

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses H3lio Sim3es



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ

Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor

Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

---

EDITORES

Maurício Beck

Paula Regina Siega

Reheniglei Rehem

CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)

Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB)

Roberto Acízelo (UERJ)

Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ)

Márcio Ricardo Coelho (UEFS)

Rosa Gens (UFRJ)

Armando Gens (UFRJ)

Maria Lizete dos Santos (UFRJ)

Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS)

Ítalo Moriconi (UERJ)

Márcia Abreu (UNICAMP)

Sandra Sacramento (UESC)

Cláudio C. Novaes (UEFS)

Odilon Pinto (UESC)

Ricardo Freitas (UESC)

Aleílton Fonseca (UEFS)

Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)

Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)

Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)

Vania Chaves (Universidade de Lisboa)

COMISSÃO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UESC)

Edite Lago da Silva Sena (UESB - Jequié)

Evani Moreira Pedreira dos Santos (UESC)

Inara de Oliveira Rodrigues (UESC)

Katia Jane Chaves Bernardo (UESC)

Maria Laura de Oliveira Gomes (UESC)

Roberto Sávio Rosa (UESC)

Marilene Bacelar Baqueiro (UFBA)

Reheniglei Rehem (UESC)

Samuel Macêdo Guimarães (UESC)

Paula Regina Siega (UESC)

Maurício Beck (UESC)

ISSN 2237-0781

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

Ilhéus – Bahia



2015

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	3	2	1-144	Jul.-ago. 2013
----------------------------------------------------------------------	-----------	---	---	-------	-------------------

©2015 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões  
Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia, Brasil  
Tel.: (73) 3680-5087  
e-mail: cephs@uesc.br / revistalitterata@gmail.com

**REVISÃO**

Adriana Castro Xavier  
Laís de Souza Lemos  
Inara Rodrigues de Oliveira  
Núbia Enedina Santos Souza  
Paula Regina Siega  
Rafaele Soares  
Suellen Thomaz de Aquino Martins

**REVISÃO PARA O INGLÊS**

Laís de Souza Lemos  
Jadson de Carvalho Borges  
Núbia Nunes  
Suellen Thomaz de Aquino Martins

**ORGANIZAÇÃO**

Paula Regina Siega

---

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões /  
Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de Letras e  
Artes. -- Vol. 3, n. 2 (jul./dez. 2013) -- Ilhéus, BA: Editus, 2015.  
73f.

Semestral.

Editores: Maurício Beck, Paula Regina Siega, Reheniglei Rehem  
ISSN 2237-0781 1.

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. 3.  
Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de Santa  
Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

---

## SUMÁRIO/SUMMARY

- 6**      **Editorial**  
**Paula Regina Siega**
- 10**      **Entre corpo e espírito: *O livro da vida*, de Santa Teresa D'Ávila**  
**The battle between body and spirit in *The life of Saint Teresa d'Avila by herself***  
Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel
- 22**      **Dançar e coser: a subversão do discurso patriarcal na poesia de Rosalía de Castro**  
***Dancing and sewing: the subversion of the patriarchal discourse in the poetry of Rosalia de Castro***  
Tais Matheus da Silva
- 37**      **Insurgências da subjetividade de uma musa impassível: simbolismo e romantismo na obra poética de Francisca Júlia**  
***Insurgencies of the subjectivity of an impassible muse: symbolism and romanticism in the poetic work of Francisca Júlia***  
João Vicente
- 60**      **Os limites entre o erótico e o pornográfico em *O amante de Lady Chatterley***  
***The limits between erotic and pornographic in Lady Chatterley's lover***  
Laura Cristina Leal e Silva

- 74 **Condição social e identidade feminina em *O primo Basílio***  
*Social condition and feminine identity in O primo Basílio*  
Kelly da Silva Jean Jacques  
Henrique Marques Samyn
- 89 **Identidade de gênero em subversão: *Niketche*, de Paulina Chiziane**  
*Gender identity in subversion: Niketche, of Paulina Chiziane*  
Maiane Pires Tigre  
Sandra Maria Pereira do Sacramento
- 103 **A mulher negra em *Americanah*: níveis de subalternidade nos EUA do século XXI**  
*The black woman in Americanah: subalternity levels in the 21<sup>st</sup> century USA*  
Luana Caetano Thibes  
Isaías Francisco de Carvalho
- 117 **Habitando multidões por uma política do ser: conceitos a partir de *A mulher habitada*, de Gioconda Belli e *Carnes tolendas*, de María Palacios**  
*Inhabited multitudes: arguments for a policy of being: concepts from La mujer habitada, by Gioconda Belli and Carnes tolendas, by María Palacios*  
Felipe Vieira Valentim
- 133 **A ficção como rota de fuga: transgressão da fronteira entre o real e o imaginário na arte e na narrativa de *Paisagem com dromedário* (2010)**  
*Fiction as an scape route: transgression of the border between real and imaginary in art and storytelling of Paisagem com dromedário (2010)*  
Luiza Puntar Muniz Barreto

## Editorial

Dados da Organização Mundial da Saúde revelam que, num grupo de 83 países, o Brasil é a quinta nação com maiores índices de homicídios femininos - superado por El Salvador, Colômbia, Guatemala e a Federação Russa -, apresentando 48 vezes mais assassinatos de mulheres que no Reino Unido; 24 vezes mais que na Irlanda e na Dinamarca; 16 vezes mais que no Japão ou na Escócia.<sup>1</sup> Tendo sua consequência extrema no óbito, a violência contra a mulher está longe de ser uma novidade, constituindo, ao longo da história, operação sistemática de repressão e supressão atuada em diversas esferas da vivência feminina: física, sexual, psicológica, cultural, política, profissional, doméstica, discursiva, etc.

Recentemente, o Ministério da Educação, através do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), abordou de forma incisiva a discussão sobre a igualdade de gêneros propondo, na prova de 2015, trecho da obra *O segundo sexo* (1949), em que Simone de Beauvoir afirma:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino.<sup>2</sup>

Suscitando comentários entusiastas pela parte menos retrógrada da sociedade brasileira, a citação provocou também fortes reações políticas, como a moção de repúdio aprovada pelos vereadores da Câmara Municipal de Campinas, interior do estado de São Paulo, sede da maior universidade da América Latina (UNICAMP). Com 25 votos favoráveis e apenas 5 contrários, a moção pretende a anulação da prova pelo Ministério da Educação, por considerar que a colocação da pensadora francesa ataca os fundamentos jurídicos do Estado Democrático de Direito brasileiro. O idealizador da

---

<sup>1</sup> WAISELFISZ, Julio Jacobo. MAPA DA VIOLÊNCIA 2015 HOMICÍDIO DE MULHERES NO BRASIL. Brasília: 2015. Disponível em <[http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf)>. Acesso: 13 nov. 2015.

<sup>2</sup> BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Exame Nacional do Ensino Médio 2015**: Prova de ciências humanas e suas tecnologias Prova de ciências da natureza e suas tecnologias, Caderno 3, p. 2, CH primeiro dia 2015. Disponível em [http://download.inep.gov.br/educacao\\_basica/enem/provas/2015/CAD\\_ENEM%202015\\_DIA%201\\_03\\_BRANCO.pdf](http://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2015/CAD_ENEM%202015_DIA%201_03_BRANCO.pdf). Acesso em: 13 nov. 2015.

moção, vereador Campos Filho, entende que a citação, além de demoníaca, impõe a ideologia de gênero à prova do ENEM e à sociedade brasileira em geral.<sup>3</sup>

Identificada com a promoção da igualdade de gêneros, a "ideologia do gênero" tem sido combatida pelas mesmas forças políticas que exigiram a sua supressão do Plano Nacional de Educação. É o que se lê no Requerimento de Informação ao Ministério da Educação, no qual o deputado Izalci Lucas pede esclarecimentos sobre a inclusão, em documento do Fórum da Educação de 2014, de trecho "que havia sido explicitamente rejeitado [do PNE] pelas duas casas do Congresso Nacional", ou seja, o da "superação das desigualdades educacionais, com ênfase na promoção da igualdade racial, regional, de gênero e de orientação sexual, e na garantia de acessibilidade".<sup>4</sup> Explicitando que o documento "menciona e especifica, trinta e cinco vezes, nas suas mais de uma centena de páginas, estratégias relacionadas aos termos '*identidade de gênero*' e '*orientação sexual*'" (grifos do autor),<sup>5</sup> o deputado realiza uma detalhada justificativa para o requerimento, associando a "ideologia do gênero" às tentativas de destruição da família que os intelectuais marxistas teriam tentado desde o século XIX.

A instituição familiar tem estado ao centro do pensamento mais conservador da política brasileira que, no projeto de lei do Estatuto da Família, pretende estabelecer como núcleo familiar o par homem-mulher e seus descendentes. Cabe recordar, aqui, os dados do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (SINAN), coordenado pelo SUS, segundo os quais, em 2014: os genitores são responsáveis por 82 % das agressões a crianças do sexo feminino; os principais agressores de adolescentes femininas entre 12 e 17 anos são os genitores (26,5%) e os parceiros ou ex-parceiros (23,2 %); parceiros ou ex-parceiros são responsáveis por mais da metade das agressões a jovens e adultas entre 18 e 59 anos; os filhos são os principais agressores de mulheres com mais de 60 (34,9%); em todas as faixas etárias domina a violência doméstica, com parentes

---

<sup>3</sup> MAZIEIRO, Guilherme. Câmara de Campinas quer anular questão do ENEM que cita Simone de Beauvoir. *Estadão Educação*, 30 out. 2015. Disponível em <<http://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,camara-de-campinas-quer-anular-questao-do-enem-que-cita-simone-de-beauvoir,1788948>> . Acesso em 13/11/2015.

<sup>4</sup> BRASIL. Câmara dos Deputados. Requerimento de informação n. 2015 (Do Sr. Isalci e outros), maio 2015, p. 2. Disponível em: <[http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra;jsessionid=039B1B5BDC90322013EECDB5FB5264DF.proposicoesWeb1?codteor=1337320&filename=RIC+565/2015](http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=039B1B5BDC90322013EECDB5FB5264DF.proposicoesWeb1?codteor=1337320&filename=RIC+565/2015)> Acesso em 13 nov. 2015.

<sup>5</sup> Idem, p. 1.

próximos, parceiros ou ex-parceiros sendo responsáveis pelas agressões a 67,2% das vítimas atendidas.<sup>6</sup>

Levando em consideração o atual contexto brasileiro, a importância das lutas pela emancipação feminina e a forte resistência que esta luta encontra nos quadros diretivos da nossa sociedade, a revista *Litterata* quis privilegiar, no segundo número do volume 3, trabalhos que tivessem como foco a escrita feminina ou a condição de personagens femininas em obras literárias.

Do ponto de vista dos gêneros autobiográficos e do erotismo, Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel discorre sobre as tensões que atravessam corpo e espírito de uma mulher da Espanha do Século XVI, abordando *O livro da vida*, de Teresa Sanches de Cepeda y Ahumada, conhecida na tradição católica como Santa Teresa D'Ávila. Ainda de território espanhol é a autora Rosalía de Castro, cujo poema "Miña Santiña" é analisado por Tais Matheus da Silva que, apoiando-se em Bakhtin e Millet, aponta para a subversão dos postulados patriarcais presentes na escrita poética da escritora. Poetisa é também a brasileira Francisca Júlia, autora conhecida pela rigidez de um estilo no qual João Vicente detecta a presença de traços românticos e simbolistas que contaminam liricamente a "pureza parnasiana" de seus versos. Laura Cristina Leal e Silva indaga sobre a possibilidade de traçar limites entre o erótico e o pornográfico no romance *O amante de Lady Chatterley*, obra conhecida por tematizar a sexualidade do corpo feminino. No campo dos estudos de gênero situam-se Kelly da Silva Jean Jacques e Henrique Marques Samyn, investigando a condição social e a identidade das protagonistas femininas de *O primo Basílio*, produzindo uma leitura crítica a propósito dos modelos de feminilidade da sociedade portuguesa do século XIX. Dos estudos de gênero também participam Maiane Pires Tigre e Sandra Maria Pereira do Sacramento, observando, na escrita de Paulina Chiziane, a subversão dos papéis tradicionais de mãe, esposa, amante ou filha, designados ao feminino pela lógica subalternizadora do patriarcalismo. De níveis de subalternidade e emancipação feminina nos EUA do século XXI tratam Luana Caetano Thibes e Isaías Francisco de Carvalho, valendo-se do aporte de Spivak, Chakrabarty e Fanon para refletirem sobre a representação da mulher negra no romance *Americanah*, da nigeriana Chimamanda Adichie. De um ponto de vista partícipe das teorias *queer*, o tradicional conceito do feminino e sua hierarquização

---

<sup>6</sup> WAISELFISZ, Julio Jacobo. MAPA DA VIOLÊNCIA 2015 HOMICÍDIO DE MULHERES NO BRASIL. Brasília: 2015. Disponível em <[http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia\\_2015\\_mulheres.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf)>. Acesso: 13 nov. 2015.

interna são questionados por Felipe Vieira Valentim, que analisa as obras de Gioconda Belli e María Palacios para explorar a ideia de corpo habitado como possibilidade de compreensão das multidões que, superando as fronteiras que delimitam o que é ou não "ser mulher", habitam o gênero feminino. Enfim, centrada nas discussões pós-modernas acerca de espaço e imaginário, está a leitura que Luiza Puntar Muniz Barreto faz do romance *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra, observando o papel da memória afetiva na reconfiguração narrativa da realidade.

Lembrando que, entre as datas de 25 de novembro (Dia Internacional para Eliminação da Violência contra Mulheres) e 10 de dezembro (Dia Internacional dos Direitos Humanos) foram comemorados os 16 dias de Ativismo pelo Fim da Violência contra as Mulheres, a revista *Litterata* deseja a todos uma ótima leitura.

Paula Regina Siega  
*Organizadora*

## ENTRE CORPO E ESPÍRITO: O LIVRO DA VIDA, DE SANTA TERESA D'ÁVILA

Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel\*

**Resumo:** em *O livro da vida*, Teresa Sanchez de Cepeda y Ahumada descreve os comportamentos que tantas vezes a levaram aos tribunais da Inquisição, mas, mais do que isso, registra sua própria versão da intensa disputa entre o divino e o diabólico, a vida e morte, no corpo e no espírito de uma mulher na Espanha do século XVI. Analisado sob a ótica da escrita feminina, dos gêneros autobiográficos e do erotismo, tal livro adquire nova relevância histórica e literária e a figura de Santa Teresa D'Ávila renova seu impacto sobre o imaginário e o pensamento contemporâneos.

**Palavras-chave:** escrita feminina; gêneros autobiográficos; erotismo.

### THE BATTLE BETWEEN BODY AND SPIRIT IN THE LIFE OF SAINT TERESA D'ÁVILA BY HERSELF

**Abstract:** in *The life of saint Teresa D'Avila by herself*, Teresa Sanchez de Cepeda y Ahumada describes the reasons why she was so many times persecuted by the Inquisition, but, more than that, she registers her own version of the intense dispute between divine and diabolic, life and death, over body and spirit of a woman from 16th century in Spain. Analyzed under the scope of women's writing, autobiographical genres and eroticism, this book acquires new historical and literary relevance and Saint Teresa D'Avila figure renews her impact upon the imaginary and contemporaneous thinking.

**Keywords:** women's writing; autobiographical genres; eroticism.

A santa afasta-se com terror do sensual: ela ignora a unidade das paixões inconfessáveis deste último com as suas.

(Georges Bataille)

### O corpo e o espírito nos primórdios da Igreja

Para os primeiros pensadores cristãos do mundo antigo, cada um dos sentidos do corpo era uma porta de entrada para a tentação, chamando atenção para sensações e desejos que levavam ao pecado:

A extensão com que os Pais explicaram o mundo carnal, sexual, em termos de sensualidade física revela muito a respeito de sua

---

\* Doutoranda em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

compreensão da sexualidade e do papel que desempenha no mundo. O sexo era o cerne da “carne” e tudo conduzia à sexualidade. Na verdade todas as experiências sensoriais (com a possível exceção das auditivas) eram sexuais, e essa perspectiva formava o pano de fundo da compreensão patrística da natureza da sexualidade. (SALISBURY, 1995, p.36).

Os chamados Pais da Igreja identificaram no sexo um inimigo a ser combatido por todos aqueles que quisessem se aproximar do mundo espiritual e criaram regras específicas para este combate. Entretanto, tais regras eram diferentes para homens e mulheres: a natureza masculina, considerada mais próxima do reino espiritual, era também dotada do poder de ser ativa no mundo e nos relacionamentos com o outro sexo; enquanto a natureza feminina, considerada espiritualmente volúvel, era associada ao reino carnal e devia ser governada pelo poder masculino. Assim o pensamento patrístico dividia o mundo entre os que tomam o prazer de forma viril (função do homem) e os que o aceitam, de forma servil (função da mulher). O corpo feminino, associado sobretudo à libido e à concupiscência, era visto como uma perpétua armadilha da carne para atrair e novamente aprisionar o espírito (e o homem), não apenas no sentido metafórico, mas também fisicamente, por receber dentro de si o órgão sexual masculino durante o intercuro sexual. Apesar de desviado de sua natureza espiritual por tais tentações, o homem restabelecia seu poder ao tomar de forma ativa o corpo da mulher e ao deixá-lo novamente, receptáculo aberto e passivo a sua espera.

Em meio a este sistema dual, entre carne e espírito, difundiu-se pelo Ocidente, durante o século II, uma tradição ascética, “segundo a qual os indivíduos podiam retirar-se da sociedade através de renúncias físicas e, assim fazendo, adquirir poder espiritual” (SALISBURY, 1995, p. 13). Ao renunciarem à sua sexualidade, os celibatários independentes deixavam de desempenhar também os papéis sociais definidos pelo sexo e passavam a conduzir suas vidas com base apenas na espiritualidade. Dessa forma, além de adquirirem poder espiritual, as mulheres adeptas a essa nova tradição, liberadas das obrigações sociais associadas ao sexo feminino, atingiam também outro grau de poder – o poder sobre seus corpos e suas vidas (BROWN, 1990) – e criavam uma nova armadilha para os homens:

No período clássico, que moldou as visões patrísticas, a sexualidade masculina e o poder estavam fortemente vinculados, enquanto a sexualidade feminina era associada à passividade. Assim, se a sexualidade de uma mulher definia seu sexo como subserviente, como conciliar isso com o ascetismo, que lhe concedia poder? Tratava-se de um problema extremamente sério, uma vez que a relação de poder

entre homens e mulheres era considerada fundamental para uma apropriada ordenação do mundo. (SALISBURY, 1995, p. 17).

Para resolver tal questão, foi necessária a criação de uma série de regras para controle da conduta de santas, virgens e viúvas, ou seja, mulheres que, por não terem vida sexual, não tinham também obrigações sociais definidas. Essas regras foram transformadas em leis nos séculos IV e VI e, no século VII, na Espanha, deram origem a uma reforma monástica visando colocar todos os ascetas sob o controle de bispos e integrá-los assim ao sistema hierárquico da Igreja. Em relação aos que não aderiam ao celibato, a medida tomada pela Igreja para disciplinar a sexualidade foi a adoção e instituição do matrimônio e de uma moral da vida conjugal tendo como único objetivo a procriação. No século IX, a união matrimonial passou a ser um ato sacralizado por ritos religiosos destinados a purificar a carne e expulsar o caráter satânico da relação sexual. Assim, excluía-se a busca pelo prazer e a luxúria do leito matrimonial ao mesmo tempo em que se impedia a propagação de problemas decorrentes do modelo aristocrático de casamento, como o concubinato, o repúdio e a união entre parentes próximos (DUBY, 1989). Como lembra Macedo (2002), a virgindade feminina e a submissão do corpo da mulher à tarefa de reprodução de uma linhagem patrilinear passaram então a ser moeda de troca nesse tipo de contrato entre pais e maridos e, assim, o matrimônio concretizou o domínio masculino sobre a sexualidade feminina.

Diante do poder misógino dos clérigos (convencidos da impureza e inferioridade femininas) e do direito dos pais e maridos (que as negociavam como mercadoria), muitas mulheres buscaram novas formas de existência em seitas e sociedades secretas que começaram a proliferar a partir do século XI em cidades da França, Itália e Alemanha. Esses movimentos heréticos eram fundados por leigos que, descontentes com o enriquecimento material e a corrupção da Igreja, desejavam participar de uma vida genuinamente cristã através da pobreza e do ascetismo vivenciados fora de sistemas hierárquicos institucionalizados. Como apontado por Perrot (2008) e por Duby (1989), algumas dessas seitas eram formadas exclusivamente por mulheres que utilizavam seus saberes e sua sexualidade longe do controle masculino e, portanto, longe da razão, de Deus e do sistema de valores cristãos da época, colocando novamente em perigo a ordenação do mundo baseada nos papéis sexuais.

À crise moral da Igreja denunciada por inúmeras “heresias”, juntam-se, a partir do século XIII, crises políticas, sociais e econômicas e, então:

a Igreja enrijece sua posição e supervisiona com fervor os espíritos e os corpos, determinando nova ordem. Entre as drásticas medidas decretadas pelo concílio [de Latrão IV, em 1215], a instauração da comunhão obrigatória anual, acrescida da necessária confissão dos pecados, faz com que o confessor se torne personagem essencial no Ocidente, provocando em contrapartida grande culpabilidade entre os fiéis: o inimigo não estava apenas no exterior, mas no interior de cada um: judeus, leprosos, cátaros (albigenses) e mulheres de ‘maus costumes’, todos os afastados eram suspeitos de constituir uma surda ameaça à existência da Igreja oficial, uma mancha no Ocidente cristão. O horizonte turva-se no século XIII, tanto para as feiticeiras quanto para os considerados ‘irregulares do pensamento’ ou do sexo. (HANCIAU, 2004, p. 60).

Segundo Macedo (2002, p.54), todas essas transformações trazem “consigo uma nova visão de mundo, de Deus, do Diabo e dos males praticados em seu nome”: “até então inofensivo ante a onipotência e a onipresença divina, o ‘Maligno’ ganhou importância na imaginação das pessoas, inclusive dos clérigos.” Neste contexto, as mulheres - inferiores por sua natureza, carnavais e fracas, fonte e prolongamento do pecado e da tentação - passaram a ser vistas como seres mais propensos a adorar e seguir o Diabo e muitos dos medos e mitos associados à sua sexualidade incontrolável fundiram-se àqueles que iriam compor o universo demoníaco. O nascimento da Inquisição em 1231 e o surgimento da Reforma Protestante em 1520 completaram o fenômeno de demonização de qualquer comportamento social ou sexual “diferente” em que pudesse ser detectado um caráter supersticioso, herético ou algum saber oculto. Tudo isso passou a ser denominado feitiçaria e atribuído ao Diabo e às suas cúmplices naturais, as bruxas.

Tal onda de repressão exacerba-se no século XVI e chega ao seu auge entre 1560 e 1630, quando é levado à prisão, tortura, condenação e finalmente à morte na fogueira um número imenso de pessoas, que os pesquisadores estimam entre cem mil (PERROT, 2008) e oito milhões (HANCIAU, 2004), mas a respeito do qual todos concordam que a grande maioria era do sexo feminino. Tais mulheres eram acusadas de muitas coisas ao mesmo tempo: de desafiar os poderes masculinos com sua pretensão ao saber, de ofender a razão e a medicina moderna com suas práticas mágicas e de manifestar uma sexualidade que “encarnava a desordem dos sentidos, a ‘parte maldita’ numa sociedade que ordena os corpos” (PERROT, 2008, p.90). Porém, era a dimensão erótica de suas condutas que desempenhava o papel essencial em sua condenação.

## **Entre a fogueira e o confessionário: a vida de Teresa D'Ávila**

É em meio a este panorama que se situa a vida e a obra de Teresa Sanchez de Cepeda y Ahumada, nascida em Ávila, na Espanha, em 1515 e falecida na mesma região em 1582 (COHEN, 1956). Em uma época em que as mulheres não podiam desejar o saber, Teresa lia, escrevia, criava suas próprias teorias e criticava os letrados da Igreja por não saberem responder corretamente seus questionamentos. Em um tempo em que a razão e a natureza masculina tinham a missão de controlar os sentidos e direcioná-los para a elevação espiritual, ela declarava ter experiências místicas que a colocavam em contato direto com Deus e propunha reformular o sistema monástico em que estava inserida. Em uma sociedade onde a sexualidade feminina era cerceada e subordinada aos interesses dos homens, Teresa descrevia como seus sentidos serviam a sua alma e não conseguia evitar o gozo e o êxtase que a invadiam independentemente de sua vontade. Ao longo de toda sua vida, Teresa foi alvo de tantas suspeitas e acusações comuns às mulheres de sua época, que o fato de ter escapado da fogueira e, posteriormente, ter sido canonizada (em 1662) e sido a primeira mulher a receber o título de “doutora da Igreja” (em 1970) parece tão incrível que talvez devesse ser acrescentado à lista de milagres que a Igreja atribuiu a ela.

Após entrar para o convento aos vinte e um anos, contra a vontade de seu pai, Teresa passa a viver livre dos papéis sociais atribuídos ao seu sexo. Seu corpo não seria mais entregue a um marido, entretanto, seu celibato deveria obedecer às leis monásticas de um clero composto por homens e inspirado por valores já bem distantes dos que eram pregados no início do cristianismo. Neste novo ambiente, Teresa contraria novamente as vontades dos que tinham poder sobre ela e passa a guiar sua vida religiosa por suas próprias teorias, construindo uma teologia a partir de sua própria vivência e, finalmente, reformando a Ordem à qual pertencia. Sua relevância histórica e literária, entretanto, vai além da questão religiosa e das atribulações do período em que viveu e passa a ser ainda mais reforçada pelos estudos atualmente voltados para a discussão da escrita feminina, dos gêneros autobiográficos e do erotismo. Sua obra mais famosa, *O livro da vida*, escrita em 1562 e publicada pela primeira vez em 1588, apresenta essas três questões de forma muito nítida.

Partindo da relação entre genealogia literária feminina e discurso autobiográfico, Amalia Pulgarín Cuadrado explica que:

En los orígenes de la tradición escrita de las mujeres encontramos abundantes muestras en forma de cartas, diarios, confesiones o memorias. Fue la adopción de la primera persona lo que les permitió vencer el miedo a introducirse en un mundo ajeno y hostil y superar la inseguridad que les impedía cruzar el umbral de la cultura dominante. Esta inseguridad, provocada por la exclusión o desplazamiento de los espacios públicos, es la que obliga a nuestras primeras escritoras a volver sus textos hacia el interior y convertir este espacio en marco dominante de su escritura. (CUADRADO apud ALVAREZ; PRIETO, 2004, p. 563).

*O livro da vida* é uma obra autobiográfica escrita por uma mulher durante o Renascimento e em meio à perseguição promovida pela Inquisição contra os hereges. Tendo como autora alguém que reunia em si os principais traços associados aos inimigos da Igreja (era neta de judeus convertidos, mulher e declarava ter visões) em uma época em que ninguém dava credibilidade às palavras de uma mulher e em que a Igreja só admitia a elaboração teológica de homens letrados, *O livro da vida* sobreviveu a todos estes obstáculos e se tornou um dos clássicos da literatura espanhola. Porém, para alcançar espaço em um mundo “alheio e hostil” e “cruzar o umbral da cultura dominante” sem ser punida por ir além do papel que lhe cabia como mulher, Teresa teve que assumir outra postura que a Igreja também desejava incutir nas mulheres: contou sua história como a confissão de um ser frágil, atemorizado e propenso ao erro, que se expõe completamente ao escrutínio da Igreja em busca de orientação e absolvição.

Em parte, podemos dizer que *O livro da vida* era isto também, já que foi escrito a pedido dos confessores de Teresa para ser apresentado à Inquisição como uma prova de que, apesar de sua conduta “diferente” e de suas experiências “raras”, ela vivia conforme os mandamentos da Igreja. Ao recomendar ao padre García de Toledo que rasgasse o que achasse ruim, corrigisse o que estivesse mal explicado ou exposto duas vezes e mandasse copiar o texto por outra pessoa para evitar que alguém reconhecesse sua letra, Teresa abdica de sua autoria e coloca sua versão de sua própria vida à disposição dos homens da Igreja, para que eles decidissem o que devia ou não fazer parte dela. Porém, ao longo do livro fica claro que este poder dado a eles não dizia respeito à vida de Teresa, mas a sua morte, já que eram eles que poderiam autorizá-la ou evitá-la, decretando-a culpada ou não de tudo que, apesar da Inquisição, ela realmente pensava, vivia e escrevia:

Não sei se digo desatinos. Se são, o senhor os corte, e se não são, suplico-lhe que ajude minha simplicidade acrescentando aqui muito. Porque andam as coisas de Deus tão fracas que é preciso defenderem-se uns aos outros os que o servem para ir em frente. E para esses há

poucos olhos e, se um começa a se dedicar a Deus, há tantos que murmuram, que é preciso buscar companhia para defender-se até que já estejam fortes e não lhes incomode o sofrer. Senão, ver-se-ão em grande aperto. (D'ÁVILA, 2010, p. 84).

Assim, em *O livro da vida*, junto a todas as justificativas e desculpas que Teresa direcionava aos seus algozes, é possível encontrar rígidas críticas e propostas renovadoras a respeito da teologia e da Igreja (“porque, não entendendo os mestres o espírito, afligem a alma e o corpo e estorvam o aproveitamento”), ricas metáforas criadas por ela para explicar o que sentia (como a famosa metáfora das águas sobre os estágios das orações e de seus efeitos), além de vários exemplos do papel da mulher no início do Renascimento. As suspeitas da Inquisição a respeito de seu caráter propenso a ilusões, de sua proximidade com o demônio por seu caráter cheio de fraquezas e do medo que incutia nos homens devido a seu caráter tentador eram impostas da mesma forma a Teresa que, apesar de celibatária e obediente a uma ordem monástica, convivia com o mesmo dilema de todas as outras mulheres: a dúvida e o perigo de se entregar a algo que assumiria o controle sobre elas mesmas. Enquanto pai e marido negociavam o corpo físico das que viviam em sociedade, Deus e o Diabo brigavam pela alma de religiosa.

Felizmente para Teresa, ela encontra o caminho para se entregar a Deus, embora seja dessa entrega – que deveria livrá-la completamente da fogueira – que surge o cerne de outra questão pela qual ela passaria novamente à lista de suspeitos da Inquisição e de forma definitiva ao inconsciente coletivo da cultura ocidental: a intensa relação entre a mística e o erotismo. Os místicos diziam ser capazes de experiências de comunicação direta com Deus, durante as quais suas almas fundiam-se à Dele e, como decorrência de tais contatos, gozavam de enorme prazer e carregavam sinais divinos em seus corpos. Entre as primeiras vozes místicas da Igreja, estavam muitas mulheres que, ao explorar os limites da consciência através de “prece, contemplação, estudo, jejum, êxtase, amor louco” e atingir uma “felicidade inefável e dolorosa, torturante e terna”, logo despertaram desconfiança como “criaturas à beira da loucura” (PERROT, 2008, p. 84) e, posteriormente, tornaram-se foco de diversos estudos sobre o corpo e a sexualidade femininos.

A entrega de Teresa a Deus passava por esses caminhos de “tão excessiva dor espiritual e com tão enorme prazer” que a levavam ao desatino e a faziam gastar todas suas forças em tentativas quase sempre infrutíferas de não sucumbir completamente a tais experiências (D'ÁVILA, 2010, p. 269):

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumo ver, a não ser por maravilha. [...] Esta visão quis o Senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto todo aceso que parecia dos anjos muito elevados que parecem que se abraçam inteiros. [...] Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto. (D'ÁVILA, 2010, p. 267).

Ao longo de *O livro da vida*, essa combinação de dor e prazer evolui para uma relação de vida – sensualmente e sexualmente estéril para os religiosos – e morte – porta para uma vida eterna de prazeres para aqueles que dedicaram suas vidas a Deus – como muitas passagens do livro ilustram:

Porque nela a alma ainda sente que não está morta de todo, podemos dizer assim, já que está morta para o mundo. (D'ÁVILA, 2010, p. 159).

Porque é preciso coragem, com certeza, porque é tão grande o gozo que parece às vezes que não falta um instante para a alma acabar de sair deste corpo. E que morte feliz seria! (D'ÁVILA, 2010, p.153).

A interdição do desejo e do gozo da vida imposta pelas leis monásticas e a fusão de sua alma com Deus compunham um tipo de morte que o místico impunha ao seu corpo e a sua individualidade, mas que o levava a uma “vida eterna” em Deus, através de uma imortalidade transgressora e erótica, segundo a definição de Georges Bataille de que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (1987, p. 11). Em seu livro *O erotismo* (1987), Bataille explica que:

Na vida dos crentes e dos religiosos, cujos desequilíbrios não são raros, a sedução não tem frequentemente o genital como objeto, mas sim o erótico. É esta verdade que surge das imagens associadas à tentação de Santo Antônio. O que obceca o religioso na tentação é bem aquilo de que ele tem medo. É no desejo da morte a si mesmo que se traduz sua aspiração à vida divina; desde então esboça-se uma perpétua transformação, onde cada elemento se transforma ininterruptamente em seu contrário. A morte, que o religioso desejou, vem a ser para ele a vida divina. Ele se opôs à ordem genital que carregava o sentido da vida, e reencontra a sedução sob um aspecto que tomou o sentido da morte. (BATAILLE, 1987, p. 215).

A associação do erotismo à vida mística aparece primeiramente nos textos dos próprios Pais da Igreja, quando Santo Agostinho define Eros como a força que impele para Deus (MAY, 1973). Partindo da interpretação do psicólogo Rollo May, “Eros é o que nos impele à união com aquilo a que pertencemos” (MAY, 1973, p. 81), “é o aumento de nossa tensão íntima, que une e liga, constrói e funde” e, portanto, oposto a Thánatos, o instinto de morte (MAY, 1973, p. 95). Sob o ponto de vista da fé religiosa, a afirmação da “vida mesmo na morte” descrita por Bataille (1987) se dá através da crença na ressurreição: nossa volta a Deus – o Pai a quem pertencemos – e nossa nova vida perene em união íntima com Ele. Tal crença vai ao encontro de uma nostalgia decorrente de nossa natureza humana:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. [...] essa nostalgia comanda em todos os homens as três formas de erotismo. Nelas o que está em questão é sempre substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. [...]

A busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato aponta uma abordagem essencialmente religiosa. (BATAILLE, 1987, p. 15).

A possibilidade de transgredir os limites de nossa descontinuidade leva ao prazer e confere à experiência mística religiosa o caráter erótico, conforme descrito por Júlia Kristeva (2010, p. 36, p. 45) em seu livro *No princípio era o amor: psicanálise e fé*:

se poderia descrever a fé como um movimento de identificação, que se faz mister chamar primário, a uma instância amorosa e protetora. Para além da percepção de uma separação irremediável, o homem ocidental restabelece por meios “semióticos” mais do que “simbólicos” uma continuidade ou uma fusão com o Outro, não mais substancial e materno, porém simbólico e paterno. [...]

É porque sou separado, abandonado, só face ao outro, que posso galgar psiquicamente esse intervalo que é aliás a condição do meu ser, e encontrar o gozo numa completude (reunião com o pai, ele próprio substituição simbólica da mãe) e numa perenidade (ressurreição) imaginárias.

É este tipo de experiência que Teresa narra em *O livro da vida*, ao descrever o trajeto de dissolução de seu ser descontínuo (através da perda de sentidos, da consciência e do controle de seus próprios movimentos) para atingir a completude em Deus e experimentar o prazer dessa nova existência:

Disse-me o Senhor estas palavras: Desfaz-se toda, filha, para pôr-se mais em mim. Já não é ela quem vive, mas sim Eu. (D'ÁVILA, 2010, p.165).

O que acontece comigo é que – como já disse sobre a oração anterior – experimenta-se o gozo com intervalos. Muitas vezes a alma mergulha ou, para dizer melhor, mergulha-a o Senhor em si e, mantendo-a assim um pouco, só a vontade permanece. (D'ÁVILA, 2010, p. 185).

Estando a alma assim buscando a Deus, sente com um deleite enorme e suave, quase desfalecer-se toda, com um jeito de desmaio, pois vai faltando o fôlego e todas as forças corporais de modo que, se não for com muito esforço, não conseguirá nem mesmo mexer as mãos. [...] Assim, não se beneficia em nada dos sentidos, a não ser para não conseguir deixá-la a seu prazer e, assim, antes a prejudicam. Falar seria demais, porque não atina com formar as palavras. Nem tem força, mesmo que atinasse, para poder pronunciá-la, porque toda força exterior se perde e aumentam as da alma para poder fruir sua glória. O deleite exterior que se sente é grande e muito conhecido. (D'ÁVILA, 2010, p. 164).

Nos encontros com seu “noivo”, Teresa perdia o poder sobre seu corpo, assim como acontecia com as noivas entregues a um noivo de carne e osso. Entretanto, sua “dissolução” – como ser humano descontínuo – lhe proporcionava prazeres especiais que ela gozava independentemente das leis misóginas da sociedade e da Igreja. Arrebatada por sentimentos e sensações muito intensos para a existência passiva e apática destinada às mulheres, ela chegava perto demais da conduta atribuída às “amantes do Diabo”, afinal a força que a impelia para o objeto de seu desejo era incontrolável e apossava-se de todo seu ser com violência, exatamente como uma força demoníaca. Como “um impulso de todo o ser para afirmar-se, fazer-se valer, perpetuar-se e ampliar-se”, “o demoníaco pode ser construtivo ou destrutivo, e em geral é ambas as coisas” (MAY, 1973, p. 137), em um estado extremo que Teresa vive constantemente e descreve tão bem, conforme Bataille (1987, p. 223-224).observa:

trata-se, sem dúvida, do desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior. É o desejo de viver deixando de viver ou de morrer sem deixar de viver, o desejo de um estado extremo que talvez só Santa Teresa tenha descrito com tanta força, ao dizer: “Morro de não morrer!” Mas a morte de não morrer não é precisamente a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro de não morrer, é com a condição de viver: é a morte que, vivendo, eu experimento, continuando a viver. Santa Teresa sentiu-se transtornada, mas não morreu realmente do desejo que teve de se perder. Ela perdeu o controle de si, não fez senão viver mais violentamente, tão violentamente que conseguiu dizer para si mesma que estava perto de

morrer, mas de uma morte que, exasperando-a, não fazia estancar a vida.

Essa forma de viver violentamente, buscando o divino com um impulso demoníaco, reforça o erotismo na vida de Teresa, já que, por opor-se à sexualidade reprodutora da vida, “o erotismo, em princípio estéril, representa o Mal e o diabólico” e, segundo Bataille (1987, p. 215), é “justamente desse lado que se ordena a relação última – e mais significativa – da sexualidade e da mística”. Em *O livro da vida*, diversas passagens ilustram essa relação e evidenciam a causa das perseguições e denúncias que acompanharam o nome de Teresa e às quais o mesmo livro responde com sua própria versão da intensa disputa entre o divino e o diabólico, a vida e morte, no corpo e no espírito de uma mulher de sua época.

## Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BROWN, Peter. **Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

COHEN, John Michael. Introdução. In: D'ÁVILA, Santa Teresa. **O livro da vida**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

CUADRADO, Amalia Pulgarín. Discurso autobiográfico y escritura femenina em la década de los noventa. In: ALVAREZ, María Angeles Hermosilla; PRIETO, Célia Fernández (dir. Congr.). **Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001**. Espana: Visor, 2004.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **O livro da vida**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANCIAU, Núbia. **A feiticeira no imaginário ficcional das Américas**. Rio Grande: Editora da Furg, 2004.

KRISTEVA, Julia. **No princípio era o amor: psicanálise e fé**. São Paulo: Verus, 2010.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 5ª Ed. São Paulo: Contexto, 2002.

MAY, Rollo. **Eros e repressão (amor e vontade)**. Petrópolis: Vozes, 1973.

PADILHA, Laura Cavalcante. Mulher de demoníaco em duas novelas camilianas. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.) **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

SALISBURY, Joyce E. **Pais da Igreja, virgens independentes**. São Paulo: Página Aberta, 1995.

## DANÇAR E COSER: A SUBVERSÃO DO DISCURSO PATRIARCAL NA POESIA DE ROSALÍA DE CASTRO

Tais Matheus da Silva\*

**Resumo:** A partir da análise do poema “Miña Santiña” da escritora Rosalía de Castro, e com o apoio dos ensinamentos de Bakhtin, da historiografia e das reflexões de Kate Millett, pretende-se discutir as estratégias discursivas e formais utilizadas na composição do poema. Nosso objetivo é investigar os mecanismos de questionamento e subversão dos postulados patriarcais da conduta feminina, no fim do século XIX, presentes na obra de Rosalía. No diálogo tensional travado entre a jovem costureira e a Santa, o uso de ambiguidades e ironias será focalizado como instrumento de dissimulação de um discurso contestador.

**Palavras-chave:** mulher e literatura; literatura galega; feminismo.

### DANCING AND SEWING: THE SUBVERSION OF THE PATRIARCHAL DISCOURSE IN THE POETRY OF ROSALIA DE CASTRO

**Abstract:** From the analysis of the poem “Miña Santiña” of the writer Rosalia de Castro, and with the support of Bakhtin’s teaching, historiography and reflexions of Kate Millet, we intend to discuss formal and discourse strategies used in the poem composition. Our goal is to investigate the mechanisms of questioning the subversion of patriarchal postulates of female behaviour in the late nineteenth century, present in the work of Rosalia. In the tense dialogue between the young seamstress and Santa, the use of ambiguities and ironies is focused as an instrument of dissimulation of a contesting discourse.

**Keywords:** woman and literature; Galician literature; feminism.

### Introdução

O presente artigo visa à análise das relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo no poema “*Miña Santiña*”, da escritora galega Rosalía de Castro. Dito poema pertence à obra *Cantares gallegos*, poesias em língua galega. Publicada em 1863<sup>1</sup>, essa obra marca o início do *Rexurdimento Cultural Galego*, tanto para os intelectuais da época como para a crítica rosaliana. Nesse livro, Rosalía percorre toda a

---

\* Mestre em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara.

<sup>1</sup> A primeira publicação de *Cantares Gallegos* remonta ao ano 1863. Para esta pesquisa utilizamos a edição organizada por Ricardo Carballo Calero, do ano de 2001, de modo que todas as referências a *Cantares Gallegos* datam de 2001.

tradição oral galega, explicitando a permanência dos temas e da estética trovadoresca, além dos traços da cultura celta. Diz a escritora no prólogo aos *Cantares*:

*inda achándome débil en forzas e n'habendo deprendido em máis escola que a dos nosos probes aldeáns, guiada sólo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna e que foran recollidos polo meu corazón, como herencia propia, atrevínme a escribir estos cantares, esforzándome em dar a conocer cómo algunhas das nosas poéticas costumes inda conservan certa frescura patriarcal e primitiva, e cómo o noso dialecto dose e sonoro é tan apropiado como o primeiro para toda clase de versificación* (CASTRO, 2001, p. 39-40).<sup>2</sup>

No poema inaugural dos *Cantares*, a voz é dada à mulher<sup>3</sup>, isto é, a Galícia será cantada a partir do ponto de vista de uma mulher. É certo que nem todos os poemas da obra apresentam eu lírico feminino, no entanto, a voz da mulher é predominante na recuperação da tradição oral e na discussão acerca dos problemas que acometem a sociedade galega ao longo do século XIX. Essa escolha estética de Rosalía de Castro pode ser elemento digno de reflexão se posta em diálogo com o conjunto da sua obra, entretanto, para esse momento, consideraremos o fato de que a Galícia do século XIX era formada essencialmente por mulheres, uma vez que a emigração masculina era intensa. Parece-nos natural que aqueles que permanecem na terra, num momento de resgate e valorização das raízes culturais, sejam os protagonistas de uma poesia construída sobre os componentes fundadores da identidade galega.

Nossa análise fundamenta-se em artigos pertencentes à crítica rosaliana, bem como à historiografia espanhola orientada pelos Estudos Culturais. Recorremos igualmente aos postulados bakhtinianos relativos à constituição ideológica do discurso, visto que o diálogo travado no poema deflagra posições sociais bem definidas e cunhadas sob os padrões de comportamento impostos às mulheres em referida sociedade. Desse modo, buscamos apoio nos estudos de Kate Millett (2010) acerca da política sexual.

---

<sup>2</sup> “ainda me encontrando debilitada e não tendo deprendido em outra escola que a dos nossos pobres aldeões, guiada somente por aqueles cantares, aquelas palavras carinhosas e aqueles giros jamais esquecidos que tão docemente ressoaram nos meus ouvidos desde o berço e que foram recolhidos por meu coração, como herança própria, atrevi-me a escrever estes cantares, esforçando-me em dar a conhecer como algumas dos nossos poéticos costumes ainda conservam certa frescura patriarcal e primitiva, e como o nosso dialeto doce e sonoro é tão propício como o primeiro à toda classe de versificação.” (tradução nossa)

<sup>3</sup> Referência aos versos “*As de cantar/ Meniña gaiteira,/ As de cantar/ Que me morro de pena*”(CASTRO, 2001, p. 13).

## Dançar, coser e libertar-se

Conforme a própria escritora menciona no prólogo aos *Cantares*, e diversas pesquisas comprovam a fundamentação de referida obra em textos oriundos da tradição oral galega, é possível constatar os traços da oralidade, por exemplo, no tom irônico dos poemas rosalianos. Este recurso é engenhosamente empregado em textos que abordam a temática da religiosidade cristã do povo galego, em contraposição à seriedade com que versifica os espíritos e demais entidades encantadas, provenientes da cultura celta. O poema a seguir é um interessante exemplo de apropriação de uma cantiga popular para questionar, por meio da ironia, os limites impostos às mulheres, em nome de Deus. Para tanto, dialogam uma jovem costureira que deseja aprender a dançar e a santa de sua devoção.

*Miña Santiña,  
miña Santasa,  
miña cariña  
de calabasa:  
hei de emprestarvos  
os meus pendentos,  
hei de emprestarvos  
o meu collar;  
hei de emprestarcho,  
cara bonita,  
si me deprendes  
a puntear.*

*— Costureiriña  
comprimenteira,  
sacha no campo,  
malla na eira,  
lava no rio,  
vai apañar  
toxíños secos  
antre o pinar.  
Así a meniña  
traballadora  
os punteados  
deprende ora.*

*— Miña Santiña,  
mal me quiere  
quen me aconsella  
que tal fixere.  
Mans de señora,  
mans fidalgueiras  
teñen todiñas  
as costureiras;  
boca de reina*

*corpo de dama,  
cómpralle a seda,  
foxem da lama.*

*— ¡Ai, rapaciña!  
Ti te-lo teo:  
¡sed as que dormen  
antre o centeo!  
¡Fuxir da lama  
quen nacéu nela!  
Dios cho perdone,  
probe Manuela.  
Lama con honra  
non mancha nada,  
nin seda limpa  
honra emporcada.*

*— Santa Santasa,  
non sós comprida,  
decindo cousas  
que fan ferida.  
Faláime solo  
das muiñeiras,  
daquelas voltas  
reviradeiras,  
daqueles puntos  
que fan agora  
de afora adentro  
de adentro afora.*

*— Costureiriña  
do carballal,  
colle unha agulla,  
colle um dedal;  
cose os buratos  
de ese teu cóis,  
que andar rachada  
non manda Dios.  
Cose, meniña,  
tantos furados,  
i ora non penses  
nos punteados.*

*— Miña Santasa,  
miña Santiña,  
nin teño agulla,  
nin teño liña,  
nin dedal teño,  
que aló na feira  
roubóume un majo  
da faltriqueira,  
decindo: — “As perdas  
dos descoidados  
fan o lotiño  
dos apañados”.*

— ¡Costureiriña  
que a majos trata!  
Alma de cobre,  
collar de prata.  
Mocidá rindo,  
vellez chorando...  
Anda, meniña,  
coida do gando.  
Coida das herbas  
do teu herbal:  
terás agulla,  
terás dedal.

— Deixade as herbas,  
que o que eu quería  
era ir cal todas  
á romería.  
¡I alí com aire  
dar cada volta!  
Os ollos baixos,  
a perna solta.  
Pes lixeiriños,  
corpo dereito.  
¡Pero, Santiña...  
non lle dou xeito!  
Non vos metades  
predicadora;  
bailadoriña  
facéme agora.  
Vós dende arriba  
andá correndo;  
facede os puntos,  
i eu adeprendo.  
Andá, que peno  
polos penares...  
Mirái que o pido  
chorando a mares.

— ¡Ai da meniña!  
¡Ai da que chora,  
ai, porque quere  
ser bailadora!  
Que cando durma  
no campo santo,  
os enemigos  
faránlle espanto,  
bailando enriba  
das herbas mudas,  
ó son da negra  
gaita de Xudas.  
I aquel corpiño  
que noutros días  
tanto truara  
nas romerías,

*ó son dos ventos  
máis desatados  
rolará logo  
con condenados.  
Costureiriña,  
n'hei de ser, n'hei  
quen che deprenda  
tan mala lei.*

*—¡Ai, qué Santasa!  
¡Ai, qué Santona!  
Ollos de meiga,  
cara de mona,  
pór n'hei de pórche  
os meus pendentos,  
pór n'hei de pórche  
o meu collar,  
xa que non queres,  
xa que non sabes  
adeprenderme  
a puntear (CASTRO, 2001, p. 59-63).<sup>4</sup>*

Em consonância com o discurso da igreja, a Santa assume um papel de conselheira da jovem, e suas recomendações apontam sempre para o caminho do trabalho no campo, da reclusão e da simplicidade (“*sacha no campo,/ malla na eira,/ lava no río,/ vai apanhar / toxiños secos/antre o pinar. [...] Anda, meniña,/ coida do gando./Coida das herbas/ do teu herbal,/ terás agulla/terás dedal*”). Vê-se como o

---

<sup>4</sup> “Ai, minha Santa,/minha Santinha,/minha cabeça/de cabacinha!/Hei de emprestar-vos/os meus brinquinhos/hei de emprestar-vos/o meu colar/hei de emprestar-vos,/cara bonita,/se me ensinardes/a puntear.”— Costureirinha/cumprimenteira,/sacha no campo,/malha na eira,/lava no rio,/vai apanhar/galinhos secos/entre o pinhal./Assim, menina/trabalhadora/os ponteados/aprende agora./— Minha Santinha,/mal me quisera/quem me aconselhe/que tal fizera./Mãos de senhora,/mãos de fidalga/tem-nas todinha/as costureiras;/voz de rainha,/porte de dama,/comprando a seda/fogem da lama./— Rapariguinha,/que juízo o teu!/Sê das que dormem/entre o centeio/Fugir da terra/quem nasceu nela?!/Deus te perdoe,/pobre Manuela!/Lama com honra/não mancha nada,/nem seda limpa/honra manchada./— Santa, Santinha/não atendida/dizendo coisas/que abrem ferida./Falai-me apenas/das moineiras/dos seus floreios/e dos volteios/que dão agora,/fora pra dentro/dentro pra fora./— Costureirinha/do carvalhal/toma uma agulha/toma um dedal;/cose os buracos/desse teu cós,/que andar rasgada/não manda Deus./Cose, menina,/tantos rasgados,/e agora esquece/dos ponteados./— Ai, minha Santa,/minha Santinha/não tenho agulha/nem tenho linha,/nem dedal tenho,/que lá na feira/roubou-me um tipo/cá da algibeira/dizendo: “As perdas/dos descuidados/são o lotinho/dos avisados.”— Costureirinha/que aos moços trata!/Alma de cobre,/colar de prata./Os jovens riem/e os velhos choram.../Anda, menina,/cuida do gado./Cuida das ervas/do teu erval,/terás agulha/terás dedal./— Deixai as ervas,/que o que eu queria/era ir com todas/à romaria./E lá, com graça,/dar cada volta!/Os olhos baixos/e a perna solta./Pés ligeirinhos,/corpo direito./Porém, Santinha.../não tenho jeito!/Não façais tanto/de conselheira./Ai, bailadeira/tornai-me agora!/Aí do alto/que estais me vendo/fazei os passos/que logo aprendo./Olhai que peno/tantos penares./Olhai que peço/chorando a mares./— Ai da menina!/Ai da que chora!/Porque deseja/ser bailadora!/Que quando durma/no campo santo,/os inimigos/ façam-lhe espanto,/bailando acima/das ervas mudas/ao som da negra/gaita de Judas./E esse corpinho/que em outros dias/tanto folgava/nas romarias,/ao som dos ventos/mais desatados,/rolará logo/com os condenados./Costureirinha,/não hei de ser/quem vá ensinar-te/tão feia lei./— Ai que Santinha/que Santarrona!/Olhos de bruxa/cara de moura./nunca hei de pôr-te/os meus brinquinhos/nunca hei de pôr-te/o meu colar,/já que não queres,/já que não sabes/e não me ensinas/a pontear. (CASTRO, 1987, p. 46-50)

modelo feminino do *ángel del hogar*<sup>5</sup> fundia-se à identidade de cada mulher. No discurso da Santa exalta-se a exclusão e a reclusão em benefício da ordem estabelecida, numa insistente tentativa de impor à jovem as regras e valores de tal ordem. Sobre o caráter ideológico do discurso e sua transmissão, afirma Bakhtin (1995, p. 45):

Admitamos chamar a realidade que dá lugar à formação de um signo de *tema* do signo. Cada signo constituído possui um tema. Assim, cada manifestação verbal tem seu tema. O tema ideológico possui sempre um índice de valor social. Por certo, todos estes índices sociais de valor dos temas ideológicos chegam igualmente à consciência individual que, como sabemos, é toda ideologia. Aí eles se tornam, de certa forma, índices individuais de valor, na medida em que a consciência individual os absorve como sendo seus, mas sua fonte não se encontra na consciência individual. O índice de valor é por natureza *interindividual*.

Quando a Santa aconselha, repreende e amaldiçoa, não o faz ingenuamente, visto que os signos carregam índices de valores relativos ao grupo social a que a Santa pertence, a saber, a Igreja católica. Ainda que a disseminação das ideias ilustradas tenha sido de significativo impacto para a sociedade europeia e, por conseguinte, a tradição cristã tenha perdido audiência, esta não deixou de penetrar as camadas mais baixas da população, além de permanecer atrelada à cultura popular. Na Espanha, mais concretamente, a persistência da forma da monarquia absolutista e de uma tradição católica conservadora filtraram a penetração e expansão dessas ideias ilustradas ao longo dos séculos XVIII e XIX. Para Bakhtin (1995, p.47), essa penetração ideológica das vozes dominantes deve-se à prática de conferir ao signo um caráter intangível e acima das diferenças de classe, com a finalidade de abafar ou ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, tornando o signo monovalente, instrumento do discurso monológico e construtor de uma ordem arbitrária.

A palavra “*puntear*”, em língua galega, tem dois significados: tanto os passos da dança popular moinheira, ritmada pela gaita de fole, como costurar, pontear. Todo o poema é construído sob o ritmo da moinheira de verso fixo, cinco mais cinco sílabas e majoritariamente dois acentos por verso, o que conduz o ritmo da leitura e reitera a temática da dança, o movimento circular e compassado. Ademais, a estrutura dialogal, que confere ao poema os traços da oralidade, como a ironia – figura que se repetirá propositadamente em diversos textos da obra rosaliana –, também é muito comum nas cantigas de amigo medievais e, desse modo, recupera-se e se atualiza toda a tradição

---

<sup>5</sup> O conceito “anjo do lar” diz respeito ao papel social destinado às mulheres ao longo do século XIX, a saber, harmonizadoras da vida privada.

trovadoresca, remetendo a leituras referências literárias de “amor”, “religiosidade”, “festas populares”, etc. Segundo Bakhtin (2010, p. 430):

A temática da própria festa, a atmosfera festiva de completa alegria determinam os assuntos, as imagens e o tom dessas narrativas. A festa, as crenças populares ligadas a ela, sua atmosfera particular de licenciosidade e de alegria arrancam a vida de sua trilha habitual, tornando possível o impossível.

Podemos inferir, a partir da citação anterior, que, ao ler o poema *Miña santiña*, entramos em contato com a atmosfera festiva da cultura popular da Idade Média, considerando o ritmo, a temática da romaria, o desejo de realização do impossível, a tentativa de inversão da ordem e a estrutura dialogada. Estas são características que indicam ao leitor o pacto de leitura de um texto ambíguo, no qual os signos têm total liberdade para evidenciar a luta entre os índices de valores que carregam, apontando, portanto, a construção dialógica do texto.

O duplo significado da palavra “*puntear*” é exemplo dessa liberdade, ao instaurar certa ambiguidade que ultrapassa os limites da dança ingênua ou do ofício da costureira para assumir um caráter sexual, tênue alusão à penetração do pênis no ato sexual, quando a jovem insiste que a Santa lhe fale dos movimentos e passos da dança (“*Faláime sólo/das moineiras/daquelas voltas/reviradeiras/daqueles puntos,/que fán agora/de afora a adentro /de adentro afora*”). Imediatamente, a Santa responde-lhe com a imposição de uma conduta para a mulher segundo o padrão de comportamento estabelecido social e religiosamente, porém é retirada do seu espaço de santidade para estabelecer um diálogo de nuance sexual, e ao fim sofre insultos (“*Ollos de meiga/cara de mona*”). Nos termos de Reyes (1984), podemos dizer que ocorre a perversão do discurso religioso, resultando, desse modo, na dessacralização da Santa.

Ao desejo voluptuoso, simbolizado nos passos da dança, a Santa contesta com repressão, e o gesto de costurar o cós que está muito furado pode ser uma alusão ao furor sexual que a jovem desvela. Para autorizar seu discurso, a Santa evoca o nome de Deus (“*cose os buratos/de ese teu cós,/que andar rachada/non manda Deus./Cose, meniña,/tantos furados,/i ora non penses/nos punteados*”). Tido na tradição cristã como “pai”, e embora não se discuta o gênero de entidades espirituais, o signo que identifica Deus é, não por acaso, uma palavra carregada de autoridade masculina, o que novamente remete à perversão e ao questionamento do discurso disseminado pela Santa, como metonímia do discurso da Igreja católica. A Santa, que não possui nome, nem

identidade e pode ser qualquer santa, não tem autoridade o bastante para impor sua voz e, sendo assim, recorre à voz masculina do “pai supremo”. O discurso indireto de Deus está inserido em um enunciado autoritário, não havendo possibilidade de contestação.

Interessante notar que no poema *San Antonio bendito*<sup>6</sup>, em que a tradição cristã é recuperada por Rosalía de Castro, a simbologia de Santo Antonio de Pádua relaciona-se à instituição sagrada do casamento. Todavia, no poema *Miña Santiña*, no qual a voz cristã materializa-se no discurso de uma santa, que, no entanto, é também mulher e, por não ter identidade nem história, diferente de Santo Antonio, pode falar do tema problemático da sexualidade feminina. Essa leitura pode fundamentar-se, inclusive, na assimilação do discurso monológico do patriarcado pelas mulheres como se houvesse uma formulação individual de tal discurso, quando delimita a atuação da mulher pelas próprias mulheres, que não se reconhecem como iguais, pois não há identificação alguma entre Santa e costureira.

À reprovação da Santa, a jovem contesta afirmando que um homem roubou-lhe a agulha, a linha e o dedal (“*nin teño agulla/nin teño liña,/ nin dedal teño,/ que aló na feira/ roubóume um majo/ da faltriqueira/ decindo: — ‘As perdas/dos descoidados/ fan o lotiño/ dos apañados.’*”), podendo referir-se à perda da própria virgindade, reafirmada pela voz do homem ao retomar o discurso de que a mulher deve servir ao instinto masculino com o intuito de salvá-lo. Nesse caso, a jovem é a “*descoidada*” e o homem, “*apañado*”, não pode controlar seus instintos sexuais.

Conforme afirma Lloret (2006, p. 184):

*La existencia del deseo sexual en la mujer se negó por la moral cristiana y también por una parte de la ciencia, y ambas, con frecuencia tan enfrentadas, estuvieron de acuerdo en considerarla como un ser inmaterial cuya sexualidad sólo se activaba para cumplir su finalidad reproductiva. De este modo, el conflicto entre religión y ciencia, que llegó a alcanzar elevadas cotas de tensión en tantos aspectos, quedó neutralizado en lo referente a la definición de la naturaleza y las capacidades femeninas. La coacción frente a todo lo que presumiera sexo era tal que una mujer podía morir sin llegar a comprender que su desazón se debía a sus insatisfacciones en este terreno. La construcción de este modelo de sexualidad femenina fue una nueva forma de control de las mujeres, por lo cual los clásicos*

---

<sup>6</sup> Poema pertencente a *Cantares gallegos*, em que uma jovem pobre clama e faz promessas a Santo Antonio, para que ele lhe conceda um casamento, ainda que seja com um homem agressivo, porque o casamento lhe servirá como única alternativa para sobreviver à miséria e manter-se honrada.

*argumentos que criticaban el lujo, el gasto, las salidas..., aunque desde otros principios, se retomaron y continuaron.*<sup>7</sup>

A afirmação do sexo para fins reprodutivos, associada à repressão da sexualidade feminina, justifica a criação de um modelo de conduta bem delimitado para as mulheres, que dê conta da formação da mulher desde o seu nascimento, direcionando-a sempre para o cumprimento das tarefas domésticas, o serviço e a dedicação à família e, acima de tudo, ao esposo. A fixação desse modelo, que se convencionou chamar *ángel de hogar*, gerou inevitavelmente, seus contrários negativos. Convergiram, igualmente, os discursos religioso, cientificista e literário na definição da mulher dissoluta, da prostituta, da ninfomaníaca, da travestida, da adúltera e da lésbica (GARCÍA; MENGÍBAR, 2006, p. 209). Não por acaso, essas figuras edificam-se sobre o estigma do desvio sexual e da transgressão da fronteira entre o público e o privado, de tal sorte que a grande cidade moderna tornou-se, sob esse ponto de vista, um espaço de subversão do ideal da feminilidade construído no patriarcado.

Em decorrência do trânsito das mulheres sexualmente ativas na esfera pública, convencionou-se associar ao “desvio sexual” da mulher a cultura do consumo, o gosto pelo luxo. Esse fenômeno é desenvolvido no poema “*Miña Santiña*” no momento em que a jovem explicita a possibilidade de ascensão social, a fuga da lama, ao transitar na esfera pública, quando vai ao mercado comprar os tecidos, que não por acaso, são tecidos nobres, indicando a contraposição entre seda e lama, a riqueza almejada e a miséria da origem da costureira (“*Mans de señora,/mans fidalgueiras/teñen todia/as costureiras;/boca de reina,/corpo de dama,/cómpralle a seda/foxen da lama.*”). Prontamente, responde-lhe a Santa que a jovem deve ser simples e da lama jamais sairá; o que vale é a honra, e, se manchada, seda alguma pode limpar (“*Lama con honra/ non mancha nada,/ nin seda limpa/ honra emporcada.*”). Sob o mesmo ponto de vista, afirma Lloret (2006, p. 194):

---

<sup>7</sup> “A existência do desejo sexual na mulher foi negada pela moral cristã e também por uma parte da ciência, e ambas, com frequência tão enfrentadas, estiveram de acordo em considerá-la como um ser imaterial cuja sexualidade somente se ativava para cumprir sua finalidade reprodutiva. Deste modo, o conflito entre religião e ciência, que chegou a alcançar cotas elevadas de tensão em tantos aspectos, permaneceu neutralizado no referente à definição da natureza e capacidades femininas. A coação frente a tudo o que presumisse sexo era tal que uma mulher podia morrer sem chegar a compreender que seu aborrecimento devia-se a sua insatisfação neste terreno. A construção deste modelo de sexualidade feminina foi uma nova forma de controle das mulheres, pelo qual os clássicos argumentos que criticavam o luxo, o gasto, as saídas..., ainda que a partir de outros princípios, foram retomados e continuados.” (tradução nossa)

*Dado que el honor de un hombre estaba enraizado en la pureza sexual de su madre, esposa, hijas y hermanas, cualquier desliz suponía una mancha que alcanzaba a toda la familia. Así, a la hora de educar a una jovencita era más importante su formación moral que no su instrucción, formación que, por otro lado, se ceñía a repetirles todo lo que no debían hacer y a insistir machaconamente en las restricciones.*<sup>8</sup>

Inferimos, na citação anterior, que a demarcação dos espaços de atuação da mulher excede o discurso da debilidade desta, e daí seu descontrole sexual para atingir as relações sociais. Assim, criar um padrão de comportamento que encarcere a mulher, privando-a de convívio público, ademais de reprimir por completo sua própria vontade, explica-se pela necessidade de defender a honra familiar. Igualmente, a família, instituição criada e defendida pelo ideal burguês, organiza-se sobre uma concepção da mulher a partir de sua responsabilidade por protagonizar a decência e moral do lar, abonando, portanto, o argumento de que o espaço doméstico era seu lugar natural e, por isso, não deveria transitar na esfera pública.

Quanto ao trânsito na esfera pública, outra questão faz-se pertinente: a personagem da costureira em si. De acordo com Angueira (2002), na tradição lírica galega, a costureira é retratada a partir do seu afã por desvincular-se dos trabalhos labregos, melindrosa, *aseñoritada*:

*Cobran estas obreras de la aguja un jornal modesto, porque su trabajo a domicilio lo realizan siempre a mantido; visten con cierta elegancia; se distinguen de las labradoras en su mayor aseo y pulcritud, por requerirlo así el oficio y las casas que recorren; y este pequeño grado de superioridad sobre las jóvenes que sólo se dedican a las faenas del campo, llevó a nuestro folklore refranes y cantares populares en abundancia, irónicos, desabridos y mordaces, unos, y encomiásticos, elogiadores y cariñosos, otros, formando todos un interesante cancionero y refranero. Ellas, sin embargo, se muestran satisfechas de sí mismas, y así lo dicen en su cantar: Fixo moi ben miña nai en poñerne a costureira:/ cando chove non me mollo, / e cando hai sol non me queima (GONZÁLEZ, 1961 apud ANGUEIRA, 2002, p. 21).*<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Dado que a honra de um homem estava enraizada na pureza sexual de sua mãe, esposa, filhas e irmãs, qualquer deslize supunha uma mancha que alcançava à toda a família. Assim, na hora de educar uma jovem era mais importante sua formação moral que sua instrução, formação que, por outro lado, restringia-se a repetir-lhes tudo o que não deviam fazer e a insistir maçadamente nas restrições.” (tradução nossa)

<sup>9</sup> “Estas trabalhadoras da agulha recebem um salário modesto, porque o seu trabalho em casa o fazem para subsistência; vestem-se com certa elegância; distinguem-se dos lavradores em sua higiene e limpeza, por requerê-lo, assim, o ofício e as casas que percorrem; e este pequeno grau de superioridade sobre os jovens que apenas se dedicam a tarefas do campo, leva a nosso folclore estribilhos e cantares populares em abundância, irônicos, ásperos e mordazes, uns, e encomiásticos, elogiadores e carinhosos, outros, formando um interessante Cancioneiro. Elas, no entanto, mostram-se satisfeitas de si mesmas, e assim o

As características distintivas entre costureiras e lavradoras, ainda que pertençam à mesma classe social, são citadas no poema em estudo como algo a ser evitado pela costureirinha (“*¡seda as que dormen/ antre o centeo!/ ¡Fuxir da lama/quen nacéu nela!*”), visto que qualquer tentativa de trânsito social é condenada, seja pelo ofício de costureira que lhe requer movimentação na esfera pública – no mercado de tecidos, nas casas dos clientes –, seja pelos cuidados com o asseio pessoal ou suas vestimentas. Entretanto, o desejo por ascender socialmente é falso, não garante à mulher mudanças na relação hierárquica entre os gêneros, apenas a absolve do papel sociológico desempenhado a partir de sua força de trabalho.

A jovem burguesa refugia-se no conformismo social e sexual temendo a perspectiva de ter de trabalhar numa fábrica ou de se prostituir. E à mulher menos favorecida não lhe resta senão sonhar tornar-se uma “senhora”, esperar a única melhoria da sua situação que ela possa conceber e adquirir um estatuto social e económico, através da protecção sexual de um homem (MILLETT, 1974, p. 26).

