a tentativa da escritora alcançar a verdade oculta nos cérebros e nas mentes através da anormalidade. O primeiro livro de contos da obra de Nélide Piñon mostra que a escritora é tão talentosa nas narrativas curtas quanto nos romances. Seus contos exploram sentimentos profundos de personagens oprimidas pelo caos da sociedade; são criaturas que vivem no limite do real, num mundo complexo no qual a escritora circula com desenvoltura, monitorada pela escrita densa, mas bem humorada e inteligente. A partir de *Tempo das frutas*, pode-se inferir que Nélide Piñon passa da “fome do eu”, fase do romance de aprendizado, para a “fome do mundo”, numa linguagem mais épica, isto é, uma literatura que se remete ao mundo exterior.

*Fundador*, publicado em 1969, nos apresenta um cartógrafo brasileiro, verdadeiro Zelig tropical, que assume todas as formas, nomes, vestimentas e temperaturas que encontra ao alcance da mão para dar forma, virtude e voz a um mundo, o seu Brasil. Nesse texto, Piñon abandona a base realista que comanda a semelhança da criação literária do mundo e põe em cena personagens históricas e ficcionais, criando um mundo eminentemente estético. As questões religiosas, do pecado e da emancipação individual ganham outra dimensão, passam para o coletivo, numa realização de revolução espiritual com atuação político-social. Talvez, nesse romance, Piñon tenha começado a trilhar o seu grande caminho, o da reinvenção das origens pela escritura, o caminho da redescoberta. *Fundador* foi traduzido para o espanhol, na Argentina, e para o

polonês, na Cracóvia. Rendeu à Nélide Piñon uma série de prêmios literários, dentre eles, Prêmio Especial Walmap em 1969. Três anos mais tarde, Piñon publica *A casa da paixão*, 1972, no qual as ideias-chaves são: amutação do estado do corpo, a alteração do pensamento, a redescoberta em tempos de mutação e as raízes da condição humana. Ao falar sobre *A casa da paixão*, a autora ressalta a negação do corpo na nossa sociedade judaico-cristã, e, através dessa obra, salienta seu desejo de despertar a “consciência do corpo”, em que um relacionamento primitivo exclui qualquer outra ocupação. Desconstruindo, assim, a radicalidade do “feminino” consagrado pelo falocentrismo e pela psicanálise. A autora reivindica e afirma o direito da mulher ao gozo sexual, dando expressão à sexualidade feminina. A narrativa mostra uma personagem como protagonista da história, que tem consciência da necessidade de a mulher reconhecer sua qualidade masculina interior para poder reconciliar-se com seu parceiro masculino exterior. Em síntese, a personagem feminina busca a sua identidade através da comunhão com o outro pelo resgate do corpo. Isto é, a complementaridade dos sexos. O romance está estruturado em torno de personagens humanas e da natureza, que também é personagem (ar, fogo, terra e água). Por *A casa da paixão*, Nélide Piñon recebeu o Prêmio Mário de Andrade em 1973.

Foi também em 1973 que Nélide Piñon publicou *Sala de armas*. Nos dezesseis contos reunidos, mais uma vez, a fé inabalável que a escritora tem no poder da palavra encaminha o leitor pelos meandros da vida humana. A narrativa de realismo fantástico faz um amálgama do onírico e do real. Piñon despersonaliza tipos e lugares, tornando a sua literatura universal. Com imaginação e talento a autora desafia seu leitor a decifrar símbolos e revelar máscaras nesta coletânea, que traz constante poesia num exercício intelectual intenso e preciso. Percebe-se que os contos de *Sala de armas* revelam rasgos neossurrealistas, como em “Fronteira natural” e “Luz”, enquadrados na práxis concretista pela ruptura sintática e o desejo lúdico-experimental.

*Tebas do meu coração*, 1974, foi o primeiro romance de grande fôlego, que, segundo a crítica, parece ter sido um divisor na obra de Nélide Piñon. Foram sete manuscritos até a versão final, 3600 páginas que,

datilografadas, resultaram nas 380 do romance. Nesse, a escritora cria uma realidade para desmentir a realidade, contando num misto de humor trágico, ou frio humor, a saga de Eucarístico e todo um elenco de personagens incríveis, ricas e fantásticas, na fabulosa península de Santíssimo. Percebe-se nesse texto um profundo sentimento pessimista e uma visão quase apocalíptica. Em *Tebas do meu coração*, Nélide Piñon, “encurralada” por uma crise intelectual, segundo depoimento intitulado “De Tebas ao meu coração”, proferido no III Encontro Nacional de Professores de Literatura (Rio de Janeiro, 28-31 de junho de 1976), apresenta sua guerrilha de resistência a qualquer imposição autoritária, política ou intelectual ao pensamento através da linguagem.

*A força do destino*, 1977, escrito no período mais opressivo da ditadura militar (1964-1984), é o oitavo livro de Piñon. Essa obra faz ecoar, através da ótica parodística, os ruídos desencantados dos anos 1970, na vigência do AI-5 (pós-desilusão da euforia criadora de 1960 e que o golpe de 1964 veio castrar). Nasceu de sua paixão pela ópera, segundo a escritora: “uma espécie de metanarrativa que seja ao mesmo tempo, uma exaltação da realidade, uma exaltação paródica através de uma exacerbção do melodrama”. Nélide optou pelo humor. Valeu-se da estratégia da paródia burlesca da grande ópera de mesmo nome de Giuseppe Verdi, desconstruiu o drama original e desenvolveu uma bem-humorada e irônica reflexão sobre o gênero ópera e sobre as fronteiras entre realidade e ficção, expondo-se ao leitor com extraordinária inteligência. Esse romance foi a primeira adaptação de um livro de Nélide a ganhar vida nos palcos, no Centro Cultural TELEMAR, em 2006. Foi também considerado um divisor marcante nos rumos da carreira de Piñon. A primeira fase foi classificada de modernista, vanguardista e experimental e a segunda, caracterizada pelo retorno da disciplina “tradicional”, chamada de pós-moderna. Uma espécie de “obra aberta”, favorecendo cada vez mais as relações humanas. Em síntese, a escritora parece substituir o espírito subversivo e anárquico dos trabalhos da primeira fase pelo espírito humorístico.