Podemos estabelecer um diálogo entre a afirmação de Kate Millett e a proposição de Bakhtin (1995) quando afirma que a absorção dos índices de valor contidos nos signos se dá de tal forma que o sujeito reproduz esses valores como se fossem produzidos individualmente e em nada se relacionam com a realidade que o cria e lhe serve de tema. Embora conteste os conselhos da Santa, a jovem não percebe que o discurso moralista e de submissão do patriarcado, proferido pela Santa como se fosse por ela criado, perpassa todas as classes sociais.

A fala da Santa, em todo poema, aponta para o espaço privado como lugar de atuação da mulher, e essa reclusão constituía-se sob o signo da honra centrada na conduta feminina. Assim, aquelas que transcendessem os obstáculos do lar, como a costureira que transita em diversos espaços públicos, eram consideradas subversivas, amorais e transgressoras da ordem estabelecida.

*El esquema liberal y republicano confinaba a las mujeres al espacio doméstico privado. Pero, al mismo tiempo, las elevaba a la categoría, aparentemente no política, de compañeras y no esclavas del hombre y, en segundo lugar, las revestía de una influencia determinante como hacedoras de costumbres (MATEO, 2006, p.70).<sup>10</sup>*

---

dizem em seu cantar: Fez muito bem minha mãe em fazer-me costureira:/quando chove não me molho,/e quando há sol não me queimo.” (tradução nossa)

<sup>10</sup> “O esquema liberal e republicano confinava as mulheres no espaço doméstico privado. Mas, ao mesmo tempo, as elevava à categoria aparentemente política de companheiras e não escravas do homem e, em segundo lugar, as revestia de uma influência determinante como criadoras de costumes.” (tradução nossa)

O castigo da morte professado pela Santa contra a costureira reforça a lógica da conduta exemplar da mulher (*“I aquel corpiño/ que noutros dias/ tanto truara/nas romerías,/ ó son dos ventos/ máis desatados/ rolará logo/ con condenados.”*), reiterando a crítica ao trânsito na esfera pública, explicitado no desejo da jovem por participar da romaria, supostamente um evento de cunho religioso. No entanto, esse desejo da costureira dessacraliza a afluência cristã, já que desvela a intenção das andanças públicas desvinculadas da devoção religiosa.

A zombaria coloca-se como estratégia de coação da mulher que, de alguma maneira, subverte a ordem, quando a Santa afirma que, sobre o leito de morte da costureira, os inimigos dançarão moinheiras ritmadas pela gaita de Judas, o traidor de Cristo (*“Que cando durma/ no campo santo,/ os enemigos/faránlle espanto,/ bailando enriba/ das herbas mudas,/ ó son da negra/ gaita de Xudas”*), atribuindo, portanto, a traição à jovem por esta não aceitar os seus conselhos.

A degradação em que a prostituta vive, a atitude punitiva que a sociedade adota para com ela, não são mais do que ecos de uma civilização, cujo comportamento geral em relação ao sexo é absolutamente negativo, e que impõe penas severas à promiscuidade nas mulheres, mas não as condena no homem (MILLETT, 1974, p. 96).

Millett (2010, p. 72) assegura que há três normas fundamentais do patriarcado na constituição de uma política sexual: a posição social, o papel e o temperamento. No poema em análise, a costureira questiona e age contra tais normas, por isso recebe a ameaça de punição. Mesmo não se tratando de um caso de prostituição, a posição social da jovem lhe confere a marginalidade da pobreza, o que imediatamente a submete ao domínio das classes altas. Isso, acrescido, naturalmente, da submissão ao homem. Sendo mulher, o seu papel está bem definido e diz respeito ao trabalho doméstico, ao cuidado da família, de modo que o trânsito na esfera pública não lhe é permitido, e muito menos o domínio sobre sua sexualidade. Seu temperamento deve formar-se e adaptar-se ao sentido das normas anteriores indicadoras de que a mulher deve ser naturalmente passiva, ignorante, doce, cheia de virtude e inútil para as questões públicas.

Insatisfeita com os conselhos da Santa, a jovem costureira volta-se contra a figura de sua devoção (*“Ollos de meiga/ cara de mona,/ pór n’hei de pórche/ os meus pendentes,/ pór n’hei de pórche/ o meu colar”*), desfazendo a promessa inicial de emprestar-lhe os brincos e colar, sugerindo a vulnerabilidade devocional reafirmada

pela conduta dissoluta que a jovem deseja ter. A palavra final da costureira gera circularidade significativa e simbólica do poema, seja pela organização dialogal das estrofes, iniciada e encerrada com a voz da costureira, seja pelos passos circulares da dança, tão evocada rítmica e tematicamente.

### **Considerações finais**

Considerando toda a ambiguidade de cunho irônico que o texto *rosaliano* revela, podemos pensar que a insatisfação da jovem frente aos conselhos da Santa comporta uma metonímia da insatisfação das mulheres frente ao arquétipo de feminilidade que lhes foi imposto e, conseqüentemente, o questionamento da condição da mulher na segunda metade do século XIX. Não se trata da dança, da romaria, da feira em si, mas da liberdade negada às mulheres.

Em “*Miña Santiña*”, destacam-se os traços da feminilidade padrão do século XIX na Galícia a partir do desvio sexual, engenhosamente dissimulado nos passos da dança. Ao utilizar um eu lírico feminino em diálogo com outra personagem, também feminina, mas que reproduz o discurso monológico do patriarcado e, valendo-se da construção de versos irônicos, Rosalía de Castro logra camuflar sua crítica à condição da mulher, sugerindo ingenuidade nas escolhas formais e temáticas.

Entendemos que Rosália de Castro constrói sua crítica acerca da condição da mulher galega de maneira muito sutil, haja vista a inexistência de expressões claras da revolta frente a tal condição, mas se vale dos artifícios da ironia e da voz da mulher em um diálogo tensional com a santa para construir uma crítica velada. De tal forma, a mulher é retratada desde sua marginalidade, reprimida sexual, social e religiosamente.

### **Referências**

ANGUEIRA, A. “Un poema de Rosalía de Castro”. **A Trabe de Ouro**, Santiago de Compostela, n.49, p.13-38, 2002.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

CASTRO, R. **Cantares gallegos**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 2001.

CASTRO, R. **Poesia**. Edição, tradução e notas de Ecléa Bosi. São Paulo: Editoria Brasiliense, 1987.

GARCÍA, F. V e MENGÍBAR, A. M. La sexualidad vergonzante. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3.

LLORET, R. E. R. Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 181-206.

MATEO, M. C. R. Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales. In: MORANT, I. (dir.) **Historia de las mujeres en España y América Latina: Del siglo XIX a los umbrales del XX**. Madrid: Cátedra, 2006. v.3. p. 61-83.

MILLET, K. **Política sexual**. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MILLET, K. **Política sexual**. Madrid: Cátedra, 2010.

REYES, G. **Polifonía textual: la citación en el relato literario**. Madrid: Gredos, 1984.

**INSURGÊNCIAS DA SUBJETIVIDADE DE UMA MUSA IMPASSÍVEL:  
SIMBOLISMO E ROMANTISMO NA OBRA POÉTICA DE FRANCISCA  
JÚLIA**

João Vicente\*

**Resumo:** neste trabalho são analisados poemas tradicionalmente classificados como pertencentes ao Parnasianismo. Pelo olhar da crítica literária dialética, buscamos analisar detidamente textos da poeta Francisca Júlia que demonstram que estilo que primava pelo hermetismo, nem sempre foi tão eficaz. Como buscamos demonstrar, em vários poemas, mesmo daquela que era considerada a mais “impassível” entre os parnasianos podemos ler, com devida atenção, as insurgências de Simbolismo e Romantismo. Podemos dizer que há uma resistência lírica entre a rigidez escultórica que Francisca Júlia buscou lapidar.

**Palavras-chave:** crítica dialética; poesia parnasiana; poesia brasileira.

**INSURGENCIES OF THE SUBJECTIVITY OF AN IMPASSIBLE MUSE:  
SYMBOLISM AND ROMANTICISM IN THE POETIC WORK OF  
FRANCISCA JÚLIA**

**Abstract:** this work analyzes some poems that are traditionally classified as belonging to the Parnassianism. By the look of literary dialectical criticism, we analyze texts of the poet Francisca Júlia, showing that style that excel at hermeticism, it has not always been as effective. As we demonstrate in several poems, even Francisca Júlia who was considered the most "impassive" between the parnasians, if we read with due attention, the insurgencies of the Symbolism and the Romanticism are present. We can affirm there is a lyrical resistance between the sculptural rigidity that Francisca Julia tried to chisel.

**Keywords:** dialectical criticism; Parnassian poetry; Brazilian poetry.

### **Introdução**

Francisca Júlia foi uma poeta que não se configurou entre os grandes do movimento parnasiano brasileiro pelo alcance de suas obras, mas que ganhou notoriedade pelo rigor formal que preconizava e conseguia imprimir a elas. Em uma primeira leitura, sua “obra poética é tida como puramente parnasiana e analisada com as prerrogativas da escola, será considerada hermética e encerrada em si mesma” (VICENTE, 2014, p. 22). Neste artigo, procuraremos não nos restringir ao enquadramento da obra de Francisca Júlia nesta ou naquela escola literária, mas sim à

---

\* Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília.

importância das filiações estéticas e suas influências sobre o produto final: o poema. Se Francisca Júlia é considerada por muitos como a “musa impassível” e “parnasiana ilustre” (MURICY, 1987, p. 15) não é raro encontrar em sua obra traços de romantismo e de simbolismo. O Parnasianismo foi um movimento duradouro no Brasil, persistindo, de fato, por mais de 40 anos, ao contrário do que aconteceu na França, onde surgiu e logo foi suplantado pelo Simbolismo. Por outro lado, perde força a ideia de que um movimento se encerra completamente para que outro comece, em uma sucessão dos períodos como blocos estanques; o que se deve ressaltar é a imbricação entre eles, porquanto os sistemas de normas que regem dois períodos distintos não começam e acabam em momento determinados.

### **Oposição Parnasianismo *versus* Simbolismo; uma falsa dicotomia?**

O contexto histórico e cultural do final do século XIX e início do século XX é sem dúvida muito mais propício ao aparecimento e fortalecimento das ciências duras que à poesia. Trata-se de um tempo que conviveu com a efervescência abolicionista e republicana. O surgimento de várias tecnologias elevou as ciências exatas a um novo patamar, algo nunca antes experimentado. No entanto, é notável que o público ainda se ressentisse da falta de respostas para questões mais subjetivas que esse avanço técnico não lhe podia dar. É possível que esse ressentimento tenha ligação com o florescimento dos movimentos poéticos do Parnasianismo e do Simbolismo, que não por acaso costumam ser estudados conjuntamente.

O simbolismo de forma mais clara aparece como eco à falta de respostas que o materialismo positivista e as ciências naturais davam às questões da realidade. De acordo com AMORA (1964, p. 205), a “última década do século XIX caracterizou-se pelo triunfo do Espiritualismo, do Nacionalismo e do Individualismo sobre o Materialismo e o Positivismo”. Já o Parnasianismo, se não responde diretamente aos sujeitos, pode funcionar como ressarcimento de um lugar não fragmentado, completo, íntegro de “silêncio deleitoso” e, nesse sentido, atuou empregando a técnica mais avançada naquilo que CANDIDO (2002, p. 66) chamou de “artificialização do espaço poético” ao analisar o poema parnasiano *Fantástica* de Alberto de Oliveira.

Os poetas parnasianos e simbolistas, envolvidos pelo mesmo ambiente de fim de século, reagiram com respostas literárias diferentes, no entanto, após uma análise

detalhada, essas diferenças podem se mostrar entremeadas em um mesmo poema. Para Abdala Junior (1997, p. 7):

Diante da crise de um mundo que escapava ao controle das ciências, os parnasianos reimaginavam o Monte Parnaso, o refúgio dos poetas da antiguidade clássica. Ao olhar para trás, recuperando temas e formas rígidas, os poetas parnasianos acabavam por paralisar a história: os padrões de beleza não seriam relativos, de acordo com a época. Se os poetas parnasianos entendiam que a realidade poderia ser representada nos estreitos limites da imitação clássica, o mesmo não acontecia com os poetas simbolistas. Estes sentiam-se envolvidos por uma realidade vertiginosa, que pedia novas soluções poéticas. Esse mundo dinâmico e contraditório, que se desenvolvia à revelia do poeta, é então registrado em imagens enevoadas, ao contrário da nitidez parnasiana. É um mundo decadente que o poeta procura apreender em versos muito elaborados esteticamente. Para os simbolistas, o poeta só poderia referir-se à realidade (sempre contraditória) através de uma linguagem altamente simbólica.

O Parnasianismo foi mais produtivo no Brasil, tendo tido um bom número de autores e uma permanência bastante longa. Já o Simbolismo, como escola literária não é tão intenso, tendo Cruz e Souza como um de seus poucos representantes de obra reconhecida. Se o Parnasianismo pode ser visto como uma reação ao Romantismo, o Simbolismo talvez tenha sido também uma reação aos exageros formais dos poetas do Parnaso. Como ressalta Manuel Bandeira (2009, p. 125), os simbolistas se caracterizaram por uma “imprecisão de contornos e de vocabulário, um conceito mais musical que plástico da forma, estados crepusculares”. Mas a questão formal da poesia de então não estava superada, conforme explica Bosi (1994, p. 99) “os simbolistas instauraram uma religião leiga da poesia e da música dessacralizando o conteúdo e sacralizando o código”.

O Simbolismo tem como criadores, na França, Prudhomme e Verlaine, que iniciaram suas carreiras na Escola Parnasiana; mas a concepção poética dos parnasianos, seu espírito positivista, sua preocupação da técnica rigorosa, da “impassibilidade”, não condiziam com o temperamento desses poetas. Prudhomme buscou a poesia subjetiva, individualista, das inquietações morais, dos devaneios. Seu manifesto foi publicado na revista *Fígaro* em 18 de setembro de 1886, e contava com nomes como Prudhomme, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Mesmo em Paris não se adotava nenhuma subordinação a princípios comuns, nem tão pouco aos poetas tidos por mestres dessa geração. Verlaine, parnasiano, passou a simbolista, e assim muitos outros (CASTRO, 1954, p. 8).

Para o simbolista, a obra de arte não deve expressar nem a realidade do idealismo nacionalista nem a realidade da imaginação sentimentalista, mas sim a realidade do subconsciente. E, como no subconsciente, ideias e conceitos se traduzem em imagens, os símbolos externalizam o eu profundo do artista. O poeta, assim, procura libertar-se dos preconceitos tradicionais e da lógica discursiva. E a sua mensagem deve conter os motivos mais profundos, mais íntimos, mais sinceros da essência atávica do artista, como é o caso do misticismo cristão. Sobre a obra de Francisca Júlia, em momento algum é possível considerar que tenha se despedido totalmente do descritivismo. No entanto, o questionamento de limites e algumas variações temáticas realizadas parecem contribuir para a sua filiação também ao Simbolismo. Conforme concluiu Fischer (2003, p. 145) sobre a escrita de Francisca Júlia, ela conseguiu ultrapassar o que insistia em afirmar em seus poemas:

Se se tratasse de uma recatada e disciplinada parnasiana, eternamente submetida aos desígnios de uma musa impassível, eternamente a visitar panteões de marmóreos traços, não haveria de lamentar, mesmo que timidamente e apenas nos exatos limites da boa regra formal parnasiana, o refreamento de um lirismo que talvez tivesse encontrado mais proíficas realizações longe da camisa de força que se impôs ou, pelo menos, a que se submeteu.

Andrade Muricy (1987), em seu extenso e detalhado trabalho *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, inclui Francisca Júlia também no momento Simbolista da produção literária brasileira, apresentando em sua antologia poemas como “Noturno”, “De Joelhos”, “Adamah”, “Crepúsculo”, “Ângelus”, “Outra vida” e “Mudez”, aos quais podemos somar “Profissão de Fé”, “Aurora”, “Rústica” entre outros. Para Carpeaux (1963, p. 273), o valor da poesia parnasiana dá-se exatamente pela sua ligação, mesmo que velada, com o Romantismo. Segundo ele, a porção de Romantismo que essa poesia conservou foi a responsável pelos bons frutos gerados por alguns de seus autores. Analisado sob a ótica parnasiana, o Romantismo, especialmente na poesia, guardava certa despreocupação formal e disso não podemos falar na obra de Francisca Júlia, mas sim de uma poesia com temáticas românticas e apurado cuidado formal. Até mesmo o gesto de consagração às musas dos parnasianos está ligado a certo simbolismo religioso (MONTALEGRE, 1945, p. 11).

É impossível não lembrar aqui a reflexão de Walter Benjamin acerca da aura na arte. Embora não tenhamos a intenção de desenvolvê-la com profundidade, seria importante, para buscar analisar as oscilações estéticas observadas na obra da poeta aqui

em estudo, mencioná-la como tentativa de posicionar a poesia de Francisca Júlia entre os quadros poéticos de velhos mundos ancestrais, que são plasticamente evocados por ela, e as aragens do novo que se anuncia, como “um raro piorno / Que cresce pelos vãos das lageas de granito”, isto é, as novas formas da lírica prefiguradas no poema e que mais tarde se expressarão com evidência absoluta. Em forma sumária, pode-se dizer que, para Benjamin (1996, p. 170), a aura era a unicidade de uma obra de arte, seu aqui e agora: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Essa unicidade que configurava a obra de arte desde os tempos em que ela ainda estava ligada à religião e à magia, começa a ser ameaçada de destruição exatamente no século XIX, com o advento da fotografia. Quando a arte pressentiu “a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte” (p.171). Essa teologia negativa da arte, que se mostra pela primeira vez na poesia de Mallarmé, estimulou o desejo de produção da arte pura, que rejeita qualquer vinculação social ou determinação objetiva. Embora Benjamin antevêja na destruição da aura uma força positiva ligada à massificação da arte, especialmente pelo cinema, ele reconhece que a destruição da aura foi levada a cabo também pela guerra, pelo fascismo, e, considerando as ligações entre as determinações históricas e a produção artístico-cultural, afirma que:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (p. 196).

### **Explorando o campo das sensações e sentimentos**

Vejamos o poema “Mudez”, sobre o qual o poeta simbolista Manuel Azevedo da Silveira Neto haveria declarado em 1920: “em ‘Mudez’, página que nos fala mais intimamente, ela soergueu por um momento o véu da sua impassibilidade litúrgica para dar-nos mais de perto o coração, num velado queixume” (citado por MURICY, 1987, p. 515).

MUDEZ<sup>1</sup>

Já rumores não há, não há; calou-se

---

<sup>1</sup> Foram mantidas as grafias originais das Edições de *Marmores* (1895) e *Esphinges* (1920).

Tudo. Um silencio deleitoso e morno  
Vae-se espalhando em torno  
Às folhagens tranquilladas do pomar.

Torna-se o vento cada vez mais doce...  
Silencio... Ouve-se apenas o gemido  
De um pequenino passaro perdido  
Que ainda espanja as suas azas no ar.

Ouve-me, amiga, este é o silêncio, o grande  
Silencio feito só de sombra e calma.  
Onde, ás vezes, noss'alma,  
Penetrada de maguas e de dor,  
Se dilata, se expande,  
E seus segredos intimos mergulha...  
Prolonga-se a mudez: nenhuma bulha;  
Já se não ouve o minimo rumor.

Esta é a mudez, esta é a mudez que fala  
(Não aos ouvidos, não, porque os ouvidos  
Não conseguem ouvir esses gemidos  
Que ella derrama, á noite, sobre nós)  
Á alma de quem se embala  
Numa saudade mystica e tranquila...  
Nossa alma apenas é que pode ouvil-a  
E que consegue perceber-lhe a voz.

Escuta a queixa tacita e celeste  
Que este silencio fala a ti, tão triste...  
E has de lembrar o dia em que tu viste  
Perto de ti, pela primeira vez,  
Alguem a quem disseste  
Uma phrase de amor, de amor... ó louca!  
E que, no entanto, só mostrou na bocca  
A mais brutal e ironica mudez! (JÚLIA, 1895, p. 75)

Nesse poema, as tendências românticas e simbolistas se entrecruzam e dividem em tensa disputa o espaço do poema, a começar pela indecisão entre a narrativa e a consecução de um todo expressivo coeso. Eduardo L. A. Batista (2009, p. 286) considera que, na contramão de outros movimentos mais formalistas, o Simbolismo veio representar um momento de rompimento com a tradição descritiva ao sugerir uma nova forma de escrever poesia sem se propor a narrar ou descrever. De fato, isso pode ser notado no poema acima, no entanto, de maneira velada: temos uma narrativa, a de uma história de amor mal sucedida, mas ela ocupa um espaço secundário, só aparecendo na última estrofe, como uma “queixa tácita”, uma lembrança que retorna pela tristeza que o eu lírico pressente na mudez que se abate sobre ele. Especialmente nas duas primeiras estrofes do poema predomina a percepção do silêncio. Nelas, o efeito de composição é a sensação de que ninguém fala no texto poético, como se o poema se

autodeclarasse graças à construção de um mundo todo feito de sensações. Esse espaço poético em que predomina a sensação é, inicialmente, o do mundo natural, mais precisamente o de um pomar. Todo ele está transfigurado pelo silêncio, que se torna sensível (deleitoso e morno) nas folhagens tranquilas, ou se mostra “cada vez mais doce” no vento, ou se traduz em gemido “de um pequenino passaro perdido”. Esse mundo composto como espaço inicial do poema evoca a estética simbolista, sobretudo pelo predomínio das sensações. O “pequeno passaro perdido” também é uma temática cara ao Simbolismo, pela riqueza de sentidos que evocam as aves nas diferentes culturas.

Na terceira estrofe, chama a atenção um diálogo entre o “eu” lírico, que se torna manifesto no poema na forma do pronome pessoal oblíquo “me”, e uma segunda pessoa, que podemos pressupor do sexo feminino pela presença do vocativo “amiga” no terceiro verso. A presença do diálogo com uma segunda pessoa, por sua vez, além de anunciar o traço narrativo do poema expresso na última estrofe, parece ser uma manifestação de estratégias próprias do Romantismo, como o diálogo com uma leitora virtual, que foi, por exemplo, utilizado pelos romancistas do período. Entretanto, se, ao dirigir-se à “amiga”, o eu lírico estabelece uma marca narrativa, por outro lado, pela expressão “noss’alma”, ele parece se identificar com ela, compartilhar com ela os mesmos sentimentos “de maguas e de dor”, as mesmas sensações de dilatação e expansão da alma, o mergulho nos “segredos íntimos” e, por fim, já na última estrofe, a experiência do discurso amoroso: “Uma phrase de amor, de amor... ó louca!”. Nesse sentido, o adjetivo “louca” não se refere exclusivamente à amiga ou à suposta leitora de uma narrativa, mas ao próprio eu lírico feminino, que assim mantém no poema a atmosfera lírica reflexiva em paralelo com o desfecho narrativo do poema.

Na quarta estrofe volta a prevalecer a atmosfera sensível, pela qual é possível definir a fala fugaz da mudez, que exige a transfiguração dos sentidos humanos para se fazer ouvir. São as percepções sinestésicas que possibilitam “perceber-lhe a voz”: os gemidos que deveriam ser ouvidos apenas se tornam cognoscíveis quando derramados sobre nós. A sinestesia é um efeito de ordem psicológica, sujeito à lei de totalização, trata-se de uma determinada percepção sensória que é capaz de provocar reações nos demais sentidos, de modo a perfazer um conjunto sensorio, catalisando interação das sensações e impressões adquiridas. Nada poderia soar mais equivocado para a musa impassível que este afloramento de sensações em completa profusão. No entanto, vemos tal efeito presente em “Mudez”, que remete à negação dos sentidos, mas que acaba por

demonstrá-los em grande profusão, como insurgindo contra as forças reificadoras dos versos, por lado sabemos que a “literatura tem de realizar a reificação, para dar a vê-la em todo seu alcance” (PILATI, 2008, p. 47). Se como afirmam Corrêa encosta (2009, p.114) ao analisar o poema parnasiano “Fantástica”, temos o “mundo objetificado do poema, que se levanta contra o mundo das relações” podemos afirmar que, na via contrária nos poemas que analisamos aqui, vemos relações subjetivas que insistem em surgir pelas trincas do mármore cinzelado. Conforme afirmam Corrêa e Hess (2009, p. 153) “a literatura se apresenta como elemento de contradição em relação ao mundo, uma vez que, como unidade relativamente autônoma, a literatura se opõe ao mundo do qual ela é, ao mesmo tempo, parte integrante”. É portanto, pelo pensamento dialético, que buscamos estudar as relações dinâmicas existentes entre obra de arte e vida nos poemas de Francisca Júlia. Já na primeira estrofe do poema em análise notamos um “vento doce”, o que mistura o tato, que percebe no vento a roçar na pele, a um sabor adocicado; e o silêncio notado pela audição, mas feito de sombra percebida pela visão.

Mas, se a narrativa, por um lado, está submetida à figuração das sensações que o silêncio provoca no eu lírico, por outro lado, no desfecho do poema, abre-se espaço para a narrativa amorosa, que subtendida pela lembrança do “dia em que tu viste / Perto de ti, pela primeira vez, / Alguem a quem disseste / Uma phrase de amor, de amor... ó louca!”. Embora relegada ao fecho do poema, a narrativa enviesada da experiência amorosa frustrada, tema tão caro ao Romantismo, tem grande força. Como a “núdua escura” do poema “Quadro incompleto”, a referência ao enredo amoroso frustrado mancha o poema inteiro, a ponto de definir o sentido da mudez como o de oposição à fala insensata do passado que “só mostrou na boca / A mais brutal e ironica mudez!”. De certa forma, o caráter transcendente e simbolista da mudez é desfigurado em seu sentido mais universal e reduzido à experiência pessoal que evoca o mundo mais cotidiano e concreto da prosa.

Quanto à temática, é clara a associação ao Romantismo, desde a primeira vista, quando lemos “segredos íntimos” e “frases de amor”. Porém, o tratamento dado ao tema, corriqueiro no Romantismo, tem nítidas influências simbolistas. Essa oscilação entre as duas tendências, uma anterior e outra contemporânea ao Parnasianismo, revelam certo afastamento da “parnasiana ilustre” de sua “Musa impassível”, o que pode ser notado primeiramente no abandono da forma soneto; ainda que as rimas continuem devidamente marcadas, apresentam esquema mais variado que o adotado nos sonetos mais clássicos como “Musa Impassível” I e II. A expressão “Nossa alma”

também denota o apelo ao místico, a uma essencialidade humana, diferentemente do poeta isolado na torre de marfim do Parnasianismo ou às estátuas e figuras paralisadas.

Mas há também, no poema, elementos que recuperam o elo com a poética parnasiana, especialmente aqueles ligados à marca pessoal do estilo de Francisca Júlia, como o fato de que em “Mudez” mais uma vez aparece o termo “rumor” que foi empregado em poemas como “Musa Impassível” e “Egypto”. Esse termo pode fazer referência a “ruído ou murmúrio produzido por coisas ou pessoas que se deslocam ou embatem”, “som indistinto e contínuo de muitas vozes” ou ainda “ruído forte” (HOAISS, 2013). Consideramos a presença desse termo relevante pela extensão de sentido que proporciona ao evocar tanto o reino das coisas e quanto o das pessoas. Além disso, Mário de Andrade considerou Francisca Júlia, “pouco inspirada e didática”. Em 1921, no vestibulo do Modernismo, ser didático era ser obediente e servil. Afora a ironia, o didatismo é, de fato, bastante presente na obra da poeta, por vezes quando expõe no poema um modelo de composição, como podemos ler em “A um artista”, por vezes, quando tenta, poeticamente, transmitir seus preceitos de vida e de comportamento, como nesse “Mudez”, por meio dos imperativos “Ouve-me”, “Escuta”. Há também uma nuance a ser destacada na configuração do espaço poético, que, longe de ser o de uma floresta, paisagem mais cara ao Romantismo, é o de um “pomar”, o que sugere uma organização formal, ao invés da forma de feição mais espontânea. O “pomar” é uma espécie de floresta, porém civilizado e principalmente, produtivo.

Há relatos de que “Mudez” seja um poema juvenil de Francisca Júlia, o que explicaria a oscilação que tentamos apontar na construção do poema. Mas há outro poema, que figura entre os excluídos de *Mármore*s, quando da publicação de *Esphinges*, possivelmente pelo teor romântico exacerbado, que, nos parece, configura uma espécie de resposta da personagem feminina de “Mudez” e que vale a pena comparar, ainda que seja apenas do ponto de vista temático:

#### PERFIDA

Disse-lhe o poeta: “Aqui, sob estes ramos,  
Sob estas verdes laçarias bravas,  
Ah! quantos beijos, tremula, me davas!  
Ah! quantas horas de prazer passámos!

Foi aqui mesmo, — como tudo me amavas!  
Foi aqui, sob os flóridos recamos  
Desta ramagem, que uma rêde alçamos  
Em que teu corpo, molle, repousavas.

Horas passava junto a ti, bem perto  
De ti. Que goso então! Mas, pouco a pouco,  
Todo esse amor calcaste sob os pés”.

“Mas, disse-lhe Ella, quem és tu? De certo,  
Essa mulher de quem tu falas, louco,  
Não, não sou eu, porque não sei quem és...(JÚLIA, 1921, p. 103)

Nesse soneto, notamos outro diálogo, porém agora demarcado por aspas que se abrem no primeiro verso e se fecham antes do terceto final, marcando a voz masculina e, na última estrofe, a voz a feminina que nega o envolvimento amoroso, inclusive com o mesmo adjetivo de “Mudez” – “louco”. Porém essas aspas não se fecham, ao invés disso, reticências. Há ainda outros poemas de temática claramente romântica na obra de Francisca Júlia, como, por exemplo, “No boudoir”; mas há também aqueles de cunho predominantemente simbolista: os poemas sobre a natureza, dos quais podemos destacar “Aguarela”, “Natureza” e “Inverno”, esse último, como repara Batista (2009, p. 286), trata de imagens tão inadequadas ao Brasil, como névoa e neve. E assim, parece se confirmar que os parnasianos se afastavam mais da realidade pela forma; os simbolistas pelo conteúdo (GIL *et. al.* 2005). Entre os poemas escritos por Francisca Júlia, escolhemos “Natureza”, por nos parecer um poema singular, que evoca a natureza, como frequentemente fazem os simbolistas, entretanto, sem fazer dela um templo sagrado e transcendente.

#### NATUREZA

Um continuo voejar de moscas e de abelhas  
Agita os ares de um rumor de azas medrosas;  
A Natureza ri pelas boccas vermelhas  
Tanto das flores más como das boas rosas.

Por contraste, has de ouvir em noites tenebrosas  
O grito dos chacaes e o pranto das ovelhas,  
Brados de desespero e phrases amorosas  
Pronunciadas, a medo, á concha das orelhas...

Ó natureza, ó Mãe perfida! Tu, que crias,  
Na longa successão das noites e dos dias,  
Tanto aborto, que se transforma e se renova,

Quando meu pobre corpo estiver sepultado,  
Mãe! Transforma-o tambem num chorão recurvado  
Para dar sombra fresca á minha propria cova (JÚLIA, 1921, p. 63)

No soneto “Natureza”, o que parece predominar é o tom moralizante, algumas vezes presente na obra de Francisca Júlia. O poema apresenta em várias imagens a

dicotomia entre o bem e o mal. “Moscas” e “abelhas”, as “flores más” em oposição às “boas rosas”, “chacais” versus “ovelhas”, “brados de desespero” e “phrases amorosas”. As figuras escolhidas são bastante claras, opõem o que há de bom e o que há de mal. É interessante notar que o critério entre o bem e o mal aí disposto é o da civilidade. Tanto os animais “abelhas” e “ovelhas” servem ao trabalho ou consumo, e mesmo “as rosas” são de conotação doméstica frente às flores más. Assim também funciona o caráter exemplar de que, ao invés do grito, do “brado”, deve-se buscar a frase amorosa. O grito, assim como os animais e plantas, deve ser domesticado e civilizado. Mas há também revolta, contra a “Mãe pérfida” que trai os filhos que cria e permite tanto malogro. No entanto, “tanto aborto” também se transforma e se renova, e é o que a poeta deseja, se renovar na forma de um chorão que dê sombra à sua sepultura. O salgueiro-chorão é uma árvore de origem asiática, o que pode ser um primeiro traço da tendência orientalizante de Francisca Júlia. Ela buscou em várias mitologias seus elementos religiosos, o que veremos um pouco melhor na terceira parte deste capítulo. Os demais elementos certamente não descrevem exatamente o Brasil, com boas rosas e ovelhas choronas.

Mas há talvez um aspecto mais realista nesse poema, que o faz destoar, se estivermos certos, tanto do Simbolismo quanto do Parnasianismo, a despeito do seu caráter didático. Trata-se da indiferença com que a autora caracteriza a natureza. É certo que, no poema, a natureza está personificada como “Mãe”, mas é exatamente o seu caráter material e indiferente que faz com que a autora a qualifique como pérfida. O aspecto moralizante do adjetivo parte do homem para a natureza e não o contrário, pois a natureza “ri pelas boccas vermelhas / Tanto das flores más como das boas rosas”. A personificação, portanto, se mostra como uma ação projetiva, isto é, uma ação humana, que, ao mesmo tempo, reconhece a forma indistinta do ser natural: a natureza tanto cria abortos quanto transforma e renova, indiferente aos desejos humanos. Nesse sentido, a personificação também não aponta para nenhuma transcendência, o grito do eu lírico não é pela vida eterna, mas, nos limites da matéria, reclama uma sombra para sua cova. A oposição já mencionada entre civilidade e mundo natural também reforça esse sentido mais realista de que a natureza não se apresenta aqui como o belo natural (a perspectiva de que a natureza contém beleza em si mesma) e tampouco aqui vigora o belo artístico (projeção da beleza criada pelo homem sobre a tela do mundo natural). Entretanto, esse curioso sentido material dado à caracterização da natureza no soneto, efetivamente, não escapa ao tom moralizante do poema. A natureza, embora aqui apareça na dimensão da

separação e da luta entre homem e natureza, que é a do processo civilizatório, está, nos limites do soneto, entrelaçada à perspectiva moral ordenada e socialmente aceitável; o que indica que, possivelmente, o traço de materialismo que aqui se faz sentir é, na verdade, mais positivista que realista de fato. Como já afirmamos, esse é um momento em que as ciências e a filosofia positivista estão em alta e talvez tenham deixado sua marca também nos *Mármore*s e nas *Esphinges* de Francisca Júlia, a despeito da perspectiva clássica de sua obra parnasiana. Tais versos mostram que a poeta tinha clareza quanto ao fato de que a matéria prima utilizada pela arte vem do mundo e que, ao ser representada artisticamente, não é mais o mundo, não tem mais seu relevo, mas sim um relevo próprio do objeto artístico, que não pertence mais ao mundo cotidiano, que se cristaliza em um bloco de mármore, esculpido como ornato de baixo relevo. Conforme discute Bastos (2012, p. 16-17):

A relação dos sujeitos humanos com os objetos é na verdade relação entre homens e, como relação fetichista, é sempre fantasmagórica: o objeto parece autônomo e capaz de impor suas condições aos homens. O fato da aparente autonomia do objeto é já, por si mesmo, uma ameaça – e, neste caso, já cumprida. O objeto, que o homem produz e a que empresta uma destinação, se “autonomiza”. É vampiresco, porque suga a humanidade daquele que o produziu.