Entre os trabalhos da década de 1970 e o novo aparecimento das obras de grande fôlego, *A república dos sonhos* e *A doce canção*

de *Caetana*, surgiu a coleção de contos *O calor das coisas*, publicada no alvorecer da redemocratização do Brasil. Já se perguntava se a realidade contemporânea brasileira teria captado a imaginação de Nélida, ou se sua voz teria se juntado a tantas outras que se faziam ouvir para delatar a ditadura. Felizmente isso não tinha acontecido. *O calor das coisas*, publicado em 1980, é o terceiro e último livro de contos de Nélida Piñon. São treze narrativas curtas, nas quais a escritora ressalta, mais uma vez, sua preocupação com a importância manipuladora da palavra. Entretecidos com fina ironia, esses contos são elaborados dentro de uma complexa construção para desvendar o mais íntimo de cada personagem. Enredos originais, permeados de humor sutil, belas e delicadas imagens para tratar as paixões humanas. Piñon alterna poesia, crítica, racionalidade e erotismo, transbordando qualidade, o que torna sua leitura voraz e provocadora.

Em *A República dos sonhos*, 1984, Piñon tece uma ponte de era e bruma, faz uma viagem de velame e orquídea entre as costas da Galícia e do Brasil, inventando, ironicamente, os termos usuais da relação Europa/América. Ao narrar a saga da família enraizada na Galícia, que emigra para o Brasil, dá os mitos de presente aos europeus e destina aos americanos o direito de viver uma realidade que, com ou sem Europa, já existe. Uma cultura do Novo Mundo, feita com braços e cabeças europeus, indígenas, africanos e, sobretudo, mestiços e mulatos. A romancista radica-nos na terra concreta e na vida tangível do Brasil para dizer-nos apenas que a realidade também inclui os sonhos, mas os sonhos do Novo Mundo. Nélida optou pela forma de romance para fundar a república dos nossos sonhos, que, mesmo quando não cumpridos, são irrenunciáveis, nascidos de ilusões perdidas e de amores ganhos. Para ela, esse é o livro do coração:

O que deflagrei na *República* foi um inventário, não de vida, mas de criação. Conteí com a memória para compô-lo e isso era tudo o que precisava. Eu queria as falhas da memória porque aquilo era um livro de ficção, com meus preconceitos derramados sobre os personagens.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> MARINHO. Nélida Piñon: ilusão, matéria prima fundamental, p. 4.

Talvez seja este o ponto mais alto da produção romanesca de Nélide Piñon. Nele a história e a ficção, o real e o imaginário estão em contínuo contraponto. Numa filosofia de vida ou atualíssima visão de mundo, Piñon vê na criação/invenção literária ou artística em geral, a porta de entrada para o novo homem e o novo mundo. Romance impregnado de brasilidade e de universalidade, no qual se entretecem as forças do imaginário e da ação de uma construção da história brasileira. Uma efabulação visceralmente dirigida pelo tempo – emoção e memória ancestral, cuja narrativa constrói a vida e a história que revelam a saga de uma família, e, ao mesmo tempo, a historicidade de um Brasil-em-processo, dando-nos uma lição de paixão pela vida, pela terra em que nascemos ou nos fixamos e pela criação literária. Por *A República dos sonhos*, Nélide Piñon foi brindada com o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e o Prêmio Ficção Pen Clube, ambos em 1985.

“Com Deus eu me entendo”, diz Nélide Piñon, “com os homens é mais difícil”. Mas sua magia consiste em aliar imaginação à compaixão, a fim de dar às personagens, à escrita e aos leitores, “uma pele igual à sua”. Na doce, mas também maravilhosa canção de Caetana, o protagonista masculino comete todas as loucuras do mundo para chegar à mulher amada, à sua sonhada república erótica. O seu sonho fracassa, ele nunca chega até Caetana, mas obtém algo melhor, que é a companhia de outra mulher que o seguiu, o entendeu e, de tanto imitar o desejo do homem, acabou convertendo-se na mulher desejada. Em *A doce canção de Caetana*, 1987, Nélide Piñon destaca a questão da ilusão na arte, busca desvendar o mistério do ser humano e eliminar suas máscaras, seus disfarces. Examina a questão da criação, do papel do artista e do espectador através do tema do teatro-circo itinerante. Parece homenagear a oralidade, a perpetuação da voz. Outra questão fundamental deste livro é o mimetismo, personagens que copiam gestos de outros, transmitindo a um terceiro seus sentimentos. A romancista volta a explorar o veio folhetinesco da paródia, filtrando por essa ótica irreverente a vida do dia a dia do interior, Trindade, cuja rotina é alterada pela volta de Caetanade suas viagens pelo interior do Brasil com o propósito de se tornar famosa em sua cidade de origem. Numa linguagem simples e linear, Nélide repassa

ironia, ternura, crítica, compaixão. Deliberadamente, enfoca o papel exercido pela ilusão na arte; o mistério das aspirações e devaneios que alimentam cada personagem, as máscaras e disfarces usados no teatro da vida. *A doce canção de Caetana* é um romance de denúncia política, uma incursão no universo de uma cidade do interior, Trindade, à época da mentira do milagre brasileiro, no começo dos anos 1970. Concluindo, uma narrativa envolvente e cheia de referências, que instiga e diverte o leitor. Por *A doce canção de Caetana*, Nélida Piñon recebeu o Prêmio José Geraldo Vieira, da União Brasileira dos Escritores de São Paulo, em 1987.

Após sete anos de silêncio Nélida Piñon publicou *O pão de cada dia*, em 1994, livro de fragmentos no qual deixa de lado a moderna ficção que a consagrou e empreende uma reflexão profunda sobre as inquietações do homem. São fragmentos que exprimem emoções, idéias e pensamentos escritos ao longo de sua vida. Reflexões não só sobre os temas constantes em sua obra, mas também, sob um olhar distinto, sobre sua vida pessoal. O mosaico resultante destes fragmentos registra as inquietações e preocupações do ser humano, instiga a uma leitura que, além de entreter, comover e provocar, revela, numa riqueza de estilo, um pouco da personalidade de Nélida Piñon.

*A roda do vento*, publicado em 1998, marca a estreia de Nélida Piñon na literatura juvenil. Esse livro traz o cotidiano recriado e enriquecido pela força poética da palavra. A escritora, ao falar da escrita deste texto, confessa que no início ansiava por viver uma aventura, voltar à juventude, livre das amarras das regras difíceis do ofício de escrever com inocência. Mais tarde, pensou também, enlaçar mitos, lendas e histórias soltas e desatadas. Transmitir aos seus leitores a ideia de que somos todos filhos da imaginação. Para ela: "sem a arte de inventar, não fabricamos memórias, emoções, tortas de chocolate".<sup>8</sup> O livro *Até amanhã outra vez*, publicado em 1999, é uma reunião de crônicas, nas quais Nélida Piñon se mostra por inteiro e percorre os caminhos da memória em busca do que está além da própria literatura. Nessa coletânea de 121 crônicas, a escritora se vale da concisão para, em solos rápidos, dialogar com seus leitores sobre o cotidiano e o insólito. Fala também da imagina-

<sup>8</sup> PIÑON. *A roda do vento*, p. 3.

ção, da ilusão, da fantasia, da esperança, das regras do jogo, do amor, do feminino e do masculino etc. E encerra com a crônica "Até amanhã outra vez", apontando para o eterno ciclo da vida: "Nas ruas e no desconsolidado coração do homem".<sup>9</sup>

Foi no ano de 2002 que Nélida Piñon nos surpreendeu com uma série de ensaios que fascinaram até mesmo o leitor familiarizado com o mundo das letras, um mundo sempre renovado pela criação literária. Deparamo-nos neste livro, *O presumível coração da América*, com personagens surpreendentes, uns mais, outros menos familiares. A escritora rendeu-se à sugestão de reunir alguns de seus discursos pronunciados nos últimos anos.

*Vozes do deserto*, 2004, é uma recriação das *Mil e uma noites*, uma compilação de histórias entretidas a partir do fascínio pelo deserto e suas vozes. Nélida Piñon fez um romance no qual a imaginação e a fabulação são os grandes temas, a fim de que a busca se diluísse na própria história e nas personagens. Um ápice da fabulação. *Vozes do deserto* é um romance que mostra ao leitor o que é pensar de maneira imaginativa, o que é fabular a partir do nada, de poucos ingredientes, a partir da precariedade do ser humano. A autora transforma-se numa Scherazade (que escolheu para ser sua heroína), para mostrar como é que funciona o seu coração e sua cabeça dela. Tanto que no livro não se escuta a história que ela conta, isso não interessa. Na narrativa, o que importa é que a protagonista vai juntando os pedaços e vai armando as histórias para não morrer. Histórias que são produtos da oralidade humana. Por *Vozes do deserto*, Nélida Piñon foi agraciada com o Prêmio Jabuti em 2005.

Ao lançar o livro de ensaios *Aprendiz de Homero*, em 2008, Nélida Piñon declarou: "Sou apaixonada por Homero, tenho a sensação de que somos seus filhos, mas que ele só existe se nós o legitimarmos". O autor de *Dom Quixote* e o poeta da *Ilíada* são alguns dos artistas que Piñon aborda em seu *Aprendiz de Homero*. Um cânone amplo o bastante para incluir escritores como Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes, Machado de Assis e a narrativa oriental de *As mil e uma noites*. Fala ainda de seus escritores preferidos, de suas leituras, dos livros que têm o poder de

<sup>9</sup> PIÑON. *Até amanhã outra vez*, p. 284.

transformar, “fazer de nós seres humanos melhores”. Em *Aprendiz de Homero* ela reúne vinte e quatro ensaios que versam sobre suas influências literárias, temas e personagens que lhe são caros: Dom Quixote e a Espanha, Capitu e o Rio de Janeiro e Ulisses e sua épica *Odisseia*. A autora esmiúça o trabalho dos grandes escritores e faz de seus ensinamentos a ponte para um memorialismo lírico. Nesse livro, Nélide Piñon dá uma aula de literatura e brinda seus leitores com a paixão e a devoção pela escrita. Com *Aprendiz de Homero*, Nélide ganhou em 2010 o Prêmio Casa de las Américas na categoria literatura.

A narrativa em *Coração andarilho*, livro de memórias publicado em 2009, se dá a partir do nascimento de Nélide Piñon e prossegue nos contínuos rituais de passagem de sua vida até certa época. Uma grande travessia na qual a autora conta como foi-se dando sua formação e sua arqueologia privada, num passeio pela infância e pelas memórias da família. Nessas memórias, além da mãe, Carmem, Piñon referencia também a figura do pai, Lino e do avô, Daniel, as grandes figuras masculinas de sua família, co-protagonistas da obra. Fala ainda de Santa Fé, uma aldeia da Catalunha, aonde vai muito para escrever, e de Paris e outras cidades que a fizeram crescer.