### **A hora do “Ângelus”: religiosidade e transcendentalismo**

Sabe-se, por indicativo de obras em preparação na primeira publicação de *Esphinges* (1903), que Francisca Júlia editaria sua obra poética definitiva e o título já estaria selecionado, se chamaria *Místicas*. Também estaria a poeta preparando um livro didático de literatura para curso ginásial que também nunca fora concluído. Essas informações biográficas dão testemunho, em primeiro lugar, de sua intenção moralizante e didática. Se lemos seus poemas infantis fica clara a sua filiação à filosofia ilustrada e a sua crença na educação e no trabalho árduo como meio de formar bons cidadãos. Um exemplo disso pode ser visto na breve análise de Vicente (2013, p. 80) sobre o poema “Paula” no qual a arte é vista como um modelo que educa e moraliza o homem de maneira direta, e não daquela “maneira especialíssima” sobre a qual trata Salette de Almeida Cara (1989, p.14), ou seja, a arte como expressão individual insubmissa às leis de estado e, nunca, uma expressão meramente utilitária. Em segundo, elas indicam uma espécie de itinerário poético que se pode ver pelas mudanças dos

títulos de sua obra poética que, de *Mármore*, passa a *Esphinges* até *Místicas*, que não chegou a se concretizar.

Há certa progressão nos títulos propostos para as obras: do concreto, do material bruto, passando por uma forma icônica mitológica, até chegar a um conceito mais abstrato, porém de maior simbolismo. É importante lembrar que de *Mármore*, publicado em 1895, para *Esphinges*, publicado em 1903, houve a mudança de títulos do livro, a exclusão de alguns poemas, a inclusão de outros e que *Místicas* nunca foi publicado. Para Márcia Camargos (2007, p. 35), *Esphinges* já “traria implícita a intenção esotérica, religiosa e mística do Simbolismo”, que, no Brasil, de acordo com Massaud Moisés (1973, p. 69), não recusou o influxo do parnasianismo, empregando com frequência sonetos com os mesmos preciosismos.

Aloysio de Castro (1954, p. 9-10) afirma que “é certo que se o nosso parnasianismo criou nova forma, nunca se libertou da inspiração romântica, do lirismo romântico, no que ele tinha de belo. Na poesia parnasiana brasileira não se pode excluir a intervenção do sentimento”. E esse sentimento veio muitas vezes mostrado na forma da fé. Alberto de Oliveira também escreveu poemas moralizantes como “A vingança da porta”, para citar um exemplo.

São muitos os sonetos de Francisca Júlia cujo teor religioso se pode notar desde o título, porém em teor mais aprofundado, até “Musa Impassível” tem seu quinhão de religiosidade, já que faz uma espécie de prece com pedidos a um ser superior e, é claro, também pode ser lido como uma evocação. Dentre os primeiros podemos citar: “Profissão de Fé”, “Ângelus”, “Inconsoláveis”, “De joelhos”, “Alma e destino”, “Caridade”, “Vidas anteriores”, “A fonte de Jacó”, “Outra vida”, “Humanidade redimida”, “Alma Ansiosa” e “A uma santa”, que apresentamos abaixo.

#### A UMA SANTA

Foge, sem odio, ao mal; o bem pratica;  
Se a dor lhe dóe, cuida-a gostosa e boa,  
Ou faz então com que ella lhe não dôa;  
Na pobreza em que está julga-se rica;

O mal, sabe que passa, o bem, que fica;  
Por isso o bem acolhe e o mal perdôa.  
Quanto mais vive, mais se aperfeiçôa,  
Quanto mais soffre, mais se glorifica.

Por essa alta moral os actos regra;  
Em nenhum outro esforço em vão se cança,  
Por nenhum outro ideal se bate em vão.

E é feliz, mais feliz porque se alegra  
Não com o muito que a sua mão alcança,  
Porém com o pouco que já tem na mão (JÚLIA, 1921, p. 163)

Em “A uma santa”, os preceitos de bondade da religião, especialmente a cristã, são exaltados: fugir ao ódio, praticar o bem, voto de pobreza, sublimar a dor, perdoar e trabalhar sem se cansar, não ter cobiça nem ambição. Em primeira análise, a julgar pela obra da poeta, essa santa da qual se descrevem os ideais no soneto em muito se parece com aquela musa impassível. Passa pelo mal, sem ódio, pela dor sem a sentir, ou seja, há uma espécie de indiferença, de impassibilidade. Porém, há algo que em muito se difere a santa deste soneto da musa tradicional: ela pode ser pobre, e se contentar com isso. O “voto de pobreza” em “A uma santa” fica evidente pela falta de rebuscamento sintático e principalmente lexical. As relações de proporcionalidade do segundo quarteto evidenciam de maneira bastante direta um preceito moral: “quanto mais”. Em termos de léxico, podemos dizer que as escolhas são eminentemente prosaicas.

Já em “Ângelus”, há uma completa mudança nas posturas, tudo é sentimento no momento do entardecer. Não há impassibilidade, os termos utilizados querem desenhar um cenário de êxtase espiritual na prece realizada ao cair da tarde que “desmaia”. Dor, choro e tristeza são descritos. É permitida a personificação do vento que chora, do sol que é rei fatigado. E, por outro lado, o eu lírico quer ser o “som”, “a noite, ébria e doida”. É um desejo bastante distante daquele do eu lírico de “Musa Impassível”. Diferentemente do primeiro soneto, neste, é permitido expressar os sentimentos de maneira pungente:

#### ANGELUS

*A Felinto d’Almeida.*

Desmaia a tarde. Além, pouco e pouco, no poente,  
O sol, rei fatigado, em seu leito adormece:  
Uma ave canta, ao longe; o ar pesado estremece  
Do Angelus ao soluço agoniado e plangente.

Psalmos cheios de dor, impregnados de prece,  
Sobem da terra ao céu numa ascensão ardente.  
E enquanto o vento chora e o crepusculo desce,  
A Ave Maria vae cantando, tristemente.

Nest’hora, muita vez, em que fala a saudade  
Pela bocca da noite e pelo som que passa,  
Lausperenne de amor cuja magua me invade,

Quizera ser o som, ser a noite, ebria e douda

De trevas, o silêncio, esta nuvem que esvoaça,  
Ou fundir-me na luz e desfazer-me toda (JÚLIA, 1921, p. 65)

Para Isaac Goldberg, o parnasianismo de Francisca Júlia é uma máscara de orgulho e em um “soneto como ‘Ângelus’ a máscara é jogada fora” (1922, p. 272). Entre as mudanças sensíveis nesse soneto e as permanências e continuidades no itinerário da poesia de Francisca Júlia, vão se constituindo as marcas de um estilo próprio. O soneto é um misto de prece (“Lausperene”, louvor perene, e “Psalms”) e quadro mimético de um momento efêmero do dia, entre o entardecer e o anoitecer (“Desmaia a tarde”, “O sol...adormece”, “o crepúsculo desce”, “a saudade fala pela boca da noite”, “a noite, ébria e douda de trevas”). O Ângelus, título do poema, é uma síntese entre o mimético e o místico. É referência a uma hora precisa do dia, 18h, momento em que a liturgia católica relembra a anunciação do anjo a Maria, em que se reza três vezes a “Ave Maria”, que, no poema, “vae cantando tristemente”. Mas, ao mesmo tempo, o Ângelus é um instante quase mágico, melancólico, de fusão mística entre o eu lírico e a natureza, numa espécie de ascese que ultrapassa a liturgia católica e a perspectiva moralizante para dar vazão a diferentes estados de espírito do eu lírico (“saudade”, “amor”, “magua”), expressos por um conjunto de sensações que não são ordenadas segundo a lógica costumeira das regras sociais, mas, que, ao contrário, sugerem uma atmosfera sensível ou sensual na qual o eu expressa o seu desejo: “desfazer-me toda”.

Nos dois quartetos, o eu poemático ainda não está manifesto, ele apenas se insinua na descrição do cenário que descreve o entardecer. A cena descrita não é marcada pela imobilidade, mas por um movimento contraditório entre o fim do dia e as preces: o primeiro está em direção descendente, as segundas, em direção ascendente – “Psalms ... Sobem da terra ao céu numa ascensão ardente. E enquanto ... o crepusculo desce). A personificação predomina: além do vento e do sol, a Ave Maria e a noite se transfiguram em sensações múltiplas que convergem todas para o desejo de dissolução.

Conforme Muricy (1987, p. 105), Francisca Júlia está incluída na coletânea *As obras-primas da poesia religiosa brasileira* de Jamil Almansur (1954), e podemos creditar esta seleção à sua feição simbolista. Somam-se a essa feição, ou melhor, são responsáveis por sua formação, o caráter religioso e moral de sua poesia. Capacidade sugestiva, musicalidade de expressão e o idealismo de origem platônica (GOMES, 1984, p. 15) fazem de todas as coisas que existem na natureza, desde o que há de menor ao que há de maior, correspondências. A razão para que sejam correspondências reside

no fato de que o mundo natural, com tudo que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à divindade.

Um terceiro poema de cunho místico religioso vale ser lido. Nele encontraremos mais uma vez esse sentimento mais aberto, livre; trata-se de um poema que se distancia muito daqueles mais impassíveis e formais mostrados no primeiro capítulo. No entanto, há elementos bastante relevantes para a análise. Há nele, uma certa autocrítica sobre a representação de tanta tristeza e afetação, que podemos ler na primeira estrofe “como que imita a tristeza”, ora, imitar a tristeza não é sentir a tristeza. É o artista se colocando em seu lugar de escritor, e não fingindo viver uma dor que não sente.

De acordo com Mário de Andrade (1964, p. 252), Francisca Júlia fotografou todos os heróis do mundo antigo nos versos perfeitos e bem urdidos de Musa Impassível II, só que não o fez através da “fantasmagoria movediça e comovente das brumas seculares” (1964, p. 259-260), e sim sob o sol claro e amigo, demasiadamente perto como a lente de uma câmara. Segundo ele, “não vivos, infelizes, palpitanes, mas estarrecidos, gelados, marmorizados num grande friso mais longo do que o purgatório dantesco” (1964, p. 260). Isso, no entanto, não depõe contra a autora, que, de fato, pretendeu passar a sensação de quem captou a realidade para imobilizá-la em uma visão a que as palavras conferem substância. Tais afirmações são bastante acertadas para uma série de poemas, como “Mahabarata” ou “Dança de Centauras”, mas parece difícil de soar adequada para poemas como “Ângelus” e “De joelhos”.

O poema “De joelhos” é de inspiração cristã, como “A uma Santa” e “Ângelus”, com uma referência direta ao Cristo. Ocorre a repetição, que dá um ar de ladainha ao poema; em extensão é dos maiores de Francisca Júlia, parece não haver mais nele nenhum ideal de concisão ou objetividade, termos são retomados, reditos melodiosamente, procurando gerar a aura mística declarada.

## DE JOELHOS

*À Santa Thereza*

Reza de manso... Toda de roxo,  
A vista no tecto presa,  
Como que imita a tristeza  
Daquelle círio tremulo e frouxo...

E assim, mostrando todo o desgosto  
Que sobre sua alma pesa,  
Ella reza, reza, reza,  
As mãos erguidas, pallido o rosto...

O rosto pallido, as mãos erguidas,  
O olhar choroso e profundo,  
Parece estar no outro-mundo  
De outros mysterios e de outras vidas...

Implora a Christo, seus casto Esposo,  
Numa prece ou num transporte,  
O termo final da morte,  
Para descanso, para repouso...

Psalmos doloridos, cantos aereos,  
Melodiosos gorjeios  
Roçam-lhe os ouvidos, cheios  
De mysticismos e de mysterios...

Reza de manso, reza de manso,  
Implorando ao Casto Esposo  
A morte, para repouso,  
Para socego, para descanso

D'alma e do corpo, que se consomem,  
Num desanimo profundo,  
Ante as miserias do mundo,  
Ante as miserias tão baixas do Homem!

Quanta tristeza, quanto desgosto  
Mostra n'alma aberta e franca,  
Quando fica branca, branca,  
As mãos erguidas, pallido o rosto...

O rosto pallido, as mãos erguidas,  
O olhar choroso e profundo,  
Parece estar no outro mundo  
De outros mysterios e de outras vidas... (JÚLIA, 1921, p. 105)

Na construção do poema, a poeta se posiciona como quem observa e descreve um quadro, porém, assim como no poema “Sonho africano”, a cena descrita se passa na intimidade profunda, nesse caso, no claustro de Santa Thereza, a quem o poema é dedicado e de quem a autora parece se aproximar ao descrever seus anseios mais íntimos. A repetição constante, associada às rimas, reforça a musicalidade e instaura a atmosfera mística angustiada, mas mansa, sussurrante, feita de palavras encadeadas que sugerem uma prece incessante e ascendente. É visível a busca da transcendência, a expressão de um anseio por um mundo espiritual, “De outros mysterios e de outras vidas...”, sempre além e acima, que leva os olhos a se fixarem no “tecto”, as mãos a se erguerem, os ouvidos a se tornarem sensíveis à linguagem etérea dos “cantos aereos, Melodiosos gorjeios”; essa linguagem, que apenas roça os ouvidos da santa, é a da música, não pode ser transposta em palavras.

A cena poética se estrutura na tensão entre o mundo espiritual, que a personagem anseia, e o terreno, que ela gostaria de abandonar. O poema é a expressão sensível desse desejo de transporte, de limite de um mundo ao outro. Assim, a transcendência no poema não pode excluir o mundo humano, ela se constrói a partir da descrição dos sentidos humanos que buscam captar o mundo de mistério. O título, “De joelhos”, reúne essa dupla via em que se realiza o movimento das palavras no poema: o outro mundo e o mundo dos homens. A transcendência se estabelece sempre em relação próxima ao mundo humano: o corpo ajoelhado no chão, os olhos, o rosto, as mãos, os ouvidos. Além disso, a transcendência é atravessada por uma sensualidade, que, mesmo sendo casta, revela o desejo da suplicante por seu Esposo, aquele a quem ela busca não só com a alma, mas também com o corpo, com todos os seus sentidos. Desse desejo, que é também de morte, de transporte e de descanso, surge a visão do mundo humano como um mundo de sofrimento: “Ante as miserias do mundo, Ante as miserias tão baixas do Homem!”.

Diante disso, tanto “Ângelus”, quanto “De joelhos” são poemas em que a mística se revela como uma espécie de recusa e de protesto romântico diante da vida desumanizada, diante da lógica que organiza a vida social, poemas que, longe de serem moralizantes, expressam o anseio por uma vida mais verdadeira em que os sentidos se expressem livremente, mas que, pela perspectiva suprassensível da espiritualidade ascética, só é possível na morte, no transporte para o mistério, na música inefável, na dissolução do eu. Assim, de certa forma, esses poemas místicos revelam a aparentemente contraditória confluência entre Parnasianismo e Simbolismo, escolas que procuram responder às perguntas de uma mesma época, visto que são contemporâneas.

De acordo com Camargos (2007, p. 57) que teve acesso ao exemplar de *Esphinges* anotado por Mário de Andrade e presente em sua biblioteca particular, a respeito de “Inconsoláveis”, um desses poemas de cunho místico e religioso, ele considerou: “*Mas, não, almas! Soltai a vossa queixa triste; /contai ao mundo inteiro a vossa mágoa*”. Estes dois versos desfazem os versos orgulhosos e desumanos de “Musa Impassível”, sobre o mesmo poema que ele anota: “Bilac nunca fez versos melhores que estes. São a última palavra do parnasianismo. A primeira quadra é de uma tal perfeição técnica, que nada há que a supere”. Isso talvez mostre que Francisca Júlia nunca tenha seguido tão fielmente o ideal parnasiano de impassibilidade e de descrição absoluta, ou que talvez, na prática, a separação entre uma escola ou outra não seja tão simples, conforme reflete Cara (1983, p. 8):

um certo tipo de dialética entre Parnasianismo e Simbolismo como um traço eventualmente específico de nossa cultura literária, o que se verifica como oscilação entre dois modelos, duas propostas de linguagem. Tal dialética pressupõe a existência de uma infra-estrutura de relações econômico-sociais concretas (comum aos dois momentos – Parnasianismo e Simbolismo), em relação à qual a intersecção entre os modelos atua como solução possível.

A trajetória poética de Francisca Júlia parece confirmar essa dialética. A autora, em muitos poemas, especialmente nos místicos, se afasta da rigidez da teoria da arte pela arte. Também os poemas moralizantes provocam o distanciamento dos rebuscamentos da linguagem, uma vez que estão perpassados pelo desejo de ensinar e edificar o leitor. Francisca Júlia incorporou sugestões e vocabulário do Simbolismo, introduzido no Brasil na última década do século XIX, tendo em Cruz e Souza o seu expoente. Francisca Júlia, na esteira dos simbolistas, demonstrou inquietações filosóficas e metafísicas, utilizou a riqueza de elementos orientais, especialmente quanto a deidades e mitologias. Como concluiu Bosi (1994, p. 230):

Como alguns dos neófitos de segunda hora, porém a poetisa atravessou a fronteira que a separava do Simbolismo, cujo ideário se afinava com as inquietações religiosas da sua maturidade: Em *Esfinges*, já aparecem exemplos nítidos dessa nova postura espiritual e artística.

Para encerrarmos esta sessão, apresentamos um poema também de cunho místico, porém que busca seus conteúdos em outra mitologia, o que pode ser significativo. Ele faz referência a uma epopeia Hindu, tema bastante raro na poesia brasileira. Talvez tenha sido resgatado apenas pelo exotismo, mas ainda sim dialoga com a cultura das navegações da empresa marítima portuguesa que aportou tanto lá quanto aqui.

#### MAHABARATA

Abre esse grande poema onde a imaginativa  
De Vyasa, num fragor echoante de cascata,  
Tantas façanhas conta, e dessa estrenua e diva  
Progenie de Pandú tantas glórias relata!

Ora Kansa, a suprema encarnação do Siva,  
Ora os suaves perfis de Krichna e de Virata  
Perpassam, como heróis, numa onda reversiva,  
Nas estrophes caudaes do grande Mahabarata.

Olha este incendio e pasma; aspecto bello e triste!  
Caminha agora a passo este deserto areoso...  
Por cima o céu immenso onde palpitam sóes...

Corre tudo, offegante, e, finalmente, assiste  
À ascensão de ludhishthira ao suarga luminoso  
E á apotheose final dos ultimos heróes (JÚLIA, 1895, p. 7)

“Mahabarata” foi traduzido ao castelhano e incluído na *Antologia de poetas líricos brasileiros* publicada em Buenos Aires, em 1922 (CAMARGOS, 2007), tendo sido talvez um dos únicos poemas de Francisca Júlia a ganharem tradução fora do país. Outros, como “Os argonautas” (vertido ao italiano como “*Gli Argonauti*”), foram traduzidos, mas publicados apenas em jornais brasileiros, talvez por puro diletantismo e demonstração de domínio de língua estrangeira.

O tema do soneto vem de uma grande epopeia escrita em sânscrito por volta de 300 d.C. sobre a dominação do rio Ganges. Considera-se que essa epopeia é o poema mais longo do mundo - cerca de cem mil dísticos que falam do rei Pandu, cujos filhos eram deuses renascidos.

O mais interessante desse soneto é a utilização como temática não exatamente da cultura Hindu, mas de uma epopeia da cultura Hindu, ou seja, de um poema. Temos então a lírica se ocupando da epopeia, resumindo em seus quatorze versos os mais de cem mil pares de versos do *Mahabarata*. Do épico sobra apenas a “apotheose final dos últimos heróis”, tudo o mais parece reduzido a uma síntese extremamente descritiva que, talvez, não comunique ao leitor a essência da epopeia antiga, inclusive porque as inversões e as citações parecem se sobrepor à comunicação de um sentido poético. O mesmo tema aparece em “Vidas Anteriores”, que trata do Bagavatta, um dos mais conhecidos Puranas, um prolongamento da epopeia indiana, no qual aparece o budismo esotérico. Entretanto, o tratamento do tema é bastante outro.

#### VIDAS ANTERIORES

Quando, curva a cabeça, á tóa, o passo tardo,  
Por desertas ruas caminho,  
Á hora crepuscular em que, sob o céu pardo,  
Asas se cruzam no ar em demanda do ninho,

E o céu é triste, o ambiente é leve, e as auras puras  
Deixam, suspensas no ar, a amargura das notas,  
Vêm-me recordações de existências obscuras  
Que no sepulcro estão das épocas remotas.

Na Índia vejo-me a ler, sóbrio o gesto e voz clara,  
À multidão que escuta o sábio Verbo e o Exemplo,  
Preces do Bagavatta e do Vedanta-Sara,  
Sob os negros umbrais de um arruinado templo.

Fui chela, fui fakir, fui shaberon; e inda hoje  
Minha imaginação, no seu vôo altaneiro,  
Desprende-se, ala-se e foge  
Para aquelas regiões onde nasci primeiro (JÚLIA, 1921, p. 161)

“Mahabarata” é de 1895 (*Mármore*s), enquanto “Vidas anteriores”, de 1903 (*Esphinges*). Destacamos esses dois poemas para fechar esse tópico, apenas na intenção de concluir o que viemos tentando definir até aqui, isto é, o itinerário de Francisca Júlia, do quadro meramente descritivo e distante para a descrição mais próxima e humanizadora; da busca nem sempre exitosa pela impassibilidade até a expressão mais livre do eu; da rigidez escultórica à musicalidade inefável, enfim, do rigor parnasiano à aproximação com o Simbolismo.

## Conclusão

O percurso de produção poética de Francisca Júlia teve como principal modo a veiculação de poemas em jornais da época e em seguida as edições em formato de livros. *Mármore*s e *Esphinges* representam compilações e não uma obra em termos de unicidade, por isso, a variedade em termos de temas e mesmo de estilo acaba sendo de certa forma natural. Assim fica demonstrada a importância do estudo individual dos poemas na obra de Francisca Júlia, visto que a fragmentação é notada tanto em termos de extensão de cada obra, como na falta de conexão, mais ostensiva, de cada peça em relação às demais dentro de cada livro.

Mesmo nos poemas que aqui selecionamos para mostrar os traços de Simbolismo e Romantismo na obra dessa poeta parnasiana, é possível notar o forte apreço pelo descritivismo do Parnaso, que buscou objetificar e artificializar ao máximo a obra de arte. Essa impassibilidade, apesar de tão declarada, sempre deixou aparecer traços de inquietação subjetiva e afetação da poeta com o mundo real. Assim, o rompimento com o Romantismo proposto é teórico, é tematizado, mas não pode ser verificado por completo na produção.

A quebra da promessa de impassibilidade e culto da forma, feita por Francisca Júlia, que demonstrou desde suas primeiras produções tendências românticas, simbolistas e decadentistas, também pode ser vista, metonimicamente, em graus diversos é claro, como praxe nos poetas parnasianos brasileiros. Fica-nos claro então que a questão da aclimatação da forma foi forte, de tal forma que não permitiu os versos

puramente descritivistas que esperavam os mestres da escola francesa. No Brasil, as formas deram também voz ao estilo romântico e mais maleável da língua de Camões e à musicalidade do Simbolismo.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamim. Prefácio. In: Instituto Itaú Cultural (Editor). *Cadernos Poesia Brasileira Parnasianismo/Simbolismo*. São Paulo: ICI, 1997.

AMORA. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1964.

ANDRADE, Mario de. Mestres do Passado. In: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: I*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964. p. 252-309

BANDEIRA. Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça*. Ensaios sobre literatura e crise. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. A literatura brasileira de tendência descritiva na segunda metade do século XIX. In: SETA, 3., São Paulo 2009. *Anais...* São Paulo, 2009. p. 286.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMARGOS, Márcia. *Musa Impassível*. A poetisa Francisca Júlia no cinzel de Victor Brecheret. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CANDIDO. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica: O momento Parnasiano-Simbolista no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1983.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

CASTRO, Aloysio de. *O período parnasiano na poesia brasileira*. Dissertação na Academia Brasileira de Letras – curso de poesia. 1953. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1954.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro e. “Entre o Frio Esplendor dos Artefatos”: Poesia Parnasiana Brasileira Como Ameaça. *Interdisciplinar*, Aracaju, v. 8, ano IV, 2009.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, Bernard Herman. Termos-chave para a teoria e prática crítica literária dialética. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora UnB, 2011.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo Brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GIL, Fernando Cerisara *et al.* A poesia parnasiano-simbolista na história da literatura brasileira. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 180-193, jan./jun, 2005.

GOLDBERG, Isaac. IX Francisca Julia. *Brazilian Literature*, Nova Iorque, p. 261-276, 1922. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/1387293/brazilian-literature>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso Gomes. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 15.

HOUAISS, Antonio. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em <<http://www.houaiss.uol.com.br>> . Acesso em 15 ago. 2015.

JÚLIA, FRANCISCA. *Esphinges*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia Editores, 1921.

JÚLIA, FRANCISCA. *Mármore*s. São Paulo: Horacio Belfort Sabino, 1895.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. A literatura brasileira. vol. IV (1893-1902). São Paulo: Cultrix, 1973.

MONTALEGRE, Duarte de. *Ensaio sobre o Parnasianismo Brasileiro*. Seguido de uma breve antologia. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Volumes 1 e 2. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

PILATI, Alexandre. Trabalho literário, reificação e nação em Drummond. *Revista Cerrados*, Brasília, vol. 17, n. 26, p. 33-57, 2008.

VICENTE, João. *Oscilações líricas de uma musa impassível: Itinerário poético de Francisca Júlia no sistema literário Brasileiro*. Dissertação de mestrado em Literatura. Brasília-DF, 2013.

VICENTE, João. Rigidez escultórica e busca de temática clássica: o rigor formal na poesia de Francisca Júlia. *Universitas Humanas*, v.11, n.1, Brasília-DF, jan/jun. 2014.

## OS LIMITES ENTRE O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO EM *O AMANTE DE LADY CHATTERLEY*

Laura Cristina Leal e Silva\*

**Resumo:** A relação entre o sexo e a arte é antiga. Na literatura, ela é recorrente. Caracterizar uma obra como erótica ou pornográfica é atribuir um juízo de valor a ela. Esse estudo pretende delinear os conceitos de erótico e pornográfico, através de pesquisa bibliográfica, para compreender como eles se aproximam ou se distanciam. No romance analisado, erotismo e pornografia aparecem juntos e separados, de modo que se torna complexo estabelecer limites entre os dois. Esse estudo está fundamentado em autores como Maingueneau (2010), Carpeaux (2007), Lawrence (2010), Durigan (1986), Beauvoir (2009), Lapeiz e Moraes (1984) e Castello Branco (1984).

**Palavras-chave:** erotismo; pornografia; modernismo inglês.

### THE LIMITS BETWEEN EROTIC AND PORNOGRAPHIC IN *LADY CHATTERLEY'S LOVER*

**Abstract:** The relationship between sex and art is ancient. In the literature, it is recurring. Characterizing a work as erotic or pornographic is to assign a value judgments it. This paper pretends to delineate the concepts of erotic and pornographic, through bibliographic search, to understand how they close or move away. In the studied novel, erotism and pornography appear together and separately, so that makes complex to stablish borders between the both ideas. This work is based in authors like Maingueneau (2010), Carpeaux (2007), Lawrence (2010), Durigan (1986), Beauvoir (2009), Lapeiz e Moraes (1984) and Castello Branco (1984).

**Keywords:** eroticism; pornography; English Modernism.

### Introdução

O que é erótico? O que é pornográfico? O quanto esses conceitos se dissociam ou se aproximam? Quem determina o valor de uma obra que trabalha nessa linha? Quem as conceitua como literatura ou paraliteratura? Quem dita se ela é digna de pertencer ao cânone literário ou está mais para um romance desses vendidos em bancas de jornais?

Tal qual o sexo é tabu na sociedade, essas questões muitas vezes são feitas de maneira velada. E tão, ou mais velada são as suas possíveis respostas. Nisso reside a

---

\* Professora Especialista no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM), Campus Lábrea.

justificativa para esse trabalho. Não que se pretenda aqui dissolver todas essas dúvidas, mas sim, elucidá-las até onde for possível.

Tentar estabelecer limites e definir conceitos entre erotismo e pornografia é uma tarefa complicada, uma vez que se lida com significados, concomitantemente próximos e distantes. Pornografia e erotismo mesclam-se e se confundem por diversas vezes. Os teóricos dessa vertente deparam-se com dificuldades e complexidades na hora de fincar esses limites semânticos. Portanto, tentaremos delinear o mais nitidamente possível as diferenças e similaridades entre os dois conceitos.

De forma semelhante, tematizar o sexo na literatura comumente suscita um grande número de dúvidas concernentes à qualidade literária da obra. O autor que percorre esse caminho sofre ao transitar na tênue linha que divide – ou não – o erótico e o pornográfico. A ideia que norteia esse estudo é tentar delimitar essa linha entre pornografia e erotismo dentro da literatura. Especificamente, no romance *O amante de Lady Chatterley* (2008), do inglês D. H. Lawrence.

### **O que é erótico?**

Erótico reporta-se a *Eros*, deus grego do amor que remete ao impulso de vida que aproxima e une os seres. O erótico, talvez até pela etimologia da palavra, tem uma aceitação melhor dentro da sociedade. Diferente do pornográfico que é visto com algo sujo, escuso, que deve permanecer na obscuridade.

Castello Branco (1984) relata que, segundo a mitologia grega, no início dos tempos existiam três tipos de seres, o masculino, o feminino e o andrógino. Esses últimos sendo seres que possuíam duas faces, dois membros inferiores e superiores e os dois sexos. Por serem assim, tornaram-se indivíduos arrogantes e terminaram sendo divididos em duas partes por Zeus. A partir disso, cada um passou a procurar sua outra metade e quando eles se encontravam, ao impulso que promovia sua união denominou-se Eros. Logo, Eros seria a força que une os corpos fisicamente da maneira mais profunda.

Quando se pensa em "erótico" temos a ideia de algo velado, que não se mostra de forma escancarada. É provável que a origem do termo propicie a ele um caráter mais sublime, até poético. É claro que tal qual a pornografia ele está diretamente relacionado

ao sexo. Entretanto, isso ocorre de um modo menos explícito. O erotismo se manifesta nas entrelinhas, é mais sugerido do que objetivo.

### **O que é pornográfico?**

O conceito de pornografia remete ao grego *porné*, significando prostitutas, ou seja, literalmente representação das prostitutas, de tudo que diz respeito a suas atividades de alcova. D. H. Lawrence (2010b), em ensaio intitulado "Pornografia e Obscenidade", questiona esse conceito afirmando que se prostituta é aquela que recebe dinheiro em troca favores sexuais, quantas mulheres houve e ainda há, de bom berço e bons casamentos, que são tão prostitutas quanto as outras.

O dicionário online Houaiss (2007) traz ainda pornográfico como “estudo das prostitutas; característica do que fere o pudor; obscenidade; indecência; licenciosidade; violação ao pudor, ao recato, à reserva, socialmente exigidos em matéria sexual; indecência, libertinagem, imoralidade”. Isto é, tudo o que vai contra as normas sociais concernentes à sexualidade é considerado pornográfico, obsceno. Lawrence (2010b) define obscenidade como aquilo que não pode ser exibido em cena. É um termo ligado à dramaturgia e se refere a tudo que não é digno de ser encenado no palco por conter características libidinosas ou impróprias aos olhos do público. Moraes e Lapeiz (1984, p. 110) afirmam que:

a palavra é uma corruptela ou modificação do vocábulo ‘scena’ e que seu significado literal seria ‘fora de cena’, ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde. [...] Talvez nessa ambiguidade possamos encontrar o sentido da pornografia, se entendida como o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido.

Geralmente, a pornografia vem associada a uma ideia de algo sujo, de baixo valor. É algo que a sociedade sabe que existe, mas age como se ela fosse invisível. Segundo Arns (2011, p. 137): “Pornografia mesmo, pertence ao submundo social e não tem vez na sociedade, porque representa um insulto ao sexo e ao espírito humano.” Tentar definir seu conceito é complicado, pois esbarramos muito em julgamentos de valor. Além disso, essa ideia se relativiza de acordo com a sociedade, a cultura e a época na qual se encontra.

Para empreender uma busca pela definição do termo – e esse é um caminho tortuoso em se tratando de literatura – é imprescindível que saibamos o que a

pornografia não é. Conforme Moraes e Lapeiz (1984, p. 111) “a pornografia só pode ser definida fora dela, a partir do que lhe é exterior e nunca de um espaço que lhe seja próprio.” Isto equivale dizer que o pornográfico é uma característica sempre presente no outro, é sempre exterior a nós.

Por outro lado, é um conceito relativo na medida em que o que é pornográfico para uns é diferente para outros. “Já dizia o escritor e cineasta francês Alain Robbe-Grillet, que *pornografia é o erotismo dos outros.*” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 109). Dessa forma, é insatisfatório percorrer esse caminho recorrendo a juízos de valor, uma vez que essa relatividade torna difícil vislumbrar uma resposta clara e objetiva à questão proposta.

O que se pode afirmar com precisão é que pornográfico serve como adjetivador pejorativo. Seja qual for o gênero produzido, se ele é rotulado de pornográfico, perde imediatamente qualquer possibilidade de ser visto como algo de boa qualidade literária/artística. Haja vista que, a pornografia, independente das dificuldades inerentes à sua conceituação, é sempre associada ao lado obscuro da sociedade.

### **A diferença entre erótico e pornográfico**

“Tão logo apareça excitação sexual com o desejo de ofender o sentimento sexual, de humilhá-lo, de degradá-lo, o elemento pornográfico entra em cena” (LAWRENCE, 2010b, p. 99). É difícil delinear os significados porque em cada momento histórico, cada cultura e sociedade, eles se relativizam. Dizer que o texto pornográfico é aquele em que o autor intenta, propositadamente, instigar o desejo sexual não é correto. Haja vista que o que é estímulo sexual para uns pode não representar nada a outros.

Quando se discute os dois conceitos, aqui trabalhados surgem logo os juízos de valor, principalmente em relação à arte – particularmente a literatura. O erótico é aceitável, permitido, belo. Por outro lado, o pornográfico corresponde ao feio, sujo, imoral que veio para corromper a moral e os bons costumes – o quer que isso signifique.

Na literatura, erótico e pornográfico são utilizados como julgamento qualitativo em obras que tematizam o sexo. O erótico é possível e permitido, já o pornográfico fere a moral e os bons costumes, corrompendo nossos jovens. Maingueneau (2010, p. 22) diz que:

a característica mais evidente da literatura pornográfica é sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se uma produção tolerada, clandestina, noturna... O julgamento de 'pornografia' supõe a fronteira que separa as práticas dignas da civilização de pleno direito e as práticas que se situam aquém disso.

A literatura pornográfica situa-se assim à margem da sociedade, longe do olhar público, entretanto ela continua acontecendo à revelia da negação de sua existência. Não é possível que ela exista publicamente, mas também não há probabilidade de que ela seja extinta.

Tanto erotismo quanto pornografia tem estreita relação com o estímulo do desejo sexual. “O erotismo não imita a sexualidade, é a sua metáfora. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora” (DURIGAN, 1986, p. 8). Quando um texto literário envereda pela temática sexual, ele poderá ou não estimular a libido do leitor.

Entretanto, uma questão ainda persiste: é possível valorar uma obra como erótica ou pornográfica baseada na intenção do autor de despertar o desejo sexual do público? Para conseguir tal feito é preciso levar em conta o objetivo do autor ao escrever e em literatura é complexo e perigoso analisar um texto baseado no que de fato o escritor tencionava com tal escrito.

A linha que cerca as definições de erótico e pornográfico são flexíveis e tênues. Os dois conceitos se associam e se dissociam conforme o contexto em que são utilizados. Na Inglaterra de *O amante de lady Chatterley*, qualquer texto que veiculasse conteúdo onde o sexo aparecesse, seja de qual forma, era considerado obsceno, licencioso, pornográfico. Na França, para se ter uma ideia, (CARPEAUX, 2007) Gustave Flaubert, foi julgado pela publicação de *Madame Bovary*. E tantas outras obras tiveram o mesmo destino em sua época, mas hoje figuram no cânone literário mundial.

Na literatura canônica, o erótico é apenas um qualificador positivo. Os críticos trabalham com a concepção literatura ou pornografia, porque esta última corresponde à paraliteratura. Na visão de Carpeaux (2007, p. 8), porém, essa separação é muito mais jurídica do que literária. “Essa questão não costuma ser discutida nas academias de Letras, mas perante os tribunais. É um caso de supressão de liberdade, portanto, um caso de polícia”. Isso se dá, porque não há elementos estritamente próprios de uma literatura erótica, para que se possa segregar o pornográfico. Haja vista que não podemos nos alicerçar na concepção de que pornografia é tudo que está voltado ao estímulo sexual, já que não existem pressupostos fixos que determinem o que influencia na libido de cada indivíduo.

Portanto, definir traços precisos e conclusivos sobre essa questão é algo tortuoso e perigoso. Durigan (1986) já alerta sobre isso no início de seu livro *Erotismo e Literatura*, alegando que são ideias subjetivas e que de acordo com a época e a cultura em que se encontram elas se modificam.

## **O autor e sua obra**

David Herbert Lawrence nasceu em 11 de setembro de 1885, num povoado de carvoeiros de Eastwood, Inglaterra (BARÇA, 1997). De origem pobre, seu pai era analfabeto e trabalhava nas minas. Sua mãe, uma ex-professora, era uma mulher bem educada e muito rígida. Ainda menino, contraiu pneumonia e nunca se refez completamente da doença. Estudou botânica e francês. Sentiu profundamente a morte da mãe, nunca superou completamente e por isso, o mistério da morte e a presença da morte na vida estão sempre presentes na sua literatura.

Casou com uma aristocrata alemã, de classe diferente da sua. Seu nome era Frieda, e para ela transferiu o carisma maternal. Ela transmitia segurança e estabilidade, essencial para sua vida de escritor e para balancear sua personalidade confusa e intrigante. Lawrence buscou o isolamento e em consequência morou em diferentes e remotos lugares, sempre insatisfeito e inquieto. Morreu em 1930, aos 50 anos, vítima de tuberculose. As suas obras são mareadas pelo ciclo consecução-fracasso, pela crença em uma vida primitiva e superracional, bem como pela certeza de que o instinto era superior à inteligência. (UNTERMAYER, 1996).

*O Amante de Lady Chatterley* (1928), durante décadas, na Puritana Inglaterra, foi condenada aos recônditos mais escuros das livrarias e bibliotecas por mostrar a adúltera “Lady Chatterley” descrevendo sua relação amorosa e sexual com o amante. Obra considerada obscena e imoral pelos críticos da época, teve um impacto bombástico dentro da sociedade Inglesa, razão pela qual foi proibida na Inglaterra, sendo o próprio Lawrence responsável pela publicação na França. Em artigo escrito dois anos após a publicação da obra, intitulado "A propósito de 'O amante de lady Chatterley'" o autor faz a seguinte afirmação:

É tão obviamente um livro escrito em desafio da convenção que talvez eu precise apresentar algum motivo para essa atitude de ruptura: pois o desejo tolo de *épater les bourgeois*, de chocar as pessoas banais, não merece ser cultivado. Se uso palavras tabu, é por um motivo. Jamais

libertaremos a realidade fálica do matiz de “elevação” se não usarmos para ela uma linguagem fálica própria, usando as palavras obscenas (LAWRENCE, 2010a, p. 470).

O autor revela, dentro do contexto de um ardente romance envolvendo duas pessoas de classes sociais diferentes, a preocupação pelo desejo físico e inibições psicológicas, o conflito entre a imperiosa exigência do sexo e a serenidade do amor. Além disso, faz uma crítica à transformação do homem pela exploração capitalista e a constante luta de classes, de interesses, tendo o dinheiro como a força motriz dessa desigualdade e conflitos.

O romance narra a história de Constance Chatterley, moça de família burguesa e liberal, que meses após seu casamento vê seu marido partir rumo à guerra. Quando ele volta paraplégico, ambos vão morar na propriedade rural dos Chatterley. Centrado em sua carreira literária e nos negócios da família, Clifford, o marido, afasta-se gradualmente da esposa. Isolada, Constance busca companhia no guarda-caças Oliver Mellors, um homem que vive recluso, após várias frustrações amorosas.

*O amante de lady Chatterley* causou choque e escândalo na puritana sociedade inglesa e até na América, o novo mundo. As descrições dos atos sexuais de Constance Chatterley foram – e ainda são – vistas como pornografia. Entretanto, o próprio autor D. H. Lawrence, questiona esse tipo de valoração e confere, em um dos seus ensaios, outras ideias para a compreensão de pornografia. Ele propõe que pornografia nada mais é do que a visão suja e deturpada que a sociedade tem acerca do sentimento sexual.

A protagonista, Constance Chatterley, é filha de pai artista e mãe socialista, viveu entre artistas, intelectuais e políticos. Foi criada em um ambiente de liberdade cultural, política e sexual. Ainda na adolescência, viajara para muitas cidades importantes da Europa a fim de se ambientar em lugares artísticos. Aos 15 anos foi estudar em Dresden, onde teve permissão para fazer o que quisesse. Com toda essa liberdade iniciou a vida amorosa antes do casamento e, juntamente com sua irmã Hilda, desfrutou da juventude. Esse ambiente familiar mais liberal propiciou a Constance uma visão menos puritana a respeito da sexualidade.

Quando as duas irmãs voltaram a Londres para as férias de 1913, Hilda com 20 anos e Constance, ou Connie, como era chamada – com 18 anos, seu pai percebeu imediatamente que já haviam experimentado o amor físico. O amor havia passado por ali, como disse alguém. Mas, homem experiente, Sir Malcom deixou que a vida seguisse seu curso. Já a mãe das meninas, uma inválida nos últimos

meses de vida, só desejava uma coisa – que as filhas fossem livres e realizadas (LAWRENCE, 2008, pp. 14-5).

Por outro lado, Sir Clifford é caracterizado como um indivíduo tímido e de caráter ultrasensível: “Clifford, entretanto, embora mais bem-educado que Connie, e de melhor ‘sociedade’, era de temperamento mais tímido” (LAWRENCE, 2008, p. 17). Depois que o irmão mais velho morre, ele se torna o herdeiro da família, situação que lhe causa angústia e medo. Casou-se logo por sugestão do pai, que gostaria que ele providenciasse herdeiros para dar continuidade ao nome dos Chatterley. Entretanto, não conferia muita importância ao sexo.

A união entre os dois aconteceu poucos meses antes de Clifford ir à guerra e, mais tarde, quando ele retorna paralisado e impotente, não há mais a possibilidade de uma criança para perpetuar a linhagem dos Chatterley.

Constance é descrita como tendo a saúde de uma camponesa e um corpo próprio para o sexo. Ela tinha uma vida sexual ativa e quando a deficiência do marido acaba com isso, ela começa a definhar. Lady Chatterley torna-se tão vazia quanto os contos que o marido escreve. Seu pai é o primeiro a notar o estado de apatia que acomete a personagem e por esse motivo sugere à filha que deveria arrumar um amante: “Seu pai advertiu-a de novo. – Por que não procuras um amante, Constance? Isso te faria bem.” (LAWRENCE, 2008, p. 28).

O primeiro amante de Lady Chatterley é Michaelis, escritor que fez fama no mundo literário. Por esse motivo ele é convidado à casa dos Chatterley, apesar de Sir Clifford considerá-lo um homem medíocre. Michaelis tem caráter e ideias bem divergentes do marido de Constance e talvez essa seja uma das razões que culminaram no seu *affair* com a protagonista. Numa saleta privada, da mansão dos Chatterley ocorre o primeiro encontro privado entre os futuros amantes. O contraste de sentimentos que inundam os personagens durante o encontro é intenso, como podemos observar no trecho a seguir:

Constance o mirou fascinada, enquanto ele se ajoelhava diante dela e lhe tomava nas mãos os dois pés, escondendo o rosto em seu colo imóvel. Completamente tonta com a pressão do rosto de Mick em suas coxas, Constance não pôde evitar de correr a mão pela nuca do homem trêmulo. Ele ergueu a cabeça e encarou-a com os olhos brilhantes, cheios de terrível apelo. A moça não pôde resistir. [...] A partir daquele instante ela lhe daria o que ele quisesse (LAWRENCE, 2008, p. 35).

O modo como Michaelis ajoelha-se aos pés de Constance e recosta sua cabeça em seu colo parece, num primeiro olhar, bem inocente, mas a sensualidade despertada pelo ato é muito forte. “A terrível atração que estava sentindo por aquele homem quase a fez perder o equilíbrio” (LAWRENCE, 2008, p. 34). Esse ambiente luxurioso confere ao primeiro encontro dos amantes caráter profundamente erótico. A ausência de referência explícita de cunho sexual reforça essa ideia.

Então amantes, lady Chatterley e Michaelis passam a se encontrar com mais frequência. Entretanto, ele não conseguia satisfazer plenamente a amante, e ela tinha que buscar por si mesma o orgasmo, depois do êxtase do companheiro: “Tinha o coito muito rápido, acabava depressa e abandonava-se sobre seus seios, deixando-a desapontada, perdida” (LAWRENCE, 2008, p. 39)

Lawrence vai, ao longo da estória, alternando entre descrições e narrações que podem ser consideradas pornográficas ou eróticas. A todo o momento em que o aspecto sexual protagoniza a narrativa essa oscilação vai acontecendo. A relação com Michaelis é breve e desenvolvida a partir desses dois polos distintos, ora pornográfico ora erótico.

O segundo e principal amante de lady Chatterley é Oliver Mellors. Pertencente a uma classe social mais baixa, lutou na guerra e alcançou patentes mais elevadas no exército, além disso, havia um refinamento nos seus modos. “Tinha minha fama como estudante, estivera no colégio de Sheffield, sabia francês, alemão e andava orgulhoso da minha superioridade” (LAWRENCE, 2008, p. 247). Tornou-se mais refinado, mas quando retornou às minas de carvão tentou portar-se como os seus iguais. Quando foi trabalhar na mansão dos Chatterley estava separado de sua esposa que fugiu com outro homem e a filha do casal ficou morando com a avó paterna.

Quando mais tarde Mellors fala de seu relacionamento com a esposa, Bertha Coutts, ele afirma que era uma tirana. As moças refinadas com as quais ele se relacionava contemplavam apenas o aspecto intelectual da relação e abominavam o lado físico e isso foi decisivo para que ele abandonasse-as e procurasse alguém que satisfizesse seu desejo sexual.

Na narrativa, quando Mellors descreve à amante os motivos que o levaram a se casar com a esposa, há inúmeras passagens permeadas de termos chulos e descrições cruas da vida sexual do casal. Segundo a personagem, a esposa, oriunda de estrato popular da sociedade, proporcionava a ele o que as outras com as quais ele se relacionava não conseguiam. Eles tinham uma vida sexual intensa diferente das outras moças com as quais ele se envolveu. Segundo Mellors: “As outras meninas, as ‘puras’

quase me tinham atrofiado os colhões, mas Bertha não merecia censura nesse ponto. Queria-me e não fazia caras. Subi ao céu” (LAWRENCE, 2008, p. 249).

Quando Constance vai ao casebre do guarda-caça levar um recado do marido, surpreende-o enquanto toma banho nu do lado de fora. Ela se esconde atrás dos arbustos e fica contemplando a cena.

Constance parou. A pouca distância o guarda-caça tomava banho ao ar livre, a mil léguas de supor uma presença estranha. Tinha o tronco nu; e o culote de veludo desabotoado, descia-lhe pelas cadeiras finas. Suas costas muito brancas curvavam-se sobre uma bacia de água espumarenta, na qual mergulhava a cabeça e a retirava com sacudidelas rápidas, esfregando depois a água de sabão nas orelhas e na nuca, ágil como a doninha que brinca no riacho acreditando estar completamente só. Constance deu meia-volta, na ponta dos pés, e entrou novamente no bosque. Sentia-se, sem saber por quê, vivamente emocionada (LAWRENCE, 2008, p. 85).

A cena descrita pode ser considerada erótica devido ao papel de *voyeur* de Lady Chatterley. Uma dama da sociedade numa situação desse tipo, pela lógica deveria se escandalizar, mas o fato de observá-lo furtivamente e mais ainda as sensações que isso provocam na personagem permitem um olhar erótico ao momento. Constance foge a princípio, todavia resolve voltar e cumprir o propósito que a levou ali. Ao chegar em casa se despe diante do espelho e fica a contemplar seu corpo. Essa contemplação da nudez humana, tanto a dela quanto a do guarda-caça tem um toque poético e isso contribui para a sensualidade da cena. Como pode ser corroborado com o fragmento a seguir:

Quando Constance subiu ao seu quarto, fez o que havia muito não fazia: despiu-se diante do espelho grande. [...] E pensou no que sempre pensara: na delicadeza de um corpo humano em estado de nudez... na fragilidade, na vulnerabilidade do corpo nu: algo inacabado, incompleto! Outrora gabavam-lhe as linhas esbeltas; hoje a considerariam fora de moda, mulher demais, sem nada da jovialidade tão desejada. Não era muito alta; ao contrário, um tanto escocesa, atarracada, mas possuía uma graça fugidia que pode ser chamada de beleza (LAWRENCE, 2008, p. 89-90).

Há uma aproximação entre os dois conceitos, erótico e pornográfico, bem visível na obra quando Lady Chatterley faz uma das primeiras visitas à floresta que rodeia a mansão, induzida pela enfermeira de Clifford. Constance protagoniza cena na qual ela vaga pela floresta em meio ao vento frio de março que fazia a copa das árvores fremirem, contrastando com as flores que começavam o despertar primaveril. A descrição é dotada de sensualidade e escrita de maneira poética. “A fúria do vento

rugindo lá em cima; embaixo Constance só sentia o frio das correntes. [...] Caminhava com dificuldade em meio a abundância vegetal, colhendo aqui uma 'primavera', ali uma violeta de perfume gelado. E ia-se encaminhando não sabia em que direção” (LAWRENCE, 2008, p. 109).

Lady Chatterley fica impressionada com a beleza do bosque que circunda a cabana dos faisões. Mellors, por outro lado, ao vê-la se aproximar fica extremamente incomodado com sua presença feminina, pois ele havia lutado muito para se desfazer daquela ligação com o mundo, principalmente as mulheres, tal qual se nota na passagem a seguir: “Sim, era a mulher à espera do homem – e, ao sentir isso, uma eletricidade lhe correu pelo corpo – mas o espírito reagiu. A Mellors repugnava qualquer contato humano” (LAWRENCE, 2008, p. 113). Aquela mulher forçando a sua presença causou-lhe um sentimento de repugnância e ele tentou de todos os modos expelir aquele desejo que o angustiava.

O erotismo do momento envolve todo o cenário que os cerca. A mistura das últimas friagens do inverno, onde o vento excita e afogueia as faces da personagem semelhante à aparência do corpo ao final do ato sexual, bem como da chegada da primavera, o desabrochar das flores. É como uma metáfora do despertar dos corpos, de ambos os amantes, do frio invernal que eles tinham imposto a si próprios.

Por outro lado, a mulher à espera do homem sugere certa devassidão de sentimentos. Algo de teor mais selvagem como o macho aguardando a fêmea para realizar a cópula. Implicitamente, aquele corpo feminino pronto para o sexo clama pelo masculino de modo inexorável, a natureza não permite essa recusa.

O momento da primeira relação carnal dos amantes também mistura de certa forma erotismo e pornografia. Erótico pelo clima que os envolve: Constance se encontra num estado de fragilidade exacerbado e comove-se com o ninho de uma galinha cheia de pintinhos, ao tentar tocá-los eles lhe bicam. Para ela isso é como se fosse a natureza lembrando-lhe que devido à impotência do marido ela será sempre uma mulher incompleta. Já Mellors enfrenta um conflito interno muito forte no que concerne ao desejo que esta mulher desperta nele. No entanto, a cena que ele presencia e o choro de Constance diante do ocorrido também o comovem. “Havia nela qualquer coisa de tão mudo, de tão desolado, que suas entranhas de homem se comoveram. [...] No seu interior o fogo rebentou incoercível” (LAWRENCE, 2008, p. 144).

Já a descrição do ato sexual é explícita, com o uso de termos muito secos, diretos. Para um leitor puritano ou de rígida moralidade, isso poderia concorrer para uma leitura mais pornográfica da situação, como se pode observar a seguir:

Constance ficou estendida, completamente imóvel, numa espécie de sono. Estremeceu ao sentir a mão suave que, hesitantemente desajeitada, se metia entre suas roupas. Mão que soube despi-la como convinha. Sua leve calça de seda foi descida até os tornozelos. Depois, com um frêmito intenso de prazer, aquele homem tocou em seu corpo macio e lhe arrepiou o ventre com um beijo. Ia entrar, ia penetrar nela, na paz que era o seu corpo suave e imóvel. Foi um momento de paz perfeita essa penetração em corpo de mulher. [...] Atividade, orgasmo, só da parte dele; ela não fazia nada por si mesma. O aperto dos seus braços em torno dela, o vivo momento do seu corpo, o jato de sêmen dentro dela [...] (LAWRENCE, 2008, p. 145).

Não se pode, contudo, negar o erotismo que permeia a cena e todas as sensações e sentimentos que culminaram nesse acontecimento. A margem entre o erótico e o pornográfico é muito tênue e isso dificulta estabelecer um limite entre um e outro.

As demais descrições e narrações dos encontros dos amantes perduram nessa linha duvidosa entre um conceito e outro. Há momentos de extrema sensualidade em que a questão sexual se mostra de maneira velada e sugestiva. Outras, no entanto, são mais imagéticas e contém palavras de usos mais populares, pode-se dizer chulas. Como por exemplo, o uso de apelidos para os órgãos sexuais que eram utilizados no contexto em que a obra foi escrita. Segundo Maingueneau (2010, p. 23): “A pornografia partilha essa atopia com outras práticas verbais, que variam segundo as sociedades: palavrões, canções lascivas”. Essa utilização de gírias na hora de descrever a atividade sexual é comum na escrita mais pornográfica, apresentando-se também na narrativa de Lawrence (2008, p. 260):

- Sim disse afinal em dialeto – sim, meu filho, tu estás aí. Podes levantar a cabeça! Estás aí e não prestas contas a ninguém. O dono, não é? O meu dono? Tens razão. És mais vivo que eu e fala menos. John Thomas! É a ela que queres? Queres a tua lady Jane? Tu me fizeste recair, podes vangloriar-te disso. Sim, ergues a cabeça e sorris. Pois toma-a! Entra em lady Jane! Dize: “portas, abri, e a glória do rei entrará!” Ah! Que escândalo! Uma cona! Eis o que queres. Dize a lady Jane que queres um cono! John Thomas e o cono de lady Jane! (LAWRENCE, 2008, p. 260).

Os termos dão à cena um teor mais sujo, sórdido. Isso ocorre ainda, quando Mellors afirma que Lady Chatterley “gosta de fornicar, não há dúvida” (LAWRENCE, 2008, p. 256). Em português a palavra foi traduzida como fornicar, entretanto o texto

original traz *fuck*, termo conhecidamente chulo, baixo. “You love fucking all right” (LAWRENCE, 2006, p. 171).

Por uma questão de tradução, que não convém esmiuçar aqui pois não é esse o intuito do trabalho, o termo em português se torna menos agressivo que o original. Todavia, é inevitável dizer que a escrita dessas palavras e gírias atribui um valor mais pornográfico ao romance. Frisa-se ainda que até mesmo na tradução do original, aqui utilizada, existe um pudor com as palavras selecionadas o que reforça o desconforto, dos próprios tradutores, com os termos considerados pornográficos.

### **Considerações finais**

No romance analisado, há uma oscilação entre as duas ideias trabalhadas neste estudo, durante toda a obra. A sugestão do ato sexual de maneira velada e o uso de descrições mais explícitas, termos chulos e gírias acentuam a dificuldade em delimitar efetivamente as margens entre pornografia e erotismo.

A pornografia permeia a obra em variados momentos, sobretudo o autor utiliza gírias ou apelidos para denominar os órgãos genitais e a atividade sexual no lugar de termos que amenizem as descrições. O erotismo acontece no modo como a sugestão de sensualidade em determinadas cenas fica evidente. Além disso, os sentimentos e conflitos que assolam as personagens também pressupõem um panorama mais erótico das cenas.

Entretanto, separar pornografia e erotismo é uma tarefa complexa, pois em determinadas situações eles se mesclam de modo bastante intenso. Logo, definir um limite efetivo entre o erótico e o pornográfico em *O amante de lady Chatterley* é inviável, uma vez que o autor transita entre essas margens durante todo o romance conciliando os dois conceitos, aproximando-os e desassociando-os concomitantemente.

### **Referências**

ARNS, Heriberto. **A Consciência Fálica Existencial na Teoria Literária de D. H.**

**Lawrence.** Disponível em:

<[ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/19785/13019](http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/19785/13019)> Acesso em 17 jan. 2011.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. Literatura ou Pornografia? In: MILLER, Henry. **O Mundo do Sexo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é erotismo**. São Paulo: Ática, [s/d].

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LAWRENCE, David H. A propósito de “O amante de lady Chatterley”. In.: \_\_\_\_\_. **O Amante de Lady Chatterley**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2010a.

LAWRENCE, David H. **Lady Chatterley’s lover**. New York: Dover Thrift editions, 2006.

LAWRENCE, David H. **O Amante de Lady Chatterley**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

LAWRENCE, David H. **O Livro Luminoso da Vida: escritos sobre literatura e arte**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010b.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo: Ática 1984.

NOVA ENCICLOPÉDIA BARÇA. Dados Biográficos D. H. Lawrence. Vol. 8. Rio de Janeiro – São Paulo, 1997. In: LAWRENCE, D. H. **O Amante de Lady Chatterley**. Revisão da Tradução: Jorge Luís Penha. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

UNTERMEYER, Louis. Os Forjadores do Mundo Moderno. Vol. 5. São Paulo: Fulgor, 1996.

## CONDIÇÃO SOCIAL E IDENTIDADE FEMININA EM *O PRIMO BASÍLIO*

Kelly da Silva Jean Jacques\*  
Henrique Marques Samyn\*

**Resumo:** o artigo visa a realizar uma análise comparativa, por meio de um viés de classe, entre Luísa e Juliana, personagens centrais do romance de Eça de Queirós *O Primo Basílio*, buscando compreender como para uma era possível corresponder a um modelo ideal romântico, enquanto para a outra isso era algo inacessível. Através de uma leitura crítica acerca dos modelos de feminilidade na sociedade oitocentista, procuramos demonstrar de que maneira as referidas personagens podem ser percebidas como vítimas da sociedade patriarcal da época, quando levamos em consideração que tipos de atitudes eram aceitas ou restritas no âmbito social, como era a rotina das personagens, quais eram os deveres e direitos de cada categoria e o quanto o ambiente em que viviam e a origem de cada uma foi um fator fundamental no processo de composição social e na construção de suas respectivas personalidades.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós; literatura portuguesa; estudos de gênero.

## SOCIAL CONDITION AND FEMININE IDENTITY IN *O PRIMO BASÍLIO*

**Abstract:** the article proposes a comparative analysis, through a class perspective, of Luisa and Juliana, main characters of Eça de Queirós's novel *O Primo Basilio*, aiming to understand how one of them could match an ideal romantic model, while to the other it was inaccessible. Through a critical reading of the models of femininity in nineteenth-century society, we seek to demonstrate in which way the characters can be seen as victims of the patriarchal society, when we consider what kinds of attitudes were accepted or restricted in the social sphere, what was the characters' routine, the duties and rights of each category and how the environment in which they lived and their social origin were a key factor in their social formation and in the construction of their personalities.

**Keywords:** Eça de Queirós; Portuguese Literature; gender studies.

### **Introdução: Luísa, Juliana e o ideário romântico**

Personagens centrais em *O Primo Basílio*, obra publicada em 1878 por Eça de Queirós, Luísa Brito de Carvalho e Juliana Couceiro Távira são construídas como representações de mulheres típicas da sociedade portuguesa oitocentista – de um lado, a “burguesinha da Baixa”; de outro, “a criada, em revolta secreta contra a sua condição”,

---

\* Graduanda (Letras – Português/Espanhol) e Pesquisadora de Iniciação Científica no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

\* Doutor em Literatura Comparada, com Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa; Professor Adjunto de Literatura Portuguesa no Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia – Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

nas palavras do próprio escritor (QUEIRÓS, 1983, p. 134), de modo a fornecer elementos para a crítica social que Eça pretende realizar na referida obra, consoante o programa elaborado a partir da influência do ideário realista. Como se torna evidente já pelos fragmentos transcritos da caracterização traçada por Eça, Luísa e Juliana pertencem a camadas sociais diferentes – uma clivagem que subjaz ao conflito que entre elas surge no romance de Eça, determinando o seu trágico desfecho.

Neste artigo, pretendemos apresentar algumas considerações acerca das referidas personagens e do modo como se relacionam em *O Primo Basílio*, por meio de um viés que, observando as diferenças de classe, possibilite entender de que forma para Luísa, a burguesa, era possível corresponder a um ideal feminino projetado pelo ideário romântico, enquanto para Juliana, a criada, tal ideal era inacessível. A tematização do romantismo na obra queirosana explica-se porque, como ressalta Carlos Reis (2009, p. 231), a crítica ao romantismo inseria-se no “processo crítico da sociedade portuguesa, de acordo com o propósito da Geração de 70”, visto que Eça encarava “o romantismo como um dos males de que essa sociedade enferma”. Para cumprir a tarefa anteriormente mencionada, será importante levar em consideração outros elementos, que permitam uma compreensão do cotidiano das mulheres na sociedade oitocentista e das formas de controle que sobre elas incidiam, determinando que atitudes eram vistas como aceitáveis ou inaceitáveis e a que elas estavam sujeitas, visto que tinham direitos vetados por uma sociedade regida por homens. Desse modo, tencionamos denotar o quanto a origem e o meio em que viviam influenciaram no processo de formação social de cada uma das personagens – tornando-as, respectivamente, a Senhora e a Mulher, para utilizar a caracterização de Irene Vaquinhas<sup>1</sup>–, bem como na construção de suas aspirações particulares.

Começaremos refletindo sobre o modo como as origens sociais de Luísa e Juliana, condicionando seu processo de formação, prepararam cada uma das personagens para ocupar posições específicas no âmbito da sociedade portuguesa, o que determina a clivagem que entre elas se verifica, a princípio. Num segundo momento, demonstraremos como um conjunto de circunstâncias acaba produzindo desvios que fazem com que os percursos de Juliana e Luísa se cruzem, o que cria as condições para que o romance chegue ao seu funesto desfecho. Como buscaremos enfatizar ao longo do artigo, as trajetórias das duas personagens – desde o momento inicial, quando se

---

1 “a clivagem existente no seio da condição feminina e que pluraliza as mulheres no seio da condição feminina em diferentes categorias consoante o seu lugar na escala social.” (VAQUINHAS, 2000, p. 13).

inscrevem em âmbitos particulares, até o momento em que se cruzam, por efeito dos desvios já mencionados – só podem ser plenamente compreendidas quando se considera que, em ambos os casos, estão sujeitas aos limites impostos à condição feminina por uma sociedade patriarcal.

### **A construção individual e social da “Senhora” e da “Mulher”**

No que diz respeito aos processos de socialização das referidas personagens de *O Primo Basílio*, podemos começar observando que Juliana é oriunda de “gente sem qualidade” (VAQUINHAS, 2000, p. 16), ou seja, provém de uma família de classe social baixa, o que a levou a herdar da mãe a profissão de engomadeira. Embora tenha sido criada sem a presença paterna, uma figura masculina frequentava assiduamente a sua casa: trata-se de um homem que era muito bem tratado por sua mãe, que o chamava de “senhor D. Augusto” (QUEIRÓS, 2001, p. 119); a vizinhança o conhecia pela alcunha “o fidalgo” (QUEIRÓS, 2001, p. 119), enquanto sua mãe era chamada de “desavergonhada” (QUEIRÓS, 2001, p. 121) porque o recebia. Após perder a figura materna, devido a um problema uterino, Juliana só voltou a vê-lo uma vez na “procissão de passos” (QUEIRÓS, 2001, p. 121).

Nesse ponto, já podemos notar uma relevante diferença na forma como eram tratados os homens e as mulheres. A vizinhança julgava o comportamento da mãe de Juliana como algo inaceitável, pois ela recebia um homem em sua casa e tudo indica que havia um relacionamento entre os dois; em oposição, a classificação que é dada ao homem, mesmo que possa ser interpretada de algum modo como algo pejorativo, está longe de permitir comparar os diferentes níveis e pesos que têm uma difamação feminina na época e uma irrisória ironia quanto ao modo de apresentação masculina, o que reflete o duplo padrão moral aplicado a homens e mulheres no âmbito da sociedade patriarcal (cf. BOLES; HOVELER, 2004). O insulto dirigido à mãe de Juliana visa, afinal, a desqualificá-la a partir de um critério que se fundamenta arbitrariamente em sua conduta sexual, o que reflete a percepção de que o valor da mulher está essencialmente vinculado ao exercício da sexualidade.

Em contraposição, Luísa tinha origem burguesa, tendo sido criada para o matrimônio; não lhe restava outra opção, uma vez que para as mulheres de sua condição na época não havia espaço para o trabalho, para a política ou para qualquer tipo de

participação social. Em outras palavras: para a mulher, sobrava o papel de coadjuvante numa sociedade preponderantemente masculina. No caso de mulheres de origem burguesa como Luísa, “o seu valor está no seu encanto, na sua beleza, no perfume com que inunda a casa, nos sorrisos e canduras com que doira a vida comum” (SERRÃO, 1987, p. 15); desse modo, e como as outras mulheres da sua classe e de seu século, ela estava destinada

à ociosidade, à obediência e à submissão, ocupadas apenas na aprendizagem do que prescreviam os manuais de civilidade, os figurinos e as revistas de moda vindas de Paris, com cujo concurso procuravam produzir uma bela imagem de candidatas ao casamento. (DANTAS, 1999, p. 31)

Luísa recebera a educação feminina que era disponibilizada na época, completamente “insuficiente, inadequada e deformadora” (SERRÃO, 1987, p. 32), criadora de mulheres inseguras, que ensejavam sentimentos de inferioridade perante os homens e que as limitava às leituras de romances. Os mesmos que as consideravam desprovidas de cultura e inteligência eram os responsáveis diretos pela restrição educacional a qual tinham acesso. Tudo isso ocasionava uma ridicularização feminina, um julgamento atroz pelos ditos superiores e incontestáveis sábios do sexo masculino, que caracterizavam o feminino como devaneador e incapaz de tomar qualquer tipo de decisão racional. Essa formação escassa, sem qualquer alternativa e nenhuma autonomia, preparou Luísa para tornar-se uma Senhora.