Nélide Piñon é uma colecionadora de prêmios, ameculhou quase a mesma quantidade de distinções no Brasil e no exterior. Além dos já citados, temos ainda: Prêmio Golfinho de Ouro, pelo conjunto de obras, conferido pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1990; Prêmio Bienal Nestlé, pelo conjunto de obras, em 1991; em 1995 foi reverenciada com o Prêmio Internacional de Literatura Latino-americana e do Caribe Juan Rulfo, em Guadalajara, escolhida por unanimidade pelo júri, tendo sido esta a primeira vez que o prêmio foi concedido a uma mulher, a um cidadão brasileiro e a um escritor de língua portuguesa; Prêmio Príncipe de Astúrias das Letras em 2005, dentre outros. Recebeu também condecorações, como a Lazo de Dama de Isabel La Católica, outorgada pelo rei Juan Carlos da Espanha.

Ao longo de mais de cinquenta anos de ininterrupta atividade criadora, Nélide Piñon é um testemunho de que a palavra é a forma de expressão através da qual o homem mais se expõe, quer diante de seus

problemas individuais, quer frente às suas mais dramáticas contradições enquanto ser social, político, cultural e economicamente determinado. Daí sua consciência da função do escritor, aquele que não se limita somente à criação, mas que também empresta sua consciência aos seus leitores, incentivando-os refletir sobre a realidade e reivindicar uma sociedade mais justa. Desde os seus primeiros livros percebe-se a preocupação com o arquétipo da viagem, da errância e da fundação, com o homem movido pelo ímpeto da criação na ilusão de ser sempre “o primeiro e o último”, numa busca insaciável de uma sociedade perfeita.

Em sua obra, pois, Nélide Piñon nos convida à viagem, cada livro seu é uma aventura (do imaginário, da linguagem e das personagens), nos convence a “vestir máscaras”, e nos seduz com sua “doce canção”.

## Referências

- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- FARIA, Álvaro Alves de. *Palavra de mulher*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- MARINHO, Beatriz. Nélide Piñon: ilusão, matéria prima fundamental. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno Cultura, 2 de março de 1991. Arquivo – agência ESTADO – PASTA 38.593. São Paulo.
- MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nélide, a escritora*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- PIÑON, Nélide. *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*. Rio de Janeiro: GDR, 1961.
- PIÑON, Nélide. *Madeira feita cruz*. Rio de Janeiro: GDR, 1963.
- PIÑON, Nélide. *Tempo das frutas*. Rio de Janeiro: Record, 1966.
- PIÑON, Nélide. *Fundador*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- PIÑON, Nélide. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1972.
- PIÑON, Nélide. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Record, 1973.
- PIÑON, Nélide. *Tebas do meu coração*. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- PIÑON, Nélide. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- PIÑON, Nélide. *O calor das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- PIÑON, Nélide. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- PIÑON, Nélide. *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- PIÑON, Nélide. *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- PIÑON, Nélide. *A roda do vento*. São Paulo: Ática, 1998.
- PIÑON, Nélide. *Até amanhã outra vez*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- PIÑON, Nélide. *O presumível coração da América*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

- PIÑON, Néida. *Vozes do deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- PIÑON, Néida. *Aprendiz de Homero*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PIÑON, Néida. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- PAZ, Octavio. *Pasión Crítica*. Barcelona: Seix-Barral, 1985.
- PIÑON, Néida. Rio de Janeiro, 6 mai. 2010. Entrevista concedida a Maria Inês de Moraes Marreco.
- TEIXEIRA, Vera Regina. Texto, contexto e pretexto na obra de Néida Piñon. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 30, n. 1, p. 109-117, março 1995.

## Marina Colasanti: insubmissas letras

Kelen Benfenatti Paiva

Às nossas leitoras faceiras temos a dar uma notícia que lhes servirá de aviso. [...] Quando dançava uma valsa, uma encantadora dama, desprendendo-se dos braços do seu cavalheiro, rolou pelo chão, como uma rosa aberta e fulgurante, arrancada inesperadamente do hastil por indômito vendaval. [...] Chamado um facultativo, verificou ser a morte da dama proveniente do seu espartilho extraordinariamente apertado, o que não deixava funcionarem regularmente os órgãos da circulação e da respiração, na ossadura do peito. Não é essa a primeira vítima da exigência mal entendida de faceirices à *outrance*.

Marina Colasanti. Por que nos perguntam se existimos.

A notícia estampada nas páginas de um jornal do interior de Minas Gerais, em 1885, embora cronologicamente distante, vem sob medida como metáfora para a principal questão a ser discutida na presente comunicação, pois representa simbolicamente a opressão feminina e carrega consigo a marca do aniquilamento seja ele físico, emocional, psicológico ou intelectual.

É contra as amarras do espartilho que, quase dois séculos depois, se ouve a voz de Marina Colasanti, escritora que transita com habilidade em diferentes gêneros e que jamais perdeu de vista seu intento de interferir na ordem social quando o assunto é a condição feminina. Ela renega o espartilho e vai além ao usar a letra grafada para bradar contra os males que suas amarras podem causar. Seu discurso se inscreve, historicamente, nas veias de uma crítica feminista atuante e militante que

se posiciona em um lugar de enunciação declarado, o lugar de fala de mulher. “Eu, que a partir da escrita estou há anos empenhada em construir a arquitetura de uma voz, de uma voz que sendo minha é feminina”,<sup>1</sup> assim se declara Marina, ao responder à insistente pergunta se haveria ou não uma literatura feminina.

Ao demarcar claramente este local de fala, a autora trabalha, pela linguagem, na construção das imagens e das identidades que constituem a mulher enquanto sujeito, empenhada em “construir a arquitetura de uma voz” feminina. Talvez por isso encontremos em seus textos questões que nos dizem respeito diretamente. Sobre o assunto, declara em entrevista:

[...] a questão da mulher sempre foi muito importante para mim. É difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo. No entanto, isso existe. Mas, para mim, seria impossível. É o processo natural, se eu estou refletindo sobre o porquê das coisas, a primeira reflexão que se impõe é por que eu, nós, mulheres, somos cidadãs de segunda categoria, ou éramos, ou ainda somos?!<sup>2</sup>

Sua consciência em relação à história das mulheres abrange a reflexão do próprio lugar que ocupa como intelectual e as relações de poder e interesses que regem esse meio ainda hoje:

Ora, as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina [...] o preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no séc. XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem.<sup>3</sup>

A autora enfatiza uma questão que merece atenção, pois a resistência à autoria feminina, por mais estranho que pareça, vem, muitas vezes, das próprias escritoras. Embora mais de um século tenha se

<sup>1</sup> COLASANTI. Por que nos perguntam se existimos, p. 34.

<sup>2</sup> Entrevista concedida a Vivien Bezerra de Mello.

<sup>3</sup> COLASANTI. Doze reis e a moça no labirinto do vento, p. 90.

passado desde que as mulheres precisaram usar as máscaras dos pseudônimos masculinos para publicarem, ou ainda terem o aval do pai ou do marido para tanto, ainda há resistências. É certo que, quase dez anos depois das considerações feitas por Marina, as mulheres têm seus nomes estampados nas crônicas nos jornais, nas capas de livros divulgados e celebrados pela crítica e pela mídia, mas um fenômeno intriga aos que se voltam a essa produção na contemporaneidade: o que levaria uma escritora a negar que sua literatura carregue marcas de sua condição de mulher?

Parece haver um insistente desejo de “descolamento” da condição de mulher e de autora. Talvez isso se deva, entre outros motivos, ao receio da rotulação de uma “literatura cor de rosa”, mencionada por Colasanti, a um temor de que seus textos literários sejam aprisionados ao dito “universo feminino”. Historicamente esse temor é justificável, pois não foram poucos os momentos em que as análises das obras literárias escritas por mulheres se limitavam a apontar como características femininas o primor pela temática do belo e dos sentimentos, bem como da representação das relações familiares e do espaço doméstico, ambiente culturalmente restrito às mulheres por muito tempo.

Com a ampliação do espaço de trânsito das mulheres, do privado ao público, e o reconhecimento do valor estético de suas produções, não se sustenta a limitação do “universo feminino” às questões do sentimento e do espaço doméstico, como também não se sustenta o argumento de que a mulher que assume seu lugar de enunciação a partir da marca de gênero não fala de guerras, dores, violência, das questões de poder, de disputa e política, entre tantos outros temas historicamente ligados ao domínio masculino. Fato, aliás, comprovado pela leitura da obra de Marina Colasanti.

Para ela, diferentemente do que pensam muitas escritoras, escrever enquanto mulher não significa colocar sua produção na periferia, trata-se apenas de mudar o foco do centro. Respeitadas as claras diferenças entre o sujeito empírico e o autoral, resta lembrar que aquele que escreve, ao criar a instância autor no próprio texto, não se exime de deixar marcas em sua escrita.

Não se pretende, evidentemente, elaborar uma lista do que seria uma “escrita de mulher”, mesmo porque não há uma identidade única que a defina, nem um único modo de escrever. Cada mulher são muitas, cada escrita, também. Trata-se de reconhecer que o texto produzido traz em si marcas do sujeito que o produz e que, essas marcas, muitas vezes, aparecem carregadas de ficção, como bem vemos na literatura produzida por Colasanti, cuja consciência histórica ultrapassa a escrita dos ensaios ou as entrevistas que concedeu, invadindo as páginas de literatura em verso e em prosa. Textos em que se entrevê a defesa da mulher e de seus interesses, a assumida condição feminina e tudo o que isso implica em seu ato criativo e crítico. Interessa destacar aqui especialmente seus contos, pois ali se encontra, de forma recorrente e significativa, seu mais feliz empreendimento, no que podemos chamar de projeto intelectual de Marina Colasanti: a expressão do desejo de tornar pública a história de exclusão feminina e de fazer o leitor refletir sobre o tema.

Uma literatura que nos convida a sair da acomodação, a questionar os lugares demarcados social e culturalmente para a mulher, a rever as complexas relações de poder que se encenam entre homem e mulher. É exatamente aí, neste último ponto, que reside uma temática de importância inegável no que aqui denominei de projeto intelectual de Colasanti, o questionamento e a reflexão sobre as relações entre homem e mulher e a divisão de papéis instituídos social e culturalmente a cada um deles, em outras palavras, as relações de gênero.

Nessa literatura reflexiva, muitos são os momentos em que podemos apreender esse desejo de romper o silêncio historicamente conferido às mulheres. A autora constrói narrativas de impacto que, muitas vezes, causam o estranhamento no leitor, quer pelo elemento maravilhoso elaborado nos contos de fadas ao avesso, quer pelas situações inusitadas com finais inesperados de alguns contos. Ao fazê-lo, discute a condição feminina por meio de situações que ora representam cenas do cotidiano, ora são análogas a elas por meio de um texto extremamente metafórico e significativo. Da temática que, talvez se possa afirmar, seja a principal em sua obra, podemos destacar para a presente reflexão “A moça tecelã”, publicado em *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, um dos mais belos

contos da autora em que a condição feminina é o cerne da discussão; e outros textos reunidos em *Contos de amor rasgado*.