Enquanto sua mãe ainda era viva, namorou seu primo, chamado Basílio. Com ele passou por “todos os episódios clássicos de amores lisboetas em Sintra: os passeios em Sitiais ao luar, devagar, sobre a relva pálida, com grandes descansos calados no Penedo da Saudade” (QUEIRÓS, 2001, p. 62); a relação contava com o apoio materno, pois, de acordo com que é descrito na própria obra: “tinham muita liberdade, ela e o primo Basílio. A mamã, coitadinha [...], deixava-os, sorria, dormitava; Basílio era rico, então; chamava-lhe tia Jojó, trazia-lhe cartuchos de doces...” (QUEIRÓS, 2001, p. 63). Findo o romance, Luísa sofreu as dores que o rompimento de uma relação amorosa pode ocasionar. Tentou procurar consolo se dedicando a Deus; pensou em entrar para a ordem religiosa, assim como uma amiga, na tentativa de acalmar as angústias do coração, e até em ser “irmã de caridade” (QUEIRÓS, 2001, p. 376). Passados três anos, conheceu Jorge no Passeio. Ficaram noivos: “que alegria, que descanso para a mamã!” (QUEIRÓS, 2001, p. 65). Casaram-se. Enfim, o objetivo para o qual fora criada estava

concretizado. Agora teria de dar o próximo passo, que era ter filhos – o que, para as mulheres casadas dessa época, era “uma maneira de afirmar a sua especificidade e de lhe conferir importância” (KNIBIEHLER, 1994, p. 388). Todavia, Luísa fracassou nesse intento.

Comparando as trajetórias das personagens, percebemos que, enquanto Juliana começara a servir para ajudar a sustentar a família, tentando movimentar-se em prol de uma vida melhor que poderia levá-la a uma justa e digna aposentadoria, Luísa vivera as paixões – de acordo com o que era permitido socialmente e na escola, escondido aos olhos sociais, quando deu um beijo na sua colega, Teresa –, sofrera por uma delas, gozara do ócio, fizera leituras, sonhara com elas e procurara se estabelecer com um marido para entregar-se completamente a ele, à casa e à família.

Juliana tornara-se mulher através de um processo muito diferente daquele da futura patroa – ainda que não menos injusto e cruel –, reflexo de uma sociedade hipócrita, cujo propósito era zelar pela boa aparência, o nome e os interesses das classes superiores masculinas. Começou a servir pouco tempo após o desentendimento entre a mãe e a vizinha. Apesar de trabalhar há vinte anos na profissão, “nunca se acostumara” (QUEIRÓS, 2001, p. 121), e assim seria durante toda a sua vida. Os baixos salários, os maus-tratos, as condições precárias de vida – abrangendo alimentação deficiente, vestimentas velhas e abrigos insalubres – ampliaram o que sempre lhe apeteceu: ter seu próprio negócio. Tornar-se patroa. Ter criadas. Assumir uma posição burguesa na sociedade. Usufruir o que seus patrões usufruíam. Ter acesso ao ócio. Contudo, sua condição de vida fez com que ficasse doente, esgotando as economias de anos. Para o hospital só iam as pessoas de classes sociais muito baixas, lá não eram bem tratadas e tinham maiores chances de contraírem outras doenças, que certamente as levaria à morte. Os que tinham condições financeiras tratavam-se em casa. Naturalmente com muito medo do lugar, Juliana “fora tratar-se para casa de uma parenta” (QUEIRÓS, 2001, p. 122), sendo obrigada, pelas circunstâncias, a gastar suas “sete moedas” (QUEIRÓS, 2001, p. 121). O resultado de tudo isso foi a infeliz certeza de que seria criada até a velhice, o que desencadeou um processo de amargura em sua vida. “No dia em que se trocou a última libra, chorou horas com a cabeça debaixo da roupa” (QUEIRÓS, 2001, p.122).

Já Luísa recebera uma “boa” criação, o que remete principalmente ao pudor e à timidez. Possuía “recato nas palavras, nos gestos, nas múltiplas formas de expressão” (VAQUINHAS, 2000, p. 15); agia de acordo com o que sugeriam os manuais de bom-

tom da época, isto é, sabia se comportar socialmente muito bem, possuía características físicas adequadas –“unhas cor de rosa” (VAQUINHAS, 2000, p. 14) , mãos bem tratadas, “cabelo louro [...], cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e a láctea das louras (QUEIRÓS, 2001, p. 53), [...] olhos castanhos muito grandes (QUEIRÓS, 2001, p. 56), [...] ombros alvos duma redondeza macia, o colo branco e tenro [...] braços redondinhos, um pouco vermelho no cotovelo (QUEIRÓS, 2001, p. 102), seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis (QUEIRÓS, 2001, p. 60)” – e comportamento condizente com o de uma Senhora; tinha acesso ao ócio, que lhe permitia cuidar de si e manter os aspectos ideais de beleza. Não desacatava o marido em suas ordens, algo que pode ser ilustrado pelo episódio em que Jorge a proíbe de ver Leopoldina, sua amiga íntima desde a infância: “Ouve lá, é necessário que deixes por uma vez de receber essa criatura. É necessário acabar por uma vez!” (QUEIRÓS, 2001, p. 73); contra a vontade, mas por obediência, estava disposta a perder a amizade que tinha com Leopoldina.

Jorge utiliza como argumentos, além da ordem que deveria ser expressamente cumprida – apoiado inclusive no próprio Código Civil Português, que prescrevia (1868, p. 208): “Art. 1185. Ao marido incumbe, especialmente, a obrigação de proteger e defender a pessoa e os bens da mulher; e a esta a de prestar obediência ao marido” –, a “boa imagem” diante da sociedade e os “bons costumes” como primordiais: “É por causa de ti! É por causa dos vizinhos! É por causa da decência” (QUEIRÓS, 2001, p. 73); “Minha querida filha, esta nossa casinha é tão honesta que é uma dor de alma ver entrar essa mulher aqui” (QUEIRÓS, 2001, p. 76). Nesta mesma passagem, o papel de Jorge é bem marcado, porque nela o poder central do marido fica bem claro e o papel secundário da mulher também: “Quem melhor conselheiro e bom amigo/ Que o marido que a alma escolheu?” (QUEIRÓS, 2001, p.76). Ou seja, ele é o ser racional da casa, o que resolve as coisas, o que aconselha, o que guia pelos bons caminhos, o responsável por fazer as coisas “andarem”; a ela, cabe executar o que ele diz, pois, sendo incapaz de tomar decisões, age por emoção, com o coração – afinal de contas “é mulher, muito mulher!” (QUEIRÓS, 2001, p. 93). Concomitantemente a isso, Luísa via-se obrigada a aguentar Julião, por mais que não gostasse dele, pois era amigo do seu marido e isso já era argumento suficiente para obstar qualquer questionamento. Era considerada uma ótima dona de casa, “tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho” (QUEIRÓS, 2001, p. 56). Fazia o que era necessário para manter as boas

aparências e evitar falatórios sobre sua família; assim, o que sobre ela se dizia remetia quase sempre, senão sempre, ao seu bom comportamento. Logo, era excelente esposa e uma perfeita Senhora.

Juliana trabalhou em diversas casas. Não tinha nenhum tipo de afeto pelas patroas. Sentia inveja delas, mas, pelo menos a princípio, sua inveja é justificada pela ausência do básico que um ser humano precisa para sobreviver. Apontando para a forma como as criadas da época eram tratadas, a própria personagem dá seu parecer sobre essa condição: “a criada é o animal” (QUEIRÓS, 2001, p. 318). Então, ambicionava a comida, a roupa, o lazer e um local adequado para dormir que lhe eram negados, afinal de contas, comia “restos”, vestia “trapos”, não tinha direito a nenhum tipo de distração e dormia num quarto localizado “no sótão, debaixo das telhas, muito abafado, com um cheiro de tijolo cozido, dava-lhe enjôos, faltas de ar [...]” (QUEIRÓS, 2001, p. 104). Por essa perspectiva, é compreensível que desejasse “as sobremesas que os amos comiam, a roupa branca que vestiam. As noites de *soirée*, de teatro [...]” (QUEIRÓS, 2001, p. 124). Não sabia aproveitar os momentos de ausência das patroas como as outras criadas o faziam. Não conseguia se aproximar, tornar-se confiante delas e usufruir as regalias que lhe poderiam ser concedidas por essa posição. Nas casas em que serviu, as patroas não gostavam dela, as crianças implicavam, colocavam apelidos, debochavam do jeito e dos problemas nervosos que tinha. Como consequência previsível e compreensível, Juliana começou a se fechar ainda mais, desconfiar de tudo e de todos e a responder inadequadamente às patroas, maltratar as crianças, ocasionando uma série de demissões carregadas de escândalos.

Alertada por uma inculcadeira, a quem chamava de tia Vitória, sobre a possibilidade de não conseguir mais emprego e com isso faltar-lhe o que comer, Juliana se viu obrigada a engolir seu orgulho e começar a fingir, ou pelo menos tentar, ser agradável. Percebemos então uma mulher enferma, desesperançada, amarga e aflita não só com a triste certeza que não teria uma futura ascensão social, mas agora, também com a possibilidade de faltar “o pão! Aquela palavra que é o terror, o sonho, a dificuldade do pobre assustou-a” (QUEIRÓS, 2001, p. 123). Juliana começou a tentar, desesperadamente, adequar-se ao modelo que sua classe seguia, comportando-se como a maioria se comportava, fazendo-se ““uma pobre mulher”, com afetações de zelo, um ar de sofrer tudo, os olhos no chão” (QUEIRÓS, 2001, p. 123). Entretanto, esse comportamento não somente a deixava insatisfeita consigo, como ia pouco a pouco, destruindo-a por dentro, o que lhe gerou mais problemas ainda:

veio-lhe a inquietação nervosa dos músculos da face, o tique de franzir o nariz; a pele esverdeou-se-lhe de bÍlis. A necessidade de se constranger trouxe-lhe o hábito de odiar: odiou sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril. (QUEIRÓS, 2001, p.123)

A categoria à qual pertencia contribuía demasiado para o aumento da enfermidade física e psicológica, o que obviamente refletia em sua aparência física; assim, longe de pertencer ao padrão ideal de beleza burguês – exceto pelo pequeno e bonito pé, que inclusive era seu motivo de orgulho –, começou a envelhecer e a enfeiar cada vez mais.

Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação [...] Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. (QUEIRÓS, 2001, p. 57)

Depois das demissões frequentes, Juliana conseguiu, mais uma vez, iniciar seu serviço em outro lugar: desta vez, na casa de uma senhora doente, viúva, chamada VirgÍnia Lemos – tia de Jorge, futuro marido de LuÍsa. Reacendeu em Juliana a esperança de se estabilizar financeiramente, dado que, por interesse e instruções de tia Vitória, começou a tratar muito bem a patroa, esperando dela uma futura recompensa póstuma. Começou novamente a sonhar: se d. VirgÍnia lhe deixasse ao menos uma parte do dinheiro que possuía, poderia ter um dote e conseguir, enfim, um marido – assim como as Senhoras, porque, no fim das contas, “a falta daquela grande consolação agravava a miséria da sua vida” (QUEIRÓS, 2001, p. 125).

No meio desses pensamentos que a alegravam profundamente com desejos de jantares maravilhosos e o descanso que tanto ansiava, podemos observar como Juliana talvez fosse a exceção entre seus pares, devido à maneira como se comportava e ao modo como se imaginava numa posição superior: atingir esse objetivo exigia das mulheres certas habilidades sociais, e Juliana não só sabia muito bem disso como tinha tudo bem planejado e fixado na mente, caso conseguisse essa colocação. Queria mandar; ter as suas próprias criadas, era uma das obsessões da personagem: “Mandar, enfim, a sua criada! A sua criada! Via-se a chamá-la, a dizer-lhe, de cima para baixo: Faça, vá, despeje, saia!” (QUEIRÓS, 2001, p. 126). Tratar outras mulheres como sempre fora tratada demarcaria, afinal, a bem sucedida transição para outra categoria social. Todavia, mais uma vez os planos de Juliana desmoronaram: d. VirgÍnia – mesmo reconhecendo que era muito bem tratada, vangloriando-se por tê-la como criada e ainda

recomendando-a para Jorge –, sem a menor consideração, preocupação ou gratidão, deixou toda a sua fortuna para o sobrinho e absolutamente nada para quem, apesar do interesse, cuidara muito bem dela durante todo o período de enfermidade a que esteve submetida. A lamentável recompensa que recebeu foi ser tratada num hospital, com os custos pagos pelo futuro patrão; enquanto este desembolsava os três contos de réis que herdara, trocando os móveis da casa em que residia.

Restou a Juliana começar a cumprir suas tarefas como criada de dentro na casa de Luísa, contratada por Jorge por uma questão de gratidão - como ele mesmo afirma -, o que consolida a sua trajetória, uma vez que naquela época as criadas passavam por diferentes gerações das famílias:

a relação com as criadas mantém-se numa dependência de carácter quase feudal, um laço pessoal: a criada faz parte da família, o que significa que não existe por si mesma, que não pode ser em princípio, nem casada nem mãe, não tem direito a qualquer liberdade, permanecendo submetida ao ritmo quotidiano de um trabalho que não conhece nem resultado nem fim. (KNIBIEHLER, 1994, p. 388)

Embora Luísa quisesse despedi-la após menos de duas semanas de trabalho, Jorge, como o dono “procedente” da casa, não consentiu, obviamente; e, quando Luísa tenta mostrar que se quisesse não a teria mais como criada, imediatamente seu marido intervém e a coloca no lugar em que deveria estar a mulher da casa, isto é: longe de qualquer decisão sem a aprovação do marido, ressaltando que isso só ocorreria caso ele consentisse. Tanto Juliana quanto Luísa, apesar de suas trajetórias particulares, estavam sujeitas a uma mesma autoridade patriarcal.

### **Luísa, Juliana e os cárceres do gênero**

A descrição do ambiente em que as personagens viviam é um fator importante para que possamos compreender melhor a maneira como as mulheres do século XIX ocupavam espaços distintos de acordo com as classes a que pertenciam e aquilo a que tinham acesso, e como isso influenciava em seu comportamento e nas suas vidas de uma forma geral. Se, por exemplo, analisamos as descrições dos quartos das personagens citadas neste texto e os seus pertences de cada uma neles localizados, podemos perceber claramente essa distinção. Luísa habitava

um quarto pequeno, muito fresco, com cretones de um azul pálido. Tinha um tapete barato, de fundo branco, com desenhos azulados. O toucador, alto, estava entre as duas janelas, sob um dossel de renda grossa, muito ornado de frascos facetados. Entre as bambinelas, em mesas redondas de pé de galo, plantas espessas, begônias, macomas, dobravam decorativamente a sua folhagem rica e forte, em vasos de barro vermelho vidrado. (QUEIRÓS, 2001, p. 12)

Enquanto Juliana, com muitos problemas de saúde e com mais idade que Luísa, tinha o seu quarto localizado no sótão

baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requentado de tijolo escandescido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus bentinhos e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha preciosamente a sua grande arca de pau, pintada de azul, com uma grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelos enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio, uma velha pregadeira de cetim amarelo, e, embrulhada num jornal, a cuia de retrós dos domingos. E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos, - era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreótipo onde se percebia vagamente, no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerados e as divisas de um sargento. (QUEIRÓS, 2001, p. 116)

Cada vez mais se torna compreensível o porquê de Juliana almejar um progresso de vida incessantemente. Esgotadas as possibilidades anteriormente citadas, começa a procurar uma oportunidade; é quando percebe as visitas regulares de Basílio, que acabara de retornar a Lisboa, e prevê a forte possibilidade de ocorrer um adultério. Depois de tanto procurar a “carta adorada”, finalmente a encontrou, apossando-se também de outras cartas trocadas entre a patroa e o respectivo primo. Reanimada com a oportunidade emergida, agarrou-se a ela de tal forma que estaria disposta a qualquer coisa para o descanso que julgava como seu de direito; conforme ela mesma disse à Luísa: “estou cansada de trabalhar, e quero o meu descanso” (QUEIRÓS, 2001, p. 317). Essa estratégia era usada por muitas criadas que, ao saber de alguns segredos das patroas, encobriam desvios matrimoniais, facilitavam e acobertavam as fugas das regras que lhes eram impostas socialmente, garantindo assim alguns benefícios das Senhoras que acabavam cedendo aos pedidos e chantagens, fossem elas indiretas e sutis, fossem diretas e agressivas.

Demonstramos como Juliana, após conseguir as cartas, utilizou as duas estratégias supracitadas para obter vantagens e benefícios: primeiro, dando indícios de

que não tinha certa roupa, de que precisava de certo objeto – com uma postura ainda submissa. Inicialmente, essa abertura de Juliana despertou em Luísa a ideia de uma possível convivência amigável, que a faria ganhar tempo com a criada, doando-lhe coisas que já não queria – como a seda preta que usara para encontrar Basílio no *Paraíso*; após perceber quão feliz ficou Juliana com o presente, pensou, então, ter encontrado uma saída para a situação que se encontrava: “Estava salva! Era presenteá-la, era fartá-la! Começou logo a pensar no que lhe podia dar mais, pouco a pouco: o vestido roxo, roupas brancas, o roupão velho, uma pulseira!” (QUEIRÓS, 2001, p. 339). Ao mesmo tempo em que a ideia animava Luísa, animava também Juliana, porque esta percebeu que através disso poderia ter cada vez mais: enquanto não conseguia o dinheiro que solicitara, poderia começar a mudar de condição obtendo as coisas da patroa. Juliana começa então a assumir a identidade que tanto queria: a de burguesa. No entanto, elevada a sua ambição, o que ganhava já não lhe parecia satisfatório; queria os seiscentos mil réis e, para isso, rapidamente assumiu a chantagem direta, que presumiu mais eficaz. A princípio seria bem sucedida; mas, sendo a peça social frágil, aquela que não tinha o apoio de qualquer autoridade, que não tinha com quem contar a seu favor, perdeu-se na ambição que dela tomou conta uma vez que se sentiu no *status* burguês. Esse equívoco a levaria posteriormente à morte – exigindo vantagens e benefícios, agora aos gritos, e humilhando Luísa sem hesitação.

Há um trecho bem interessante na obra em que Juliana, ao informar Luísa sobre o que sabia e na esperança de que Basílio, que era visto como rico, pagasse pela restituição das cartas, fica furiosa ao descobrir que ele fora embora de Portugal; Juliana então briga com a patroa, expõe sua condição de vida e a compara com a dela:

— A senhora diz bem, sou uma ladra, é verdade; apanhei a carta no cisco, tirei as outras do gavetão. É verdade! E foi para isto, para mas pagarem! [...] Tenho passado anos e anos a ralar-me! Pra ganhar meia moeda por mês, estafo-me a trabalhar, de madrugada até à noite, enquanto a senhora está de pânria! É que eu levanto-me às seis horas da manhã — e é logo engraxar, varrer, arrumar, labutar, e a senhora está muito regalada em vale de lençóis, sem cuidados, nem canseiras. Há um mês que me ergo com o dia, para meter em goma, passar, engomar! A senhora suja, suja, quer ir ver quem lhe parece, aparecer-lhe com tafularias por baixo, e cá está a negra, com a pontada no coração, a matar-se com o ferro na mão! (QUEIRÓS, 2001, p. 317-318).

Não satisfeita com as doações de Luísa, Juliana começou a querer cada vez mais. Com essa estratégia mais agressiva, agora não só queria os objetos de Luísa, como

também ter a vida dela e ser exatamente como ela, ou seja, absorver a identidade da Senhora. É possível entender como tudo isso aconteceu, na medida em que acompanhamos a progressão aquisitiva à qual Juliana teve acesso. A primeira grande conquista foi o quarto em que Jorge guardava os baús, e foi a partir daí que Juliana perdeu o controle, começando a exigir demais da patroa: pediu uma cômoda inteira, mobiliou o quarto de acordo com o que considerou necessário e baseada no que possuía Luísa. O ápice de tudo isso é quando ocorre a inversão total de papéis e Luísa passa não só a dar tudo o que Juliana solicita, como também a trabalhar por ela, fazendo os serviços domésticos, além de bordar e modificar vestidos que lhe daria, de modo que Jorge não percebesse a quem pertenciam antes; enquanto isso, Juliana já não levantava mais cedo, arrumava-se com requinte e fazia rapidamente seu serviço para passear e começar a aproveitar a vida: “Juliana, uma manhã, encontrou Luísa no corredor trazendo para o quarto o regador cheio de água” (QUEIRÓS, 2001, p. 333) – é a primeira vez que Luísa faz um trabalho doméstico. A partir daí, ocorrem sucessivos episódios que podemos conceituar como a degradação de Luísa, já que para ela isso seria tornar-se criada.

enfim uma manhã não vazou as águas sujas. Luísa foi espreitar no corredor que Joana não descesse, não a visse, e fez ela mesma os despejos! Quando veio ensaboar as mãos, as lágrimas corriam-lhe pelo rosto. Desejava morrer!... A que tinha chegado!... (QUEIRÓS, 2001, p. 369).

Apesar do fragmento indicar desespero, angústia e principalmente decadência, o pior momento de Luísa enquanto realiza obrigações de Juliana é quando Jorge a flagra varrendo: “Uma manhã, que Jorge voltara a casa inesperadamente, encontrou-a em *robe de chambre*, com um lenço amarrado na cabeça, varrendo, lugubrememente. [...] Ela corou muito, atirou logo a vassoura, veio abraçá-lo.” (QUEIRÓS, 2001, p. 398). Ainda que, para Luísa e a sociedade da época, fosse inadmissível que uma Senhora fizesse os próprios despejos, Luísa se sente mais desesperada no momento em que Jorge a flagra varrendo. Isso se dá porque, num primeiro momento, a tarefa era cumprida como um segredo particular, interno: somente ela sabia estar fazendo algo inapropriado para sua posição social; quando sua condição é exposta, principalmente para Jorge, fica desconsolada – ainda que não tenha sido a “pior” coisa que tenha feito, como julgava em seu cerne. Jorge chega a questioná-la num outro momento em que a encontra

engomando: “Diz-me cá, quem é aqui a criada e quem é aqui a senhora?” (QUEIRÓS, 2001, p. 415).

Como esperado, a pequena influência que Luísa possuía por sua posição na sociedade, contando ainda com a ajuda de Sebastião, amigo de Jorge, permite-lhe articular um plano para arrancar as cartas que estão em posse de Juliana e devolver a paz familiar de uma família típica burguesa; só que os acontecimentos tomam outro rumo e Juliana acaba morrendo, tanto porque se sentiu extremamente ameaçada e com medo de ser presa – já que na época poderia ser acusada de extorsão –, tanto por ver encerrada de uma vez por todas a ascensão social que tanto almejava. O resultado dessa pressão imensa sofrida por Juliana foi o estouro de seu aneurisma, ocasionando-lhe a morte. Por outro lado, o mesmo destino estava guardado para Luísa: sua saúde começa a deteriorar-se devido a todo o estresse que viveu durante o período da chantagem, que desencadeou uma onda de febres repentinas; com a descoberta de Jorge sobre seu envolvimento com Basílio e com a revelação de que o marido já estava ciente do adultério, Luísa piora gradativamente até chegar ao momento que lhe são raspados os cabelos, arrancando dela qualquer resquício que sobrara de sua identidade.

Finalmente, é possível perceber que a Juliana e a Luísa foram reservadas por seu século para “a casa e a vida familiar e doméstica” (VAQUINHAS, 2000, p. 16). Se para Juliana fora reservada a prisão do trabalho doméstico até à morte, Luísa estava designada ao cárcere doméstico por ocupar uma posição social que lhe impunha “obediência, a submissão, a fragilidade, o veto ao saber, as tarefas domésticas” (DANTAS, 1999, p. 39). Desse modo, respeitando as especificidades, é possível fazer uma aproximação das personagens quanto ao que as restringia socialmente e as situava em uma mesma condição, isto é, a de mulheres; assim, num âmbito geral, podemos entender melhor a posição em que se encontravam na época.

### **Conclusão: as trágicas consequências dos desvios femininos**

Já no desenrolar do romance, Eça nos dá indícios de um final trágico, principalmente se observarmos as obras que são citadas no decorrer da trama, sejam livros, telas, estátuas, etc.: quase todas, senão todas, fazem menção a algum tipo de comportamento feminino desviante, principalmente ao adultério e ao resultado a que isso levaria – por exemplo: *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho

(QUEIRÓS, 2001, p. 60), *a Medeia* de Eugène Delacroix (QUEIRÓS, 2001, p. 67), a *Mártir* de Paul Delaroche (QUEIRÓS, 2001, p. 67), *A Oração de uma Virgem* de Badarzewska-Baranowska (QUEIRÓS, 2001, p. 74), *Otelo* de William Shakespeare (QUEIRÓS, 2001, p.89), *Norma* de Bellini (QUEIRÓS, 2001, p. 135), *Lúcia* de Donizetti (QUEIRÓS, 2001, p. 135), *Mulher de fogo* de Adolphe Belot (QUEIRÓS, 2001, p. 139), *Rocambole* de Pierre-Alexis Ponson du Terrail (QUEIRÓS, 2001, p. 139), *Fausto* de Gounod (QUEIRÓS, 2001, p. 141).

No fim da obra, as trajetórias da senhora e da criada se cruzam precisamente porque ambas procuram, de algum modo, fugir às posições que lhe haviam sido designadas pela sociedade. Luísa procura a fuga por meio do adultério com o primo, buscando uma aventura amorosa, experiências diferentes, sair do angustiante tédio em que estava submetida e finalmente ter boas sensações; como está descrito na obra, no momento em que recebe uma das cartas escritas por Basílio, “sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente [...] a alma se cobria dum luxo radioso de sensações” (QUEIRÓS, 2001, p. 226). Juliana, por sua vez, busca a ascensão social – num primeiro momento, pensando no que lhe proporcionaria em qualidade de vida, descanso e alguma forma mínima de conforto –, sua aposentadoria, a retomada da alegria na sua amarga vida, como está explícito nesta passagem: “a alegria era tão aguda, a esperança tão larga que a sustentavam, lhe davam saúde! Deus enfim tinha-se lembrado dela!” (QUEIRÓS, 2001, p. 296); por fim, já pretendendo alçar-se de alguma maneira ao *status* burguês, deseja arduamente a vida de Luísa. Desse modo, ambas tentam desesperadamente fugir às posições que lhe foram designadas pela sociedade e por quem a regia, o que enseja a punição máxima determinada às que tentavam tamanho atrevimento: a morte.

Duas vertentes que se encontram no fim: Luísa Brito de Carvalho, senhora típica burguesa, sonhadora, aprisionada em sua vida que pode ser considerada luxuosa e não menos ociosa, sem direitos, sem autonomia, sem voz, considerada e tratada com uma incapaz; e Juliana Couceiro Tavira, criada, com personalidade forte, invisível aos olhos sociais, trabalhadora e ambiciosa; ambas vivendo numa sociedade que não dava espaço às mulheres e menos ainda às que pertenciam a classes inferiores. Por isso, é absolutamente legítimo que sejam classificadas como vítimas da sociedade em que viveram.

## Referências

BOLES, J. K.; HOEVELER, D. L. Double standard. In: \_\_\_\_\_. *Historical Dictionary of Feminism*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

CODIGO CIVIL PORTUGUEZ. Aprovado por carta de lei de 1 de Julho de 1867. Lisboa: Imprensa Nacional, 1868.

DANTAS, F. J. C. *A mulher no romance de Eça de Queiroz*. São Cristóvão: Editora UFS, 1999.

KNIBIEHLER, Y. Corpos e corações. In: FRAISSE, G.; PERROT, M. (dir.) *História das mulheres: o século XIX*. Trad. Egito Gonçalves. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

QUEIRÓS, E. de. *Correspondência*. Recolha, coord., prefácio e notas de G. de Castilho. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

QUEIRÓS, E. *O Primo Basílio: episódio doméstico*. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

REIS, C. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.

SERRÃO, J. *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

VAQUINHAS, I. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *"Senhoras e mulheres" na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

## IDENTIDADE DE GÊNERO EM SUBVERSÃO: *NIKETCHE*, DE PAULINA CHIZIANE

Maiane Pires Tigre\*  
Sandra Maria Pereira do Sacramento\*

**Resumo:** a mulher percorreu uma longa trajetória de luta histórica e social para sair da invisibilidade, exigindo políticas de inclusão representativas, de modo que cada uma das três ondas do feminismo respondeu, com os recursos de que dispunha, aos problemas enfrentados pelas mulheres nas diversas sociedades, em escala planetária. Na literatura moçambicana de Chiziane, de modo particular, em *Niketche*, sobrevive uma mulher subalternizada pelo caleidoscópio patriarcal de uma sociedade ancorada na lógica do macho, para a qual as mulheres não passam de esposas, mães, amantes e filhas. Esse trabalho arvora-se a investigar a construção da personagem Rami e suas estratégias para sair da subalternidade questionando o seu *status quo* ao esboçar um feminino negro identificado como de terceira onda. O estudo justifica-se por estar alinhado a uma crítica à sociedade patriarcal moçambicana e recupera, a partir de Rami, o itinerário das mulheres negras que lutam pelo reconhecimento, com a sanha de protagonizarem as transformações sociais em curso. Para o desenvolvimento analítico proposto, de cunho eminentemente bibliográfico, seguem-se proposições dos estudos de gênero com ênfase sobre a identidade de gênero do feminino negro. Tal empreendimento acaba por revelar a personagem Rami, em transgressão às normas comportamentais esperadas pelo grupo comunitário de origem, levando-a a sair da invisibilidade ao assumir, como sujeito de mudança, o lugar da fala pela *emancipação*.

**Palavras-chave:** invisibilidade; ondas; feministas; patriarcal; sujeito; subversão.

## GENDER IDENTITY IN SUBVERSION: *NIKETCHE*, OF PAULINA CHIZIANE

**Abstract:** the woman traveled a long path of historical and social struggle out of invisibility, demanding representative inclusion policies, so that, each of the three waves of feminism responded, with the resources that were available to them, the problems faced by women in different societies, on a planetary scale. In Mozambique Chiziane literature, in particular, in a *Niketche* subalternized woman survives by patriarchal kaleidoscope of a society anchored in male logic, to which women are nothing more than wives, mothers, daughters and lovers. Flying research to investigate the construction of the character Rami and its strategies to exit the subalternity questioning its status quo to sketch a black female identified as third wave. The study is justified to be aligned to a critique of patriarchal society of Mozambique and retrieves, from Rami, the itinerary of the black women who struggle for recognition, with desire staring the on going social transformations. Analytical development of bibliographic

---

\* Mestranda em Letras: Linguagens e Representações na UESC. Pós-graduada em Educação de Jovens e Adultos - UNEB/CAMPUS X. Pós-graduada em Metodologia e ensino de Língua Portuguesa e Literatura - UNIASSELVI. Graduada em Letras – UNEB/CAMPUS X.

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000). Professora titular (plena) em Teoria Literária, na Universidade Estadual de Santa Cruz, em Ilhéus, Bahia. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Poitiers, na França com a Profa. Dra. Ria Lemaire, 2012-2013

proposed eminently, the following propositions of gender studies with emphasis on the gender identity of the black female. Such a venture will eventually reveal the character Rami, in transgression behavioral standards expected by the community group of origin; taking her out of invisibility, to assume within the work and outside the law of the place of talks for the emancipation of his speech and so to speak, as subject to change.

**Keywords:** invisibility; waves; feminists; patriarchal; subject; subversion.

Mulher é terra, sem semear, sem regar, nada produz.

(Provérbio zambeziano)

### **Interrogando a disciplinaridade do sexo/gênero em Butler**

Ao longo da história, o patriarcado deu as cartas, isto é, as mulheres organizavam-se sob o poder do *pater famílias*<sup>1</sup>. No período colonial, somente os valores masculinos importavam, dessa forma, o domínio e a vontade dos patriarcas eram indiscutíveis. Com isso, as mulheres tiveram que percorrer um longo caminho para virarem o jogo ao seu favor. Tais conquistas, na cultura dita ocidental, se deram através das três ondas do feminismo. O feminismo, enquanto movimento histórico, político e filosófico-epistemológico, deixa clara a intenção de dar visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos. Todavia, o pós-feminismo possibilitou a ressemantização do arquétipo de mulher, que precisava estar impreterivelmente associada ao *Outro* masculino, erro cometido pelas duas primeiras ondas, mas superado no pós-feminismo.

Na tentativa de desinformar a lógica dicotômica da tradição, assentada no dualismo sexual, partindo da genealogia dos estudos feministas, com a irrupção do pós-feminismo, foi possível à Judith Butler (2008) propor a quebra dos essencialismos discursivos de natureza dogmática, provocando a corrosão da metafísica da substância e a crença na existência *a priori* de um proto-sujeito, em favor do deslocamento do gênero. A teórica tem se debruçado sobre os estudos feministas vinculados nos conceitos da ‘desconstrução’, ‘diferença’ e ‘identidade’. Partindo de um esquema crítico, Butler questiona a reiterada assunção de binarismos mantidos pelo feminismo de primeira e segunda onda. Para ela, a categoria mulher não pode mais ser entendida em termos estáveis e harmônicos, por considerar que o movimento se encontra fragmentado em

---

<sup>1</sup> Expressão latina que significa “pai de família”.

razão de suas incontáveis demandas representativas. A ruptura da díade sexo/gênero proposta por Judith Butler (2008) tem a sua gênese na concepção de que inexistem binarismos oposicionais, os quais foram criados ficcionalmente para restringir o sistema de pensamento. O pós-feminismo em Butler advoga a emancipação da mulher, com vistas ao empoderamento feminino, assumindo as representações e paradigmas pré-concebidos para conduzi-la ao processo de negociação e resistência.

Se Beauvoir (2009), alicerçada na fenomenologia existencialista e no determinismo biológico, afirma que o ser mulher é resultado de uma construção social e que, portanto, é correto falar em tornar-se mulher, Butler (2008) acredita que não é mais o sexo que regula o gênero. Por isso, não limita sua atuação, visto que sexo não é destino. Na esteira desse pensamento, defende: “O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado” (BUTLER, 2008, p. 25).

No prefácio da obra *Problemas de Gênero* (2008), a autora assinala que a questão do gênero também não escapa da repressão, em virtude da latente indeterminação em termos de acabamento ou fechamento da concepção e classificação de gênero. À guisa de exemplificação, cita Beauvoir, ressaltando que, apesar de rejeitar a naturalização do sexo, a autora acaba incorporando o binarismo da metafísica ocidental. A este respeito, assinala Rodrigues (2005, p. 181) na resenha *Butler e a desconstrução do gênero*:

Butler estaria tentando deslocar o feminismo do campo do humanismo, como prática política que pressupõe o sujeito como identidade fixa, para algo que deixe em aberto a questão da identidade, algo que não organize a pluralidade, mas a mantenha aberta sob permanente vigilância.