Em todos os textos selecionados para análise, chama-nos atenção o fato de que as mulheres desses contos não são nomeadas pela autora. Certamente a ausência de nomes é significativa, principalmente, vinda de alguém que, explicitamente, declarou seu interesse em falar como mulher sobre mulher. O que poderia indicar tal ausência? A evidência de um questionamento sobre as identidades femininas? Um desejo de reivindicar o direito à fala, de se rebelar contra o silêncio historicamente instituído? Ou talvez de enfatizar que a história de uma é também a de muitas?

## **Destecendo as amarras do feminino**

Se buscarmos a simbologia que envolve as palavras tecer, tecido, tear e fiar, encontraremos sua ligação com o destino ou com o ato de criar novas formas.<sup>4</sup> Nesse sentido, podemos considerar que destecer também se liga à recriação e ao destino, pois aquela que desmancha o tecido tem o poder de desfazer algo, a possibilidade de começar de novo, de alterar o que existia. É o que faz Colasanti em seu projeto intelectual: desconstrói, por meio da letra, uma trama que não lhe agrada no que se refere às amarras sociais das mulheres.

Em "A moça tecelã", o leitor mergulha no fascinante universo dos contos de fadas, aqueles mesmos que povoaram e ainda povoam nosso imaginário. Nele, Marina propõe uma discussão que torna ainda mais tênues as fronteiras entre realidade e ficção. O conto desconstrói o "felizes para sempre" e propõe uma revisão do amor idealizado.

A configuração do amor nesse conto se constrói a partir da anulação da vontade feminina, do sacrifício e da sobrecarga no constante objetivo de satisfazer o desejo do outro. A moça tecia com seu tear mágico tudo o que precisava, tecia o sol, a noite, a chuva, o alimento para saciar a fome, o jardim com todas as cores que desfilavam diante de seu olhar, "tecer

<sup>4</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 872.

era tudo o que fazia. Tecer era tudo que queria fazer.”<sup>5</sup> Até o momento em que se sentiu sozinha e desejou tecer uma companhia:

Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida.<sup>6</sup>

A entrada abrupta do moço que “meteu a mão na maçaneta” e foi “entrando na sua vida” marca a mudança gradativa da felicidade de tecer para o entristecer, resultado de se ver obrigada a cumprir os inúmeros desejos do amado que queria palácios, estábulos, cavalos e tantos outros infindáveis bens.

A harmoniosa convivência com o que a cercava, a simplicidade e capacidade de realizar os próprios desejos vão sendo pouco a pouco substituídas pela subjugação da vontade própria, pelo domínio e utilização de seu poder de criar num processo de exploração contínuo. E ao invés de tecer aquilo que queria, empenha-se, obstinadamente, a criar o mundo desejado pelo moço de chapéu emplumado.

Nessa busca incessante de agradar o outro, a protagonista se vê angustiada e sem perspectivas. “Tecia e entristecia.” “E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo.”<sup>7</sup> A relação amorosa se transforma na aniquilação da própria identidade feminina e a insurreição dos próprios desejos rompe o ciclo de dominação masculina:

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> COLASANTI. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, p. 11.

<sup>6</sup> COLASANTI. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, p. 12.

<sup>7</sup> COLASANTI. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, p. 13.

<sup>8</sup> COLASANTI. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, p. 14.

Ao inverter a lançadeira do tear e começar a desfazer o que tinha feito – o marido – a protagonista do conto retoma a direção da própria vida, retoma o poder de criar seu destino, de comandar seus dias com autonomia e independência como era antes da subjugação masculina, emancipa-se. Destece a tecelã, Penélope revisitada, para mudar a própria história.

É possível afirmar que há nessa narrativa uma clara denúncia dos efeitos da subjugação, da anulação dos projetos próprios, da perda da identidade feminina nas amarras da dominação masculina, culturalmente justificada. O tom subentendido de denúncia na situação criada que, mesmo não sendo real, carrega consigo uma carga de realidade pela fácil identificação do leitor com situações comuns nos leva a pensar, com Ricardo Piglia, em sua teoria sobre o conto. Segundo o autor, “o conto sempre conta duas histórias”,<sup>9</sup> ou seja, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elusivo e fragmentário. E é exatamente nesse relato secreto, que está nas entrelinhas do conto, que se encontra o projeto intelectual de Marina Colasanti, o de interferir, de alguma forma, na ordem dita “natural”, instituída socialmente nas relações entre homem e mulher. Uma história que se constrói, nas palavras de Piglia,<sup>10</sup> “com o não-dito, com o subentendido e a alusão”.

A tese tomada de Piglia pode ser evidenciada nas próprias declarações da autora que afirma: “o que me interessa não é contar uma história. É utilizar uma história para lidar com o amor e com o ódio, com o medo, o ciúme, o desejo, a grandeza humana, sua pequenez e sua morte”.<sup>11</sup> As inquietudes humanas habitam, portanto, a narrativa elíptica e fragmentada que subjaz a história superficial do conto.

Mara Lúcia David, ao propor uma análise sobre a presença do mito na ficção de Colasanti, afirma:

Unindo as narrativas mitológicas aos contos de fadas, intercambiando culturas, expondo em sua obra as ideias, os anseios, os temores, as expectativas de seu tempo, Marina Colasanti contribui na formação de um leitor crítico; procura restaurar a discussão que

<sup>9</sup> PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p. 37.

<sup>10</sup> PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p. 39.

<sup>11</sup> COLASANTI. *Fragatas para terras distantes*, p. 202.

a sociedade deve fazer quando repensa o papel de cada um de nós: o lugar do homem e da mulher, do sujeito, e assim resgatar a cidadania perdida.<sup>12</sup>

A pesquisadora parece tocar em uma questão importante no que se refere à construção literária de Colasanti, seu desejo de fazer a arte servir. Fato evidenciado pelas próprias palavras da escritora em entrevista: "Se eu vou trabalhar com a questão feminina, o que me motiva são questões sociais, políticas, econômicas e históricas, que são as que criam a situação que a gente vai criticar, tentar modificar."<sup>13</sup> "Tentar modificar" a situação da mulher na sociedade por meio da arte literária é o que se propõe a autora nesse e em tantos outros textos que compõem sua produção. Tecer, com letras, a possibilidade da mudança, do domínio da história de uma que é também a história de muitas.

## **Insurgindo contra a violência de gênero**

Seguindo as pistas dadas pela autora de que ela se volta a questões sociais, políticas, econômicas e históricas para pensar a questão feminina, vale destacar o que se costuma denominar "violência de gênero": "uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher", em que os papéis impostos socialmente às mulheres e aos homens, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem a relações violentas entre os sexos.<sup>14</sup>

Marina Colasanti não se eximiu da responsabilidade de tratar desse tema historicamente ligado à condição feminina. Em vários contos, a violência contra a mulher se inscreve sob diferentes roupagens, ora se configurando em agressões físicas, ora se instaurando na incisão psicológica, não menos agressiva, opressiva e violenta.

Ambientados em contextos de violência de gênero, boa parte dos minicontos reunidos em *Contos de amor rasgados* retrata as relações amorosas. Tomemos como exemplo inicial "Verdadeira estória de um

<sup>12</sup> DAVID. *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgate das culturas portuguesas e brasileiras*, p. 98.

<sup>13</sup> COLASANTI. Entrevista concedida a Octávio Scofano.

<sup>14</sup> TELES; MELO. *O que é violência contra a mulher*, p. 18.

amor ardente”, em que se narra a história de um homem que, desejando acabar com sua solidão, molda uma mulher de cera, “aquela que preencheria seus desejos.”<sup>15</sup>

Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele. Perdidamente a amou. [...] Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal. Que ele tentava justamente combater naquela noite empunhando um bom livro, no momento em que a lâmpada se apagou. Sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou. Depois levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento. [...] E, sereno, começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente.<sup>16</sup>

A funcionalidade da matéria de que havia sido feita a mulher superou qualquer critério de afetividade, o que certamente é significativo se pensarmos nos conflitos que envolvem a questão de gênero. Se nesse conto a violência é simbólica, o mesmo não ocorre em outros em que a atitude de moldar a mulher em modelos anônimos também ganha a cena, como ocorre em “Prova de amor”, em que a violência se inscreve na imposição do desejo masculino, na interdição da feminilidade por meio da inserção de um elemento masculino, a barba:

‘Meu bem, deixa crescer a barba para me agradar’, pediu ele. E ela, num supremo esforço de amor, começou a fiar dentro de si, e a laboriosamente expelir aqueles novos pêlos, que na pele fechada feriam caminho. Mas quando, afinal, doce barba cobriu-lhe o rosto, e com orgulho expectante entregou sua estranheza àquele homem: ‘Você não é mais a mesma’, disse ele. E se foi.<sup>17</sup>

Se por um lado a presença da barba – fiada de dentro para a fora – é significativa no que se refere à dominação masculina e à interdição da identidade feminina imposta pelo desejo do outro e permitida por ela

<sup>15</sup> COLASANTI. Verdadeira estória de um amor ardente, p. 35.

<sup>16</sup> COLASANTI. Verdadeira estória de um amor ardente, p. 36.

<sup>17</sup> COLASANTI. Prova de amor, p. 165.

própria, por outro lado, a leitura dessa presença pode ser feita a partir da simbologia desse elemento. Símbolo de poder, de virilidade, força, coragem e sabedoria, a barba era usada pelos deuses, heróis e reis como demonstração de poder.<sup>18</sup> Nesse sentido, quando a personagem feminina tece de dentro para fora a barba, aproxima-se de tal forma daquele que exigiu a mudança que se “igualava” a ele, transformando-se em ameaça. A denúncia se dá com o final do conto em que ele, após conseguir provocar a transformação da mulher, já não a vê como objeto de desejo e vai embora. A punição com o abandono funciona como chave nas duas leituras propostas. No primeiro caso, é um alerta do preço a ser pago pela total submissão e renúncia e, no segundo, informa que deter o poder implica também perdas.

Em outro conto, “Para que ninguém a quisesse”, a intervenção masculina no ato de moldar a mulher também se apresenta:

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos. Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair. Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos da casa, mimetizada com os móveis e as sombras. Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela. Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos.

Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido numa gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 120.

<sup>19</sup> COLASANTI. Para que ninguém a quisesse, p. 111-112.

Nesse conto a dominação masculina gera a interdição da identidade feminina e cai nos laços da própria armadilha. Na tentativa de trazer de volta a mulher, ou melhor, o próprio desejo, o antagonista falha e não consegue reverter o que ele próprio havia moldado. A violência se dá pela proibição, pela intervenção e pela dominação masculina sobre a mulher, que passa a fluir pela casa, em silêncio, “mimetizada com os móveis e as sombras”. A mimetização com o espaço restrito do lar é sugestiva na reflexão sobre os efeitos da dominação, da anulação, bem como o é também a imagem que encerra o conto: uma rosa desbotada de cetim sobre a cômoda.