No pós-feminismo, a ruptura da junção ontológica sexo-gênero pressupõe a exclusão de especificidades de gêneros ou toda espécie de representações engessadas em torno de uma totalidade hierárquica e categorial (SACRAMENTO, 2012). Para Butler (2008, p.33):

Será possível identificar a economia masculinista monolítica e também monológica que atravessa toda a coleção de contextos culturais e históricos em que ocorre a diferença sexual? Será o fracasso em reconhecer as operações culturais específicas da própria opressão do gênero uma espécie de imperialismo epistemológico, imperialismo esse que não se atenua pela elaboração pura e simples das diferenças culturais como “exemplos” do mesmíssimo falocentrismo?

Ao contestar a falsa unidade sexo/gênero, Butler formula a noção de performatividade como requisito para compreender a produção da identidade (SACRAMENTO, 2012). No capítulo, “Inscrições corporais, subversões performativas”, incluído na obra *Problemas de Gênero*, Butler, influenciada pelos estudos de Mary Douglas e de Julia Kristeva, defende que o limite e a superfície dos corpos são politicamente construídos. Fundamentadas na teoria performativa, as categorias corpo, sexo, gênero e sexualidade são ressemantizadas subversivamente para além de uma estrutura binária e para além de um imperialismo epistemológico e social.

À luz dos estudos do pós-feminismo, pretende-se revelar, no romance *Niketche*, de Paulina Chiziane, uma mulher negra que, inicialmente “escrava”, presa às tradições culturais de Moçambique e explorada legitimamente sob o corolário de um homem-senhor, *a posteriori* evade da invisibilidade e opta por se transformar em sujeito de mudança. Ao incorporar a performatividade de gênero, torna-se de fato a mulher que sempre quis ser, subvertendo sua identidade de gênero.

### **Colonialidade do Gênero**

Sob a égide do patriarcado, observa-se na obra *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane, a construção de personagens femininas negras presas às amarras simbólicas do autoritarismo e da dominação masculina. Personagens que tentam a todo custo se libertar dos essencialismos preconizados por uma sociedade patriarcal. O retrato moçambicano ilustra um país descolonizado em 1975, mas que possui fortes matizes do colonialismo em sua estrutura social, marcada pela opressão de gênero.

A expressão colonialidade acompanha o lastro histórico na modernidade haja vista o recente surgimento da teoria pós-colonial. Colonialidade do poder trata-se de termo cunhado por Anibal Quijano (1991) para se referir ao processo de dominação e exploração resultante de um sistema de poder mundial capitalista. A análise de Quijano, radicada na questão do funcionamento do sistema capitalista e da modernidade, ofereceu subsídios para o redirecionamento dos estudos de gênero, possibilitando a expressão "colonialidade de gênero", que, em outras palavras, significa o estudo sobre a “opressão de gênero”:

Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como constructos centrais do sistema de poder capitalista mundial. Pensar sobre a colonialidade do gênero permite-nos pensar em seres históricos compreendidos como oprimidos apenas de forma unilateral. Como não há mulheres colonizadas enquanto ser, sugiro que enfoquemos nos seres que resistem à colonialidade do gênero a partir da "diferença colonial" (LUGONES, 2014, p. 936, p. 941).

O assunto, ao contrário do que muitos afirmam, não caducou. Na verdade, é uma questão que não foi totalmente superada. A opressão de gênero impulsiona grande parte da população mundial a resistir ou negociar com o pensamento colonizador, engendrador e castrador de uma rede complexa de sistemas econômicos. Em um jogo onde se definem os novos agentes opressores, atualizam-se os oprimidos. Na relação de gênero, alguns são eclipsados por um sujeito, que encarna o papel de colonizador em detrimento de outrem, da identidade de gênero. A normatividade capitalista gerencia a colonialidade do poder e, por conseguinte, a colonialidade de gênero, controlando subjetividades e estabelecendo a organização social pretendida.

Lugones (2014, p.440) argumenta que “a subjetividade [...] expressa-se infrapoliticamente, em vez de em uma política do público, a qual se situa facilmente na contestação pública. Legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade são negadas à subjetividade oposicionista”. O gênero colonizado trava uma luta para se descolonizar em todos os níveis - pessoal, político, discursivo - demandando uma política de resistência rumo à liberdade.

Descolonizar implica deslocar-se didaticamente de um feminismo de cor para um feminismo descolonial, forjado na práxis, contemplando a diferença colonial e construindo significados importantes para a legitimação das comunidades oprimidas, refutando os pressupostos colonizadores das estruturas de poder. A mulher negra do pós-feminismo encara com seriedade este projeto e marca a sua travessia pelo feminismo descolonial hasteando a bandeira da crítica a toda e qualquer opressão de gênero racializada, colonial e capitalista.

Como tal, a descolonização do gênero localiza de quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica subjetiva/intersubjetiva da relação oprimir = resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão[...]Além disso o feminismo não fornece apenas uma narrativa de opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela (LUGONES, 2014, p. 940).

Em *Niketche*, se observam rasgos de um feminismo descolonial a partir da construção discursiva e da performance da personagem Rami, que desobedece à figura de mulher colonizada e investe no discurso (des)colonizado, subvertendo a identidade de gênero.

### **A dominação masculina**

Pierre Bourdieu, na obra *A Dominação Masculina* (2002), trabalha com as noções de sistema jurídico, social e político organizado segundo a lógica do macho, expondo o princípio da visão dominante, incorporada ao *habitus* pelas mulheres e convertido em paradigma pelas estruturas sociais, que conferem ao homem o poder para exercer a dominação.

Sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento, ou em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2002, p. 04).

O autor afirma que o corpo feminino é o *locus* privilegiado da dominação masculina, porque direcionado para o outro corpo, enquanto bem e posse do masculino, capital simbólico, mercadoria para troca, com o fito de ser utilizado pelo homem, para os mais diversos fins.

Tudo na gênese do *habitus* feminino e nas condições sociais de sua realização, concorre para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros (BOURDIEU, 2002, p.39).

A dominação, a grosso modo, constrói seu edifício sobre a estrutura da violência simbólica, uma tipologia assaz abrandada na execução dos meios, em contrapartida “insensível, invisível a suas próprias vítimas” (BOURDIEU, 2002, p.04). É mister compreender a lógica da dominação, obediente a prerrogativas de ordem simbólica, a saber, a cor da pele, categoria arbitrária mas reconhecida como natural.

Acerca disto, Virgínia Woolf (*apud* Bourdieu, 2002, p. 04) discorre sobre “o poder hipnótico da dominação”, abordagem etnográfica que explora a sociedade como

um habitat político, delimitado privativamente, dadas às características de gênero e a dominação, que segundo a teórica, exerce um fascínio para os dominantes. Uma das formas do controle masculino diz respeito à experiência do corpo da mulher. Na narrativa em apreço, o ciclo menstrual feminino é visto simbolicamente, como resultado punitivo à insubmissão da mulher ao homem: “É por isso que as mulheres do mundo inteiro, uma vez por mês, apodrecem o corpo em chagas e ficam impuras, choram lágrimas de sangue, castigadas pela insubmissão de Vuyazi” (CHIZIANE, 2004 p.157). Sobre o corpo da negra moçambicana, o homem exerce irrestrito domínio, apossando-se do *outro* arbitrariamente. Rami é esse *outro*, outrizado pelo olhar e desejo masculino em toda a superfície do seu corpo e alma.

### **Mulher negra: sujeito de mudança**

Foucault (1988) compreende a sexualidade como um "dispositivo histórico". Por esse viés, é possível concluir que a sexualidade feminina constitui uma normatividade histórica, e de modo especial, em se tratando da sexualidade da mulher negra, os discursos que a regulam foram inventados para legitimar a opressão sexual de que são vítimas, quer seja no campo familiar, quer seja político.

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] o dito e o não-dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 1993, p.244).

O sujeito feminino, na perspectiva butleriana (2008), sofre assaz com a representatividade política, visto que os sistemas jurídicos e sociais encabeçados por homens são os mesmos que, supostamente, intercambiarão o ingresso das mulheres nos espaços de poder, garantindo a emancipação feminina e, ao mesmo tempo, o assujeitamento prévio. Isso acontece porque “os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que depois chegam a representar. As noções jurídicas de poder parecem regulamentar a vida política só em termos negativos e dizer mediante limitação, proibição e controle” (BUTLER, 2008, p. 26).

Com efeito, a concepção de “sujeito” está inexoravelmente atrelada à produção de mulheres excluídas por via política e jurídica. Certamente, as mulheres, a saber, o

sujeito do feminismo, deve compreender, criticamente, que a representatividade política e, assim como na linguagem, pressupõe um certo tipo de repressão.

A negra moçambicana, a exemplo de Rami, é uma das vítimas desse controle e proibição desmedidos regulados pelo sistema político e social, que transforma as mulheres em objetos. Nesse sentido, Rami se sente excluída e reprimida pelas mesmas instituições jurídicas que afirmam representá-la, todavia empreende uma luta contra os dispositivos sociais opressores da economia feminina. Ao perceber a força das amarras simbólicas do autoritarismo e patriarcalismo vigentes, opta por reinventar uma identidade de gênero de mulher negra divorciada dos papéis e figuras masculinas.

Rami convoca todas as amantes e outrora rivais, agora unidas pela simbologia da dor para conspirarem contra Tony - o marido - no dia do seu aniversário, exigindo-lhe que assuma oficialmente a poligamia, ao que depois de muito pressionado, consente:

Meninas! Convençam-se de uma vez. Esse passo dado não volta atrás. Destruímos o manto da invisibilidade, celebremos. Obrigamos o Tony a reconhecer publicamente o que fazia secretamente. Meninas, estão cheias de medo? Para quê esses receios? (CHIZIANE, 2004, p.110).

No curso da obra, Rami e as amantes desafiam o poder masculino quando percebem que,

Somos cinco contra um. Cinco fraquezas juntas se tornam força em demasia. Mulheres desamadas são mais mortíferas que as cobras pretas. [...] Era preciso mostrar ao Tony o que valem cinco mulheres juntas. Entramos no quarto e arrastamos o Tony, que resistia como um bode. Despimo-nos, em striptease. Ele olha para nós. Os seus joelhos ganham um tremor ligeiro (id. *ibid.*, p. 143).

Ao invés de salvar o seu marido Tony, abandonado por todas as suas amantes, despreza-o e segue sozinha carregando o filho de outro homem no seu ventre: “Meu Deus, eu sou poderosa, eu sinto que posso salvá-lo desta queda. Tenho nas mãos a fórmula mágica. Dizer sim e resgatá-lo. Dizer não e perdê-lo. Mas eu o perdi muito antes de o encontrar” (CHIZIANE, 2004, p. 333).

Escravo no corpo, na fala e na escrita, o feminino negro transcende na narrativa de Chiziane (2004) a tríade autora, esposa e amante negra, e por sua vez se torna o próprio *locus feminino* da subversão no domínio da sua identidade de gênero. Rami dança, como elucidada o título da obra, a dança Niketche, dança do amor, na redenção do feminino negro. Nas palavras da personagem, neste ato, metamorfoseia-se em cisne negro, em alusão ao balé *Lago dos cisnes* do russo Tchaikovsky, em que uma princesa é transformada em cisne pela maldição de um malvado feiticeiro.

## **Identidade de gênero: o subalterno em subversão**

Rami não é rainha, é, antes de tudo, escrava, com contrato de compra e venda, negociada com documento de escravidão, casada “de papel passado”, lobolada, isto é, vendida por um dote. A Rami, cabe servir ao homem satisfatoriamente na cama e na cozinha, saciando todos os seus apetites. Acerca da sujeição relatada no capítulo 15: “Devem servir o vosso marido de joelhos, como a lei manda. Nunca servi-lo na panela, mas sempre em pratos. Ele não pode tocar na loiça nem entrar na cozinha” (CHIZIANE, 2004, p.126). A submissão ganha a dimensão do inumano, quando Rami chega ao ponto de oferecer de joelhos ao marido Tony a coxa, o peito e a moela de uma galinha, restando-lhe somente os ossos para alimentar-se.

Michelle Perrot (1991) discute que a ausência de poder levou as mulheres, no seio da dominação, à conquista de poderes e a se assumirem como sujeitos de suas histórias, isto é, da história das mulheres. É o que ocorre com a personagem Rami e com as outras mulheres negras da obra, que, ao viverem uma história de dominação, burlam a dependência simbólica, libertando-se do ideal do dominante. É o caso de Ju, uma das amantes de Tony: “Há vingança e festa na alma de Ju. Conseguiu seu espaço e agora come os melhores nacos de bife, come moelas de galinha e cabeças de peixe à vontade e sossegada na sombra da bananeira” (CHIZIANE, 2004, p. 327).

Assim, a vida de Rami se entrecruza com a de tantas outras de seu gênero e etnia:

A discussão acerca das relações de gênero, sem uma perspectiva da etnia e da classe social a que pertence a mulher, coloca o debate em descompasso com os acontecimentos. Se falarmos em termos de discursos emancipatórios, ainda no século XVIII, os homens foram chamados a responder ao patriarcalismo, esteado no branco europeu. Enquanto as mulheres brancas foram privadas da noção de igualdade e liberdade, ação contrária, portanto, ao princípio da universalização da igualdade e da unidade do gênero humano. Somado a isso, o discurso da ciência se encarregou de plasmar uma série de pré-conceitos misóginos, contrários à mulher e também aos representantes de outras etnias que não a branca (SACRAMENTO, 2009, p. 217-218).

Chiziane (2004) empresta a voz, a vez e a pena à Rami, personagem negra, que, singrando pela literatura, desnuda as narrativas femininas objetadas em prol do patriarcalismo na sociedade africana. Historicamente, representada na literatura e na vida social por homens negros, a voz subalterna feminina entra em cena e assume o seu lugar de fala. Acerca da abordagem da subalternidade feminina no contexto discursivo,

a filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, coloca em evidência a tripla subalternidade enfrentada pela mulher no contexto colonial, ao afirmar:

Se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero [...] pois segundo ela: se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 82).

A obra *Niketche: uma história de poligamia*, então, apresenta a perspectiva social do feminino em sua experiência de marginalidade, sem disfarces, sem censuras. A voz feminina entoava o seu cântico plural, sofrível, sua consciência insubordinada à vontade do observador e constrói um eu sem submissões, sem algemas, destituído da voz do outro. A mulher negra é quem agora fala por si mesma:

Ganho coragem e tento tocar na ferida. Sinto uma pedra obstruindo os sons da minha garganta [...] Faço um esforço e digo:

- Bem, nós...

Gaguejo. Meu Deus sinto que vou perder a fala [...]. Apetece-me um cadeado maconde para trancar a boca por uma temporada. As mulheres macondes preparam a boca para forçar o silêncio [...]. Ai mas como me apetece sentir o silêncio da minha fala. Esforço-me sou a primeira esposa, sou a principal, tenho que exercer o meu direito à palavra e dar o exemplo (CHIZIANE, 2004, p 319).

Louro apresenta, em seu artigo "Pedagogias da Sexualidade" (2000), um questionamento acerca da sexualidade do sujeito como algo predefinido, evidenciando que não é concebida naturalmente, mas construída no corpo social moldado por redes e relações de poder. Convém lembrar que, na atualidade, existem infindáveis possibilidades de transgredir, dentre as quais destacam-se as tecnologias reprodutivas, a adaptação do corpo-máquina, que arruinam a tradição e brincam com as fronteiras do tempo e espaço e por que não falar das fronteiras do ser e da realidade identitária? Subvertendo as diversas formas de nascer, andar, amar enfim de ser.

Amaral e Macedo (2005, p. 153) esclarecem que "o pós-feminismo encontra-se próximo do discurso do pós-modernismo, na medida em que tanto o pós-modernismo como o pós-feminismo têm por objetivo desconstruir, desestabilizar o gênero enquanto categoria fixa e imutável". A desconstrução e o deslocamento da identidade de gênero da mulher negra na obra de Chiziane encontram forte reverberação no conjunto de caracteres indefiníveis que compõe a identidade de gênero de Rami.

Segundo Kristeva, o semiótico, ou a linguagem poética, promove o resgate, o rompimento, a subversão e o deslocamento da lei paterna, cuja questão encontra ressonância no dado Simbólico, assumindo sua caracterização, para participar da cultura, já que a cultura se nutre do Simbólico para reafirmar a hegemonia a qual se subordina, isto é, à “Lei do pai” (BUTLER, 2008, p. 122).

Rami empodera-se, através da voz enunciativa rouca e grave, insurgindo-se contra sua existência comprimida, fragmentada, espoliada, engendrada pelo patriarcalismo. Sob a forma da dominação masculina, subverte a sua identidade de gênero através da emancipação do discurso, tomado como “*locus* de subversão cultural”,<sup>2</sup> corporifica a própria desconstrução, desestabilização da identidade de mulher negra socialmente engessada.

Consequentemente, a recusa plena do Simbólico é impossível, e o discurso de “emancipação” está, para Kristeva, fora de questão. Na melhor das hipóteses, as subversões e deslocamentos táticos da lei paterna questionam sua pressuposição autojustificadora. Porém, mais uma vez, Kristeva não questiona seriamente a suposição estruturalista de que a lei proibitiva paterna seja fundadora da cultura. Consequentemente, a subversão de uma cultura paternalmente sancionada não pode vir de uma outra versão da cultura, mas somente do interior recalcado da própria cultura, da heterogeneidade de pulsões que constitui a base oculta da cultura (BUTLER, 2008, p. 130).

Subversão que vem à tona quando Rami incentiva as amantes de Tony a abrirem os seus próprios negócios, ao invés de pedirem esmolas ao polígamo: “Conseguimos ter um mínimo de segurança para comprar o pão, o sal e o sabão sem suportar a humilhação de estender a mão e pedir esmola” (CHIZIANE, 2004, p. 122). A prosperidade das amantes e de Rami desagrada profundamente a Tony, porquanto as mulheres estão mais independentes e fora do seu controle.

Convém dizer que Rami parecia estar encapsulada sob a sua pele, preexistindo a versão cultural de uma mulher negra destoadada da identidade de gênero preterida por ela, o que se constata nas suas palavras “quero ser tudo: vento, peixe, gota de água, nuvem branca, qualquer outra coisa, menos mulher” (NIKECTHE, 2004, p. 305).

A hipótese de que sobre ela pesa um corpo que não é o seu, um perfil feminino introjetado, suscita múltiplas reações, dentre as quais destaca-se o fato de Rami transformar-se no sujeito feminino negro quando as concepções acerca de si mesma foram minadas. A identidade de gênero veio a ser, tomou forma em Rami, apesar das

---

<sup>2</sup> Expressão utilizada por Butler para se referir à linguagem poética associada a economia libidinal por Kristeva como este *locus* de subversão cultural. (BUTLER, 2008, p. 129).

consequências coercitivas e reguladoras sociais para a construção da sua identidade, a personagem suspendeu os limites, que sobre ela pesavam.

### **Considerações finais**

O pós-feminismo, a partir de Butler, evidenciou que as metanarrativas relacionadas ao par sexo/gênero estavam atravessadas por relações de poder. A terceira onda revela domínios de exclusão, no tocante à compreensão das categorias sexo e gênero, as quais não estão passíveis de adjetivações ou identificações binárias, mas que podem e devem ser entendidas para além de suas atuações performáticas, extrapolando a lógica dos opostos (COLLIN, 1999). Nessa ótica, e através da obra *Niketche*, o artigo refletiu sobre os possíveis caminhos para a saída da mulher negra moçambicana da subalternidade, via subversão da identidade de gênero, já que a sua identidade de gênero foi sendo desconstruída à medida em que negociava novas possibilidades culturais para materializar a diferença sexual.

O sujeito, que emerge em Rami, é resultado de pulsões naturais que tentam desmontar a Lei do patriarcado. Significativamente, na interpretação de Butler (2001, p. 111), “a fixidez do corpo seus contornos, seus movimentos, será plenamente material”, portanto, o corpo de Rami pertence ao âmbito da norma cultural imposta pelo arbitrário masculino, que se dissolve na subversão da sua linguagem, libertando-se do seu passado natural e pré-fabricado de opressão.

O que está em jogo nessa proposta teórica é a capacidade de afinar a temática abordada aos recentes estudos pós-coloniais feministas, os quais objetivaram discutir a colonialidade de gênero, no contexto moçambicano, na tentativa de descolonizar este feminino, subalternizado há séculos pelos portugueses e a “posteriori” pelo patriarcalismo e que, apesar disso, resiste com um turbilhão de sentimentos e perguntas ainda sem respostas.

Todavia, mesmo que as mulheres negras moçambicanas de *Niketche* não representem um projeto de absoluta emancipação do feminino negro, trazem em si indícios de um sujeito feminino que vai se subvertendo em face do imperativo falocêntrico em sua identidade de gênero. O sentimento que expressam é de “rebeldia e insubmissão. De maturidade” (CHIZIANE, 2004, p. 312), e conquanto não alcancem a total visibilidade, são “mulheres” em constante subversão.

## Referências

- AMARAL, Ana Luisa; MACEDO, Ana Gabriel (Org.). **Feminismo/feminismo**. In: **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Afrontamento, 2005. (Coleções Dicionário).
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Millet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kruner. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BUTLER, J. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COLLIN, Françoise. **Le différend des sexes**. Paris: Pleins Feux, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, V.1: A vontade de saber. Graal ed. Rio de Janeiro: 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da Sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. (Org.) Traduções: Tomaz Tadeu da Silva. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, p. 935-952, set/dez, 2014.
- PERROT, Michelle. (Org.). **História das mulheres: o século XIX**. Lisboa: Afrontamento, 1991.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidad, modernidad/racialidad. **Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-29, 1991.
- RODRIGUES, Carla. Resenha: Butler e a desconstrução do gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(1): 179-199, p. 179 – 183, janeiro-abril/2005.
- SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. Mulher e literatura: do cânone ao não cânone. **Revista da ANPOLL (Impresso)**, v. 33, p. 252-266, 2012.

SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. A Mulher negra e a cidadania negada em Jubiabá de Jorge Amado. **Revista Terceira Margem**, Ano XIII, n. 20, p. 215-229, jan.-jul. 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução Sandra Regina Goulart de Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## A MULHER NEGRA EM *AMERICANAH*: NÍVEIS DE SUBALTERNIDADE NOS EUA DO SÉCULO XXI

Luana Caetano Thibes\*  
Isaías Francisco de Carvalho\*

**Resumo:** o artigo tem por objetivo delimitar e refletir sobre os possíveis níveis de representação de subalternidade feminina no romance *Americanah* (2013), da nigeriana Chimamanda Adichie. Apresenta a obra como fonte de questionamentos raciais e feministas, por meio de observações sobre o lugar da mulher negra na sociedade norte-americana. O trabalho traz como aporte teórico a teorização de Gayatri Spivak (1994), quanto ao lugar de fala do subalterno, além das reflexões de Chakrabarty (2000), acerca do campo dos estudos subalternos, e a voz de Fanon (1967), que aborda questões concernentes à negritude. À guisa de conclusão, observamos, nessa representação literária, que há uma subdivisão de classes, em que a mulher, já em condição subalterna, pode ser considerada mais ou menos oprimida pela sociedade contemporânea, dependendo do número de categorias de grupos minoritários em que se posicione.

**Palavras-chave:** mulher negra; Chimamanda Adichie; negritude; estudos subalternos.

### THE BLACK WOMAN IN *AMERICANAH*: SUBALTERNITY LEVELS IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY USA

**Abstract:** this paper aims to discuss possible female subalternity representation levels in *Americanah* (2013), novel by the Nigerian writer Chimamanda Adichie. We present this literary work as a source of racial and feminist questioning, through observations about black women's place in American society. The study is based on theories by Gayatri Spivak (1994) concerning the subaltern's locus of speech, besides Chakrabarty's (2000) reflections on the subaltern studies field, and Fanon's (1967) voice, as he addresses issues about blackness. For the sake of conclusion, we advocate that there is a subdivision of classes, in which women, already in a subaltern condition, can be considered more or less oppressed by contemporary society, depending on the number of minority group categories they fit in.

**Keywords:** black women; Chimamanda Adichie; blackness; subaltern studies.

### Introdução

Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da “mulher” parece ser a mais problemática nesse contexto.

---

\* Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC.

\* Doutor em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. Professor de Literaturas Anglófonas e de Língua Inglesa, vinculado aos programas de Mestrado em Letras: Linguagens e Representações e Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC.

Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras.

Gayatri Spivak; *Can the subaltern speak?*

A condição de subalternidade é vivida por aqueles que são subordinados e inferiorizados em relação aos outros e, dadas as divisões de classes sociais, fazem parte de níveis mais baixos, sendo excluídos dos âmbitos de representação política e legal, além da perspectiva de participação plena no status social dominante. Partindo desse argumento, podem ser observados diferentes níveis de subalternidade na representação de personagens negras no romance *Americanah* (2013), da jovem escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.

De acordo com Chakrabarty (2000), por anos se falou em estudos subalternos ignorando questões de gênero, até que Spivak, em seu ensaio *Deconstructing Historiography* (1988), atentou para a necessidade de levantar essa discussão nos próximos trabalhos. Os estudiosos da área têm desde então tentado levar esse apontamento em conta, o que é de extrema importância para uma sociedade em que o feminismo vem ganhando cada vez mais força e as mulheres se fazem ser ouvidas, mesmo de sua insistente posição de subalterna em relação ao homem e às representações falocêntricas consolidadas ao longo da história humana.

Por sua vez, Spivak (1994) afirma que, ao invés de pensar na noção de subalternidade delimitada pelo imperialismo, deve-se pensar na noção de feminino, que foi utilizada por variedades da crítica feminista. Nesse caso, a relação entre a mulher e o silêncio pode ser construída pelas próprias mulheres, quando diferenças étnicas e classe social se agrupam sob essa relação. Em outras palavras, o local de subalternidade ocupado pela mulher – duplamente, no caso da mulher negra, e triplamente, pela mulher negra e pobre – a silencia. Assim, os estudos subalternos devem levar em conta essa realidade, evidenciando-a em busca de mudanças.

Essas transformações nos arranjos e símbolos sociais já há algum tempo podem ser notadas nas representações culturais, políticas e literárias em nível internacional. Destacamos o trabalho de Adichie, escritora negra, com obras traduzidas para mais de trinta idiomas, vencedora de inúmeros prêmios e que, enquanto beneficiária de uma *MacArthur Foundation Fellowship*, demonstra certa necessidade de se afirmar a partir dos métodos do dominador, ao mesmo tempo que se preocupa em construir personagens negras que têm voz ativa e relevante em suas narrativas. Esse é o caso de Ifemelu, estudante nigeriana que sempre mostrou ter pensamentos questionadores quanto a seu

lugar na sociedade em seu país e, posteriormente, na norte-americana. O romance inteiro é baseado nas observações feitas pela protagonista, que acaba transformando suas reflexões em um blog com o nome de “Observações Diversas sobre Negros Americanos (Antigamente Conhecidos como Crioulos) Feitas por uma Negra Não Americana”.

O blog, que ganha certa visibilidade ao longo da narrativa, mostra que os esforços para que a mulher negra tivesse voz deram fruto, já que as opiniões de Ifemelu – assim como as de Adichie na posição de autora bem sucedida – são ouvidas e levadas em consideração. É o que fazemos neste trabalho, o qual tem como objetivo discorrer sobre os estudos subalternos, a questão da negritude e o papel da mulher negra na sociedade norte-americana do século XXI, além de caracterizar níveis de subalternidade com base na análise de excertos de *Americanah*, apresentado como fonte de questionamentos raciais e feministas. Optamos por explorar esses temas levantados por Adichie, primeiramente, por ser mulher um(a) dos(as) pesquisadores(as) que assinam este exercício crítico-analítico, tendo ciência de muitas das dificuldades colocadas às mulheres representadas na obra. Em segundo lugar, procuramos nos colocar, na medida do possível, no lugar do outro ao fazer observações quanto a questões de negritude, uma vez que somos ambos(as) pesquisadores(as) brancos(as) ou quase brancos(as).

Nossa tarefa foi realizada com base na interação de diversas mulheres, representadas em *Americanah*, em um salão de beleza especializado em penteados para negras, que, nas conversas paralelas, demonstram relações de poder e submissão. Mantemos em vista que todas são submetidas à condição de subalternidade, mas observamos que, na qualidade de subalternas, elas se organizam em níveis diferenciados, subjugando umas as outras, enquanto são todas subjugadas pelo imaginário *WASP* (*White, Anglo-Saxon and Protestant*) hegemônico norte-americano. Os estudos de Spivak (1994) sobre o lugar de fala do subalterno, além dos pensamentos de Chakrabarty (2000) quanto aos estudos subalternos, e da perspectiva de Fanon (1967) quanto à negritude, conformam o aporte teórico central. Ressaltamos que a pesquisa também se inspirou no trabalho de Carvalho (2010) quanto a níveis de subalternidade, com ênfase na mulher negra escrava em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e de que forma tais estratos se organizam na representação literária.

## Subalternidade e negritude em *Americanah*

A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado.*

Frantz Fanon; *Peles negras, máscaras brancas*

Os estudos subalternos surgiram na Índia por volta dos anos de 1970, para se referir aos colonizados pelos grandes impérios ocidentais e dar voz aos considerados inferiores pelo poder hegemônico, proporcionando assim a oportunidade de ouvir diferentes versões da história de progresso dos países colonizados. De acordo com Spivak (1994), devido à violência do imperialismo, tanto social quanto disciplinar, os estudos subalternos têm a necessidade de se voltar para a prática textual que exponha as diferenças. O objeto de estudo se torna o desvio de um ideal, um padrão definido pelo dominador, e as pessoas no lugar de subalternas, que se definem como diferentes da elite que as colonizou. Em suma, perscruta-se o outro – o que não está em conformidade com os padrões ocidentais.

Aqui, propomos a análise do ponto de vista da subalterna, qual a sua versão da história, e como se dão suas relações com outras mulheres em posição de subalternidade. Por serem mulheres. Por serem negras. Por serem estrangeiras. Por seus níveis de escolaridade.

A maior parte da narrativa se passa a partir das lembranças que Ifemelu, imigrante nigeriana com vínculo com a Universidade de Princeton, tem na cadeira de um salão de beleza especializado em penteados negros nos Estados Unidos, esperando para refazer suas tranças. Vale salientar que a questão de assumir o cabelo naturalmente crespo também é levantada no romance, quando mais de uma vez a protagonista contesta a hegemonia ocidental, se perguntando por que o liso é visto como belo enquanto os cabelos enrolados, crespos, “duros” são vistos como feios e fora do padrão. Em um dos *posts* de seu blog, ela usa como exemplo o cabelo da primeira-dama americana – antes da eleição de seu cônjuge, Obama, em 2008 – e de como isso afetaria a campanha de Obama rumo à presidência (a tradução dos textos citados se localizará logo abaixo dos excertos).

Ever notice makeover shows on TV, how the black woman has natural hair (coarse, coily, kinky or curly) in the ugly “before” picture, and in the pretty “after” picture, somebody’s taken a hot piece of metal and singed her hair straight? [...] Imagine if Michelle Obama got tired of

all the heat and decided to go natural and appeared on TV with lots of woolly hair, or tight spirally curls. [...] She would totally rock but poor Obama would certainly lose the independent vote, even the undecided Democrat vote. (ADICHIE, 2013, p. 367-368).

Já viu como, nesses programas de televisão que transformam a aparência da pessoa, as mulheres negras sempre têm o cabelo natural (crespo, enrolado, pixaim) na foto feia do “antes” e como, na foto bonita do “depois”, alguém pegou um pedaço de metal quente e queimou o cabelo delas para ficar liso? [...] Imagine se Michelle Obama se cansasse de toda aquela escova, decidisse usar o cabelo natural e aparecesse na televisão com o cabelo parecendo algodão, ou com ele bem crespo? [...] Ela ia ficar linda, mas o pobre do Obama sem dúvida ia perder o voto dos independentes e até dos democratas indecisos. (ADICHIE, 2014, p. 250).

A aceitação dos cabelos naturais, tão em evidência atualmente, está intimamente ligada à aceitação da identidade negra, também vista como subversiva em relação aos padrões ocidentais que inferiorizam tudo o que não é seu igual. Ao longo da história, a padronização do cabelo liso e da beleza branca proveniente da hegemonia ocidental vem reforçando ideais racistas que defendem que os cabelos crespos, por diversas vezes referidos como “ruins”, não atendem aos parâmetros de beleza pré-definidos pela sociedade e reforçados pela mídia. Essa insinuação abala a autoestima da mulher negra descrita no romance, que cresce sem nenhuma representação midiática, acreditando que sua imagem é inferior à da mulher branca.

Enquanto isso, o branco dominador reforça esse estereótipo ao privilegiar primeiramente o próprio fenótipo branco e, em seguida, o indivíduo que mais se aproximar desse padrão. Isso significa que o cabelo alisado quase sempre terá vantagem em relação aos cabelos naturais crespos e que a negra que opta por abrir mão do arquétipo ocidental decerto enfrentará obstáculos maiores para alcançar sucesso profissional e pessoal. Fanon (1967) considera essa relação do branco com o negro como uma imposição do colonizador *versus* tentativa de provação do colonizado. Ele afirma:

There is a fact: White men consider themselves superior to black men. / There is another fact: Black men want to prove to white men, at all costs, the richness of their thought, the equal value of their intellect. (FANON, 1967, p. 10).

É um fato: Brancos se consideram superiores aos negros. / Mas também é um fato: alguns negros querem, custe o que custar, demonstrar aos brancos a riqueza do seu pensamento, a potência respeitável do seu espírito. (FANON, 2008, p. 27).

O negro tenta o tempo todo se igualar ao branco, provar seu valor que lhe foi tirado quando lhe disseram que os padrões de beleza, inteligência e cultura aceitáveis eram os do homem branco. Isso fez com que os negros corressem para alisar seus cabelos, clarear suas peles, afinar seus narizes, na tentativa de se igualar ao arquétipo imposto. E o que vemos hoje, com a ampliação dos estudos pós-coloniais que dão voz ao subalterno, é o caminho inverso sendo feito, aos poucos, de forma a quebrar os paradigmas em curso. Nesse quadro, o cabelo crespo é acolhido como símbolo da resistência negra, à medida que a mulher negra se aceita enquanto descendente africana e assume seus traços originais. Nessa ocasião, o cabelo – que ainda tem um papel tão importante na relação da mulher com a vaidade – age como fortalecedor da negritude e assume conduta significativa na luta contra o racismo.