Se na narrativa anteriormente citada, a punição com o abandono é sofrida pela mulher, nesta, o homem é quem, de certa forma, será castigado por sua intervenção, com a ausência do desejo. De todas as formas, o processo de moldagem implica violência e consequências.

Em outro miniconto Marina evidencia a reação feminina de forma surpreendente. Trata-se de “Nunca descuidando do dever”:

Jamais permitiria que seu marido fosse para o trabalho com a roupa mal passada, não dissessem os colegas que era esposa descuidada. Debruçada sobre a tábua com olho vigilante, dava caça às dobras, desfazia pregas, aplainando punhos e peitos, afiando o vinco das calças. E a poder de ferro e goma, envolta em vapores, alcançava o ponto máximo da sua arte ao arrancar dos colarinhos liso brilho de celulóide. Impecável, transitava o marido pelo tempo. Que, embora respeitando ternos e camisa, começou sub-repticiamente a marcar seu avanço na pele do rosto. Um dia notou a mulher um leve afrouxar-se das pálpebras. Semanas depois percebeu que, no sorriso, franziam-se fundos os cantos dos olhos.

Mas foi só muitos meses mais tarde que a presença de duas fortes pregas descendo dos lados do nariz até a boca tornou-se inegável. Sem nada a dizer, ela esperou a noite. Tendo finalmente certeza de que o homem dormia o mais pesado dos sonos, pegou um paninho úmido e, silenciosa, ligou o ferro.<sup>20</sup>

Nesse conto, a mulher é a única capaz de buscar dentro de si a saída contra as amarras que a aprisionam, cabendo somente a ela o ato de se libertar dos grilhões de séculos de subjugação. E o faz usando as

<sup>20</sup> COLASANTI. Nunca descuidando do dever, p. 31.

próprias amarras, afinal, reproduz o que, por hábito e imposição cultural, já estava acostumada a realizar, passar cuidadosamente “a poder de ferro e goma”, mas, desta vez, o rosto do marido. Como evidencia o final do conto, não se trata nessa literatura de um discurso de vitimização da mulher, tampouco uma apologia à guerra entre os sexos. O que se encontra nas entrelinhas dessa ficção é a denúncia de uma construção social pautada na divisão de papéis e estipulação de comportamentos que, historicamente, foram elaborados com base na desigualdade. Questiona-se, sobretudo, a construção social das relações de poder que se inscreve nessa divisão, no processo de dominação e de subjugação.

Pode-se dizer que Marina Colasanti propõe trazer à tona, por meio das personagens que cria, um apelo à reconfiguração das identidades femininas. Não busca, evidentemente, “formatar” uma nova mulher, mas evidenciar a possibilidade de uma transformação nas relações de gênero, uma quebra da hierarquização de papéis construídos socialmente, uma proposta de anarquizar as regras instituídas no processo de construção do ser mulher e do ser homem.

Assim, o que Marina Colasanti faz é construir, em suas insubmissas letras, mulheres de papel, retratos construídos de ficção e realidade que valem como questionamento dos padrões de controle exercidos sobre as mulheres, como denúncia e como tentativa de conscientização da condição feminina e das questões de gênero. Suas mulheres representam questionamentos, quer sejam elas personagens que se submetem ao domínio e imposição masculina, quer sejam aquelas que subvertem os modelos sociais e rompem as relações de poder, tomando para si o tear, “mulher que tece e que fia”, como lembra um verso de um poema seu, mulher fiandeira de suas própria teia.

## Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLASANTI, Marina. Nunca descuidando do dever. In: \_\_\_\_\_. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 31.

COLASANTI, Marina. Verdadeira estória de um amor ardente. In: \_\_\_\_\_. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 35-36.

- COLASANTI, Marina. Para que ninguém a quisesse. In: \_\_\_\_\_. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 111-112.
- COLASANTI, Marina. Prova de amor. In: \_\_\_\_\_. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 165.
- COLASANTI, Marina. *Rota de colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres; UFG, 1997.
- COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global, 2003.
- COLASANTI. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- COLASANTI, Marina. Itajubá: Itajubá em foco, 5 jun. 2007. Entrevista concedida a Octávio Scofano. Disponível em: <<http://www.conexaoitajuba.com.br/itajuba/Pagina.do?idSecao=173&idPagina=160>>. Acesso em: 20 de maio de 2012.
- COLASANTI, Marina. O que nos contam as fadas. Entrevista concedida a André Preger. *Jornal Plástico Bolha*, ano 3, n. 21, maio 2008. Disponível em: <<http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb21/entrevista.htm>>. Acesso em: 20 maio 2012.
- DAVID, Mara Lúcia. *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgate das culturas portuguesas e brasileiras*. 2001. 103 f. Dissertação (Mestrado. em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2001.
- MELO, Vivien Bezerra de. Marina colasanti: produto importado genuinamente brasileiro. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.condominioeetc.com.br>>. Acesso em 13 jun. 2005.
- O DOMINGO, São João del-Rei, 6 dez, 1885.
- PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. *O que é violência contra a mulher*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m<sup>2</sup> (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

**Publicações Viva Voz  
de interesse para a área de estudos literários**

**Poesia feminina de língua inglesa:**

**Dickinson, Plath e Moore**

Gleicienne Fernandes (Org.)

**Escritoras mineiras**

Constância Lima Duarte (Org.)

**Representações do feminino no cinema brasileiro**

Helcira Lima(Org.)

**A cura da literatura**

Fernanda Mourão

Lúcia Castello Branco (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em  
versão eletrônica no *site*: <[www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)>



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.