Essa noção de resistência surge quando o negro, tão gasto com os esforços de se adaptar a uma cultura que não é a sua, reflete sobre sua condição subalterna e não encontra motivos plausíveis para sua inferiorização em relação ao branco. Como vemos a seguir, com a mudança de pensamento de um negro:

The white man was wrong, I was not a primitive, not even a half-man, I belonged to a race that had already been working in gold and silver two thousand years ago. (FANON, 1967, p. 130).

O branco estava enganado, eu não era um primitivo, nem tampouco um meio-homem, eu pertencia a uma raça que há dois mil anos já trabalhava o ouro e a prata. (FANON, 2008, p. 119).

Essa passagem ilustra o que os livros de História deixam de lado: o negro – que só aparece na História canônica depois da colonização europeia – já estava em posição cultural elevada, lidando com ouro e prata, cultivando sua terra, adorando seus deuses e seguindo seus dogmas. Ifemelu parece seguir esse caminho de entendimento e aceitação quando resolve assumir seus cabelos e seu sotaque nigeriano, se afastando do que os norte-americanos consideram como parâmetro. A partir desse momento, notamos uma grande diferença na forma que a personagem encara a caracterização do racismo no país, como se ela abrisse os olhos para a forma com que é tratada por brancos e, até mesmo, por negros, e se tornasse mais engajada.

Ao longo de sua interação com as mulheres que trabalham no salão de beleza, podemos notar a maior diversidade cultural descrita no livro. Elas são de diferentes países africanos, mas, quando chegam aos EUA, são automaticamente “classificadas” pela sociedade como “africanas”, perdendo sua nacionalidade.

‘Onde ela mora?’  
‘Na África’  
‘Onde? No Senegal?’  
‘No Benim.’  
‘Por que você diz que ela mora na África em vez de dizer o país?’,  
perguntou Ifemelu.  
Aisha deu uma risadinha. ‘Você não conhece os Estados Unidos. Você  
fala em Senegal para os americanos e eles dizem “Onde fica isso?”  
Minha amiga de Burkina Fasso, eles perguntam para ela ‘Seu país é na  
América Latina?’ (ADICHIE, 2014, p. 17, tradução nossa).<sup>1</sup>

Observa-se que as africanas já passaram diversas vezes pela situação de conversar com algum americano que não tinha conhecimento sequer dos países africanos, e elas procuram economizar tempo indo direto ao ponto e dizendo que são da África, tendo consciência de que para os americanos não faz diferença se elas são senegalesas, ganesas ou nigerianas. Esse argumento expõe a inferiorização dos africanos aqui representados, que percebem que os cidadãos do país que eles optaram por viver não têm interesse o suficiente pela cultura do outro, e aglomeram diversas culturas em um único estereótipo de “imigrante negro”.

Essa concepção do negro unicamente como africano e não como um indivíduo que veio de um país específico – que por vezes nem se encontra na África – data dos tempos da escravidão, quando legiões de africanos eram transportadas em navios negreiros para o Novo Mundo, onde eles inicialmente não sabiam se comunicar nem com seus senhores e por vezes nem entre eles mesmos, visto que eram de tribos diferentes. Essa página lastimável da história mundial fez com que muitos africanos perdessem sua identidade, e o dominador ocidental também não teve interesse em preservar as raízes dos que ele acreditava que haviam nascido para ser inferiorizados e escravizados. Até hoje pouco atenção se presta aos antecedentes do negro, que continua ocupando sua posição inferiorizada na sociedade.

Ao prosseguir com a análise da interação entre as negras no salão de beleza que serve como pano de fundo para a ilustração das relações entre personagens, nos deparamos com mulheres de diferentes países e, devido às horas que Ifemelu tem que

---

<sup>1</sup> ‘Where is she?’

‘In Africa’

‘Where? In Senegal?’

‘Benin’

‘Why do you say Africa instead of just saying the country you mean?’ Ifemelu asked.

Aisha clucked. ‘You don’t know America. You say Senegal and American people, they say, Where is that? My friend from Burkina Faso, they ask her, your country in Latin America?’ (ADICHIE, 2013, p. 18).

passar para trançar os cabelos, a protagonista pôde presenciar a conversa de muitas delas, pensando em quanto material ela teria para o blog, se ainda o escrevesse. Suas observações curiosas – que recebem essa definição devido ao primeiro nome do blog de Ifemelu, “Raceteenth, ou Observações Curiosas de uma Negra Não Americana sobre a Questão da Negritude nos Estados Unidos” – levantam questões como o esforço das africanas de se aproximar ao máximo das afro-americanas, por vezes se tornando incompreensíveis.

As conversas eram barulhentas e rápidas, em francês, wolof ou mandingo, e quando elas falavam inglês com os clientes era um inglês engraçado e cheio de erros, como se não tivessem se acostumado bem com a língua antes de assumir as gírias dos americanos. As palavras saíam pela metade. Certa vez, na Filadélfia, uma cabeleireira guineana dissera a Ifemelu: ‘Ô tarra, tip si, mutput’. Ela precisou repetir várias vezes antes que Ifemelu compreendesse que queria dizer: ‘Eu tava, tipo assim, muito puta’. (ADICHIE, 2014, p. 11, tradução nossa).<sup>2</sup>

Esse esforço demonstrado pelas estrangeiras representadas em *Americanah* é sinal de uma hierarquia na divisão subalterna, em que, apesar de as negras afro-americanas serem consideradas inferiores por serem negras e mulheres, as africanas são caracterizadas subalternas três vezes, por além de tudo serem estrangeiras. Essa forma de falar visando imitar as gírias norte-americanas mostra uma tentativa de aproximação da cultura dominante para serem aceitas. Tal sistematização de níveis subalternos é representada por Adichie quando narra as mulheres negras interagindo entre si, e de que forma essas relações se dão.

### Níveis de subalternidade

'Você está num país que não é o seu. Faz o que precisa fazer se quiser ser bem-sucedido.'

Chimamanda Ngozi Adichie; *Americanah*

Em *Americanah* podemos dividir as representações de níveis de subalternidade das personagens negras em pelo menos quatro categorias:

---

<sup>2</sup> *The conversations were loud and swift, in French or Wolof or Malink, and when they spoke English to customers, it was broken, curious, as though they had no quite eased into the language itself before taking on a slangy Americanism. Words came out half-completed. Once a Guinean braider in Philadelphia had told Ifemelu, ‘Amma like, Oh Gad, Azsomeh.’ It took many repetitions for Ifemelu to understand that the woman was saying. ‘I’m like, Oh God, I was so mad.’ (ADICHIE, 2013, p. 11).*

- a) Afro-americanas com formação acadêmica – são americanas de nascimento, e têm conhecimento acadêmico o suficiente para terem suas opiniões levadas em consideração;
- b) Africanas com formação acadêmica – apesar de serem reconhecidas enquanto intelectuais, nasceram em meio a culturas consideradas por muitos como exóticas e primitivas;
- c) Afro-americanas com menor escolaridade – são consideradas inferiores por serem mulheres, negras e sem estudo, mas não estão na base da subalternidade, pois nasceram em território americano e entendem plenamente os costumes do país;
- d) Africanas com menor escolaridade – são mulheres, negras, sem estudo e não entendem plenamente os costumes do país. São vistas como exóticas, primitivas e incompreensíveis.

Vale lembrar que essa lista, organizada como sendo a categoria A menos subalterna enquanto a D é a mais subalterna de todas, representa quatro grupos de mulheres negras. Logo, todas são consideradas subalternas e passam por situações em que são inferiorizadas, em outros contextos da sociedade americana. Seus “defeitos” se acumulam, partindo da dupla subalternidade (mulher e negra) e chegando à quádrupla (mulher, negra, sem estudos e “africana”). Esse estudo de diversas maneiras em que alguém pode ser inferiorizado já foi desenvolvido por Carvalho (2010) – que atualiza o trabalho de Spivak (1994). Nesse sentido, esta pesquisa se insere numa sequência de atualizações sobre o tema, considerando também que

É importante acrescentar que não estou tratando de gênero ou raça especificamente, mas da combinação desses e outros elementos que podem delimitar níveis de subalternidade. Assim, Vevé – esse ‘nada, nada, nada’ (RIBEIRO, 1984, p. 141) – não está marcada apenas triplamente em sua condição de subalterna, mas de quatro maneiras: ela é pobre, negra, mulher e escrava. Talvez seja esse o nível mais baixo em uma hipotética pirâmide de subalternidade [...] (CARVALHO, 2010, p. 129-130).

Desse modo, a combinação de elementos pode delimitar os níveis de subalternidade, como é o caso de Aisha, do Senegal, que é mulher, negra, sem estudos e africana. Não domina a língua inglesa perfeitamente, procura um bom casamento e trabalha trançando os cabelos de outras representantes negras. Aisha estaria na base da pirâmide hipotética sugerida por Carvalho, pois apesar de não viver em regime de

escravidão, é vista como submissa mesmo por outras pessoas em regime de subalternidade e, mesmo Ifemelu, mulher e negra, não a vê como igual.

‘Moro em Princeton.’

‘Princeton.’ Aisha ficou em silêncio por um segundo. ‘Você é estudante?’

‘Eu tinha uma bolsa até pouco tempo atrás’, disse Ifemelu, sabendo que Aisha não ia saber o que era uma bolsa. Naquele raro momento em que a mulher pareceu intimidada, Ifemelu sentiu um prazer perverso. Sim, Princeton. (ADICHIE, 2014, p. 17).<sup>3</sup>

Durante sua interação com as mulheres do salão, Ifemelu se sente superior por ter formação universitária. Ela estereotipa Aisha e Mariama muitas vezes por não dominarem completamente a língua inglesa, e chega a parecer que Ifemelu as acha caricatas, por cederem à pressão da vida de imigrantes. Ifemelu, assim como a cultura à que as jovens cabeleireiras se submeteram, ignora os antecedentes das africanas. Ela não pensa que em seus países de origem essas mulheres podem ter uma vida totalmente diferente, com uma posição de prestígio e a par dos costumes reproduzidos por suas comunidades. A única coisa que a personagem enxerga é a posição subalternizada em que as cabeleireiras se encontram.

Essa postura de Ifemelu pode ser interpretada como um mecanismo de defesa, visto que ela se vê inferior por ser uma negra africana apenas quando se muda para os Estados Unidos, e dialogar com outras mulheres que têm conhecimento menor que o dela a faz voltar à sua posição de alguém digna de ser ouvida e levada em consideração. Além disso, a protagonista pôde se enxergar em Aisha e Mariama, já que assim que se mudou para a América, se preocupou em reproduzir os costumes e o sotaque americano, para que fosse aceita, assim como as cabeleireiras. Logo, sua decisão de abraçar suas raízes africanas a faz crer que ela tem uma percepção quanto à cultura norte-americana maior que a de Aisha e Mariama.

Enquanto isso, quando uma cliente afro-americana entra no salão, ela também se coloca em posição superior às africanas que trabalham lá. Durante seu atendimento, ela fala de forma alta e pausada, supondo que as africanas não entendem sua língua.

---

<sup>3</sup> *‘I live in Princeton.’*

*‘Princeton.’ Aisha paused. ‘You student?’*

*‘I’ve just finished a fellowship.’ She said, knowing that Aisha would not understand what a fellowship was, and in the rare moment that Aisha looked intimidated, Ifemelu felt a perverse pleasure. Yes, Princeton. (ADICHIE, 2013, p. 19-20).*

Tipo um zigue-zague com uma divisão bem aqui deste lado, mas não coloca o cabelo no começo, coloca quando começar o rabo de cavalo’, disse, falando devagar e enunciando bem cada palavra. ‘Entendeu?’, perguntou, parecendo já convencida de que Mariama não havia entendido. (ADICHIE, 2014, p. 159, tradução nossa).<sup>4</sup>

Além disso, a cliente demonstra hostilidade com alguns costumes que ela considera “tribais”, como quando em outro salão a cabeleireira utilizava um método que envolvia queimar as pontas das tranças e a cliente a considerou louca. Se fizéssemos um exercício de substituição da cabeleireira que sugeriu queimar as pontas do cabelo da cliente afro-americana por uma colega – ou mesmo outra cabeleireira – também afro-americana, podemos imaginar que a reação da mulher seria outra, pois ela não encararia o método de finalização das tranças como um costume tribal, apenas como uma novidade para melhora de seus cabelos.

Ao mesmo tempo em que a cliente inferioriza Mariama, Ifemelu parece se sentir superior à nova cliente do salão, a observando de sua posição de acadêmica e tomando notas mentais de suas maneiras, sua forma de se vestir, suas gírias e seu comportamento, supondo que a mulher afro-americana não tem o mesmo nível escolar que ela.

Já a relação de Ifemelu com outras mulheres com a mesma formação acadêmica que ela não é descrita no salão de beleza, mas em reuniões casuais que ela tem com colegas intelectuais afro-americanos em sua maioria. Durante todo o tempo, podemos notar que as mulheres negras afro-americanas, apesar de levarem em consideração as ideias de Ifemelu, a veem como de outra categoria, como um ser exótico com opiniões fortes que venceu a pobreza do terceiro mundo para obter a única educação que deve ser levada a sério, a ocidental. Ifemelu conhece Shan, irmã de seu namorado, nessas reuniões, e se sente imediatamente inferior.

Shan estava de frente para ela agora, com os braços esticados para trás como se fossem asas.

‘Os nigerianos nos chamam de *acata*, não é? Isso significa animal selvagem?’

‘Não tenho certeza se significa animal selvagem. Na realidade, não sei o que significa e não uso essa palavra.’ Ifemelu percebeu que estava quase gaguejando. O que disse era verdade, mas sob o olhar direto de

---

<sup>4</sup> *‘Like a zigzag with a parting at the side right here, but you don’t add the hair at the beginning, you add it when you get to the ponytail,’ she said, speaking slowly, overenunciating. ‘You understand me?’ she added, already convinced, it seemed, that Mariama did not.* (ADICHIE, 2013, p. 229).

Shan, sentiu-se culpada. Ela transbordava poder, um poder sutil e devastador. (ADICHIE, 2014, p. 270, tradução nossa).<sup>5</sup>

Shan se coloca em posição intimidadora, inquisidora, e, ao atentar para a relação das duas, nota-se que Ifemelu se sente inferior justamente por ser vista como exótica pela outra, como quando Shan afirma: "Acho que é porque você é exótica, tem essa coisa de ser uma africana autêntica" (ADICHIE, 2013, p. 397, tradução nossa).<sup>6</sup> Essa colocação, feita quando Ifemelu diz que geralmente recebe mais atenção de homens brancos do que de homens negros, mostra que Shan sempre vê a africana como qualquer coisa diferente do que ela é.

Ao longo do romance Ifemelu se vê diversas vezes em situações em que deve provar o seu valor, se adaptando à cultura ocidental e por vezes se afastando de suas raízes africanas. Mesmo quando ela decide abraçar seus costumes e sua aparência natural, ela enfrenta o questionamento de brancos e negros submetidos aos parâmetros brancos, e, enquanto luta contra a imposição da cultura dominante, se pergunta intimamente se deveria aceitar passar por tudo isso em busca de uma educação ocidental.

### Considerações finais

Existe uma hierarquia de raça nos Estados Unidos. Os brancos estão sempre no topo [...] e os negros sempre estão no nível mais baixo, enquanto o que está no meio depende da época e do lugar. (Ou, como dizem aqueles versos maravilhosos: 'Se você é branco, tudo bem; se você é marrom, fique por aí; se você é negro, volte para casa!'.)

Chimamanda Ngozi Adichie; *Americanah*

Após a análise do romance de Adichie, podemos concluir que de fato há uma subdivisão de classes, em um contexto já dividido que coloca a mulher negra como subalterna. A mulher negra já tem voz, desde que ela não se encaixe em mais de três das categorias expostas neste artigo. Chimamanda Ngozi Adichie é, ela mesma, um

---

<sup>5</sup> *Shan was facing her now, her arms stretched out and pushed back like wings.*

*'Nigerians call us acata, right? And it means wild animal?'*

*'I don't know that it means wild animal, I really don't know what it means, and I don't use it.'* Ifemelu found herself almost stammering. It was true and yet in the directness of Shan's gaze, she felt guilty. Shan dripped power, a subtle and devastating kind. (ADICHIE, 2013, p. 395).

<sup>6</sup> *"I guess it's your exotic credential, that whole Authentic African thing."*

emblema de um nível de subalternidade que se projeta como voz internacional com certo poder de intervir na realidade opressora das mulheres – principalmente, as negras – nas diversas sociedades ao redor do mundo. Entretanto, a marca da subalternidade sempre paira sobre as opiniões expressadas por essas mulheres, que lutam todos os dias por reconhecimento na mesma proporção que os ocupantes dos grupos hegemônicos.

Ifemelu, enquanto negra africana e representante do segundo nível da lista sistematizada neste trabalho, garante que suas opiniões sejam levadas em conta, e dispõe de sua experiência como imigrante nos EUA para se colocar na condição de observadora das organizações sociais do país. Em tempo, atentamos para o fato de que a discussão da imigração está em alta na atualidade internacional, onde chegamos ao ponto de caracterizar o Mar Mediterrâneo como um cemitério de imigrantes que tentam alcançar a Europa em busca de melhores oportunidade e o fazem viajando em barcos com segurança mínima, arriscando suas vidas. Em uma realidade onde a União Europeia opta por abordagens insensíveis de prevenção da imigração em detrimento da segurança dos seres humanos que seguem as rotas inseguras para seu continente, é de extrema importância que uma obra que busca dar voz para os imigrantes seja evidenciada.

E os apontamentos de *Americanah* quanto ao lugar do negro, e da negra, enquanto subalternos também condizem com o cenário internacional atual, quando nos lembramos dos conflitos raciais que tomam conta dos EUA, em que a guerra entre polícia e comunidade negra ganha proporções cada vez maiores, à medida que os que foram silenciados por tantos séculos se veem sem outra opção que não se rebelar contra o sistema. Sistema esse que sempre mostrou inclinação para a opressão das minorias. Agora protestantes vão às ruas de cidades como Baltimore, em Maryland, e Ferguson, no Missouri, para exigir que suas vozes sejam ouvidas. Que as minorias parem de ser perseguidas, que os jovens negros parem de ser agredidos, que parem de se encaixar em perfis de procurados, unicamente pela cor de suas peles. E suas reivindicações são o que consideramos o direito básico do ser humano ao respeito e ao tratamento igual independentemente de etnia ou classe social. Nesse sentido, Adichie dá um passo a frente ao publicar um romance preocupado em representar o negro, e principalmente a negra, e esses personagens ocupam nas organizações sociais do século XXI, enquanto indivíduos subalternizados.

Ifemelu é *Americanah*. É aquela que se arriscou além-mar, obteve sua formação nos EUA e voltou com tantos costumes e perspectivas diferentes. Teve acesso ao

melhor e ao pior da cultura norte-americana. Pôde desenvolver sua visão crítica na condição de *outsider*, observar de que forma as relações se dão e compartilhar suas observações quanto à negritude e o peso que a cor da pele carrega com pessoas que se encontravam em situação parecida. E volta para sua pátria com a bagagem que acumulou ao longo de anos vivendo em meio a uma cultura que se impõe como absoluta, minimizando qualquer tentativa de diversidade proposta pelas minorias.

## Referências

**ABOUT CHIMAMANDA.** Chimamanda Ngozi Adichie Official Website. 2007-2015. Disponível em: <<http://chimamanda.com/about-chimamanda/>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah.** First edition. New York: Alfred A. Knopf, 2013.

\_\_\_\_\_. **Americanah.** Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.

CARVALHO, Isaías Francisco de. Subalternidade e a “Alminha Brasileira”. **Interdisciplinar**, Ano 5, v. 10, p. 125-132, jan.-jun. 2010.

CHAKRABARTY, Dipesh. Subaltern studies and postcolonial historiography. **Nepantla: views from South**, vol.1, n.1, p. 9-32, 2000. Disponível em: <<https://libcom.org/files/subaltern.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

FANON, Frantz. **Black skin, white masks.** Tradução do francês de Charles Lam Markmann. New York: Grove Weidenfeld, 1967.

\_\_\_\_\_. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

SPIVAK, Gayatri C. Can the subaltern speak? In: **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader.** Edited and introduced by Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. p. 66-111.

**HABITANDO MULTIDÕES POR UMA POLÍTICA DO SER: CONCEITOS A PARTIR DE *A MULHER HABITADA*, DE GIOCONDA BELLI E *CARNES TOLENDAS*, DE MARÍA PALACIOS**

Felipe Vieira Valentim\*

**Resumo:** o presente trabalho se propõe a extrair uma leitura do conceito de multidão, mencionado por Beatriz Preciado (2011) no trabalho *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*, na obra *A mulher habitada* (2000), de Gioconda Belli e no espetáculo teatral *Carnes Tolendas* (2009), da diretora María Palacios. Nessa investigação, são abordados conceitos sobre o processo de subjetivação do corpo apresentados por Judith Butler (2002), Berenice Bento (2011), Tina Chanter (2011) e Beatriz Preciado (2011), em articulação com pautas feministas defendidas por Susana Borneo Funck (2011), María Luisa Femenías (2013) e Jorgelina Corbatta (2002). Através de uma revisão bibliográfica, pretende-se promover um intercâmbio conceitual que permita ler o corpo e o emporadamento da voz nas artes que evocam as vozes das multidões, tendo-se como ponto de chegada a noção de corpo habitado.

**Palavras-Chave:** corpo; pós-feminismo; travesti.

**INHABITED MULTITUDES: ARGUMENTS FOR A POLICY OF BEING. CONCEPTS FROM *LA MUJER HABITADA*, BY GIOCONDA BELLI AND *CARNES TOLENDAS*, BY MARÍA PALACIOS**

**Abstract:** this paper aims to extract a reading of the concept of multitude, mentioned by Beatriz Preciado (2011) in *Multitudes queer: Notes for a policy of "abnormality"*. So, we have as analytical basis the novel *La mujer habitada* (2000), by Gioconda Belli and the play *Carnes Tolendas* (2009), by María Palacios. Concepts concerning subjective body construction are discussed here, as well as the arguments presented by Judith Butler (2002), Berenice Bento (2011), Tina Chanter (2011) and Beatriz Preciado (2011), in conjunction with feminist agenda presented by Susana Borneo Funck (2011), María Luisa Femenías (2013) and Jorgelina Corbatta (2002). Through a literature review, we intend to promote a conceptual interchange that allows us to read the body and the empowerment voice in the arts that evoke the crowd's voices, presenting the notion of inhabited body.

**Keywords:** body; post-feminism; transvestite.

O percurso que se inicia aqui toma por base a noção de habitação. Consideramos que habitar um corpo é dar voz às muitas vozes nele presentes, tendo-se em vista que um sujeito é o produto das múltiplas narrativas que o compõem. Um corpo social entoa

---

\* Aluno do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

muitas vozes, vozes de uma experiência vivida, vozes de gerações revisitadas, vozes de uma historiografia ignorada.

Desta forma, a mulher latina é retomada, neste trabalho, enquanto mestiça, enquanto mulher, enquanto ser em constante processo de significação. Reconhecer a multidão que habita um corpo marcado consiste na politização dessa pluralidade a qual reitera as diversas formas de ser e as diversas formas de se marcar o que pode vir a ser essa pluralização, esse corpo habitado.

Para tanto, é proposta uma leitura do romance *A mulher habitada*, da escritora nicaraguense Gioconda Belli (2000), e uma análise da peça *Carnes Tolendas*, da argentina María Palacios (2009), na tentativa de investigar como o discurso do múltiplo é apreendido no processo de ficção e como essa ficção opera como produto discursivo-político de determinada autoria.

Sendo assim, o vocábulo feminino em justaposição aos vocábulos escrita, literatura e autoria é problematizado enquanto marca de uma diferenciação, evidenciando o tom político desse projeto acadêmico que categoriza, esquecendo-se, por vezes, a multidão escondida por essa marca. O trajeto se inicia com as investigações sobre o ser mulher, levantadas por Susana Bornéo Funck (2011), passando pela política da diferença, analisada por Berenice Bento (2011), retomando as considerações sobre o gênero, feitas por Tina Chanter (2011), assim como as teorias levantas pelo filósofo espanhol Beatriz Preciado<sup>1</sup> (2011) e as leituras do corpo propostas por Judith Butler (2002). Numa tentativa de aproximação, recorre-se ao contexto feminista latino-americano trabalhado por María Luisa Femenías (2013) e Jorgelina Corbatta (2002).

É muito comum notar que, com bastante frequência, tem se propagado termos como: escrita feminina, literatura feminina, autoria feminina, em que o vocábulo feminino surge como marca de diferença e/ ou de categorização. Objetivando compreender o projeto político-acadêmico que vem se estabelecendo, Susana Bornéo Funck (2011) tenta rascunhar o ser mulher como resposta para a pergunta – não original, como a própria aponta – que intitula o artigo: “O que é uma mulher?”.

---

<sup>1</sup> Paul Beatriz Preciado tem um papel político muito forte na abordagem dos gêneros. Sua vivência é um grande exemplo para leitura da multiplicidade do ser. Ele (a) não se identifica com os gêneros impostos socialmente, isso faz parte de seu projeto político, do seu projeto de vida. Através da recusa dos rótulos masculino / feminino, ele (a) propõe a resignificação dos corpos. Seu trabalho retoma a leitura de muitos teóricos, confrontando-os, problematizando-os, retomando ideias e expandindo-as. Dentre os teóricos revisitados por ele (a), pode-se destacar Judith Butler. Um paralelo entre os dois nos exigiria um espaço maior, portanto o encontro dos dois neste trabalho não será firmado como contraponto e comparações, mas sim como complementação de conceitos levantados por ambos que são pertinentes ao trabalho.

No percurso traçado pela estudiosa, depreende-se a importância que os estudos de gênero tinham para o movimento feminista, pois, desde a consolidação de tal movimento no Brasil, permeando a década de 80 do século XX, a inserção das reflexões sobre o gênero transformou o paradigma essencialista sobre o qual se debruçava o então movimento feminista. Como bases, foram tomados os conceitos de experiência e identidade, que se apresentavam como questões imprescindíveis no contexto das teorias feministas que despontavam no âmbito da crítica literária.

Todavia, Funck (2011), já no início do trabalho supracitado, atenta para a fragilidade das bases sobre as quais se sustentaram a crítica literária feminista, abordando as reflexões de Joan Scott sobre a experiência e as críticas às políticas da identidade levantadas por Jeffrey Weeks. Respalhada por tais teóricos, a pesquisadora apresenta alguns prejuízos desencadeados por esses conceitos basilares, visto que a apresentação da experiência como argumento invalida a análise da historicidade e do funcionamento do sistema, o que possibilitaria apenas a reprodução desses processos. Também, deslocar a identidade da cultura e do discurso é extremamente prejudicial, já que “ser mulher em Nova York na década de 1970 não significa o mesmo que ser mulher no Brasil em 2011. Ser mulher negra ou da classe trabalhadora não é o mesmo do que ser uma mulher branca de classe média” (FUNCK, 2011, p. 67).

Considerando-se que a experiência tem especial importância no processo de subjetivação e no sentido de pertencimento responsável pela base da ação política, Funck (2011) reafirma o posicionamento de Scott sobre a importância de se historicizar a noção de experiência sob um viés que não abranja apenas um único indivíduo, insistindo na qualidade produtiva do discurso, pois, além de serem indissociáveis, o social e pessoal são historicamente variáveis.

Assim como também são variáveis as concepções de identidade, Funck (2011, p. 67) nos deixa a lição de que “a identidade, como a de gênero, a sexual, ou qualquer outra, é produto tanto da cultura e do discurso, quanto da natureza que nos identifica na materialidade do corpo”. Comumente, é cultural a atribuição de uma identidade consoante à materialidade que o corpo carrega, de modo que para os casos dos intersexuais, recorre-se ao procedimento cirúrgico com objetivo de adequar o indivíduo ao binarismo estabelecido socialmente. É sabido que tal imposição corresponde a uma tática de poder de maneira que as rígidas categorizações de uniformidade sejam permeadas pelo discurso religioso-cristão.

Ainda em análise, Funck (2011) nos apresenta as reflexões de Weeks sobre a política da identidade, indicando ser essa uma escolha e não um destino. O pensador coloca que as identidades são autocriações, cujas bases não são livremente escolhidas, mas historicamente colocadas. Ou seja, as formas de identificação são impostas culturalmente pelo discurso heteronormativo que, respaldado pela biologia, indica o que é um ser homem e o que é ser mulher. Aliás, outro discurso levantado por Funck (2011), o da pesquisadora Monique Wittig no texto *The Straight Mind*, revela que as noções de concepção do ser homem e do ser mulher são políticas e culturalmente operam em constante oposição.

O ser humano é um sujeito social e político, tendo o corpo como ferramenta para dar forma às relações sociais. O corpo opera como base para materialização de uma subjetividade, sendo as manifestações que o envolvem coerentes com os pilares socialmente estabelecidos pelo discurso hegemônico. Nessa perspectiva, nota-se que o corpo-mulher sempre apresentará desvantagem em relação ao corpo-homem, assim como qualquer corpo-outro transgressor a essa norma será oprimido e marginalizado.

Bento (2011, p. 80) questiona o fato de a única maneira eficaz de mudar uma determinada conjuntura, na esfera política, ser a de acionar a máquina binária: “Homem *versus* mulheres, negros *versus* brancos. Movemo-nos em dois mundos: aquele de sujeitos concretos e o da esfera política, no qual os sujeitos são ficções”. É necessário fazer uso do binarismo imposto para se propor uma política da diferença, revendo noções de identidade e de gênero?

O próprio desafio da identidade dos transgêneros, como aponta Chanter (2011, p.7), pode designar o fim do gênero como o conhecemos, pois tais identidades contestam “fórmulas femininas já testadas e confiáveis, que equiparam o gênero com a sociedade (ou cultura, ou história) e o sexo com a biologia (ou fisiologia, ou natureza)”. Sabe-se que não há uma essência interna ao gênero, tendo em vista que tal conceito abrange uma série de fatores impostos pela cultura e reiterados pela história. O ser humano é condicionado de acordo com os papéis de gêneros impostos pela socialização que o repreende, por exemplo, a mulher tem uma socialização histórico-cultural no que se refere aos papéis de gênero relacionados ao feminino.

A experiência transexual, no entanto, permite radicais revisões na concepção do termo gênero por diferentes motivos, sendo o principal a pertinente desconexão entre corpo e gênero, em especial para os casos de intersexuais “corrigidos” no nascimento que, mesmo sem ter tido conhecimento do fato, ainda se sentem desconfortáveis com o

papel de gênero que desempenham. Percebe-se, então, que há algo além do cultural permeando o que conhecemos como gênero.

Se o gênero não é meramente uma questão de condicionamento cultural, pode haver, afinal de contas, senão uma influência biológica e inata, pelo menos algo inefável em relação ao gênero. Porém, o quanto a inefabilidade do gênero pode ser atribuída a quaisquer alegações de ordem natural ou genética permanece em questão, uma vez que todos nós, sem exceção, nascemos em um mundo repleto de normas de gênero às quais constatamos estar sujeitos. Essas normas preexistem a nós, e reagimos a elas, negociando um mundo que inclui expectativas de gênero muito antes que possamos aprender a codificar essa negociação sob forma de discurso. (CHANTER, 2011, p. 10)

Nesse caso, o corpo entra em evidência, o corpo abjeto, marcado, reformulado, que veicula a fluidez do processo de subjetivação quando se trata dos papéis de gênero. Politizar a imagem de corpos-outro é necessário, ou seja, problematizar o binarismo e apontar caminhos para as várias subjetividades marginalizadas segundo os padrões heteronormativos. O filósofo Beatriz Preciado (2011) afirma que o conceito de gênero é uma noção sexopolítica, uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo:

Não é por acaso que, nos anos 1980, no debate entre feministas ‘construtivistas’ e feministas ‘essencialistas’, a noção de ‘gênero’ tornar-se-ia o instrumento teórico fundamental para conceitualizar a construção social, a fabricação histórica e cultural da diferença sexual, diante da reivindicação da ‘feminilidade’ como substrato natural, como forma de uma verdade ontológica. (2011, p.13)

Em entrevista para a edição nº 113 da revista de História da Biblioteca Nacional, Judith Butler atenta para o perigo de se autoafirmar mulher numa luta feminista, já que usar a linguagem da identidade em nome da justiça pode fazer com que o sujeito identificado por ela retorne ao lugar de opressão (DAHÁS, 2015). Para Butler, a ideia de feminismo é capaz de superar o próprio objeto, ampliando conceitos e galgando novas conquistas. A filósofa reconhece o desafio que o fenômeno transgênero representa para o feminismo, alegando que “nem todas aquelas que são mulheres nasceram dessa maneira. E aqueles que nascem em um corpo feminino, sobre o qual recai a expectativa de que vão se tornar mulheres, às vezes tornam-se homens ou trans ou vão encontrar seu próprio caminho com o gênero” (DAHÁS, 2015, p. 1). Portanto, entra em voga o pós-feminismo, apontando para os vários feminismos presentes dentro do próprio movimento de maneira a evocar o grito dos corpos que carregam uma

subjetividade inferiorizada, a qual é tida como anormal, desviante ou menor pela heteronormatividade.

É interessante notar a importância da exaltação das diferenças quando se trata de minorias. O discurso dominante atua como se houvesse um mundo construído para aquela realidade à qual é direcionado. Tamanho é o poder simbólico exercido sobre as subjetividades marginalizadas que se desencadeia em uma forma de violência simbólico-discursiva.

Para Bento (2011), a dimensão plural existente no mundo é diluída quando deslocada para a esfera da política institucional, seja em Congressos ou em Parlamentos, em que é preciso mover-se em binarismos, mesmo quando a luta envolve as minorias. A estudiosa critica a necessidade de produção dos discursos inteligíveis os quais envolvem uma concepção essencializada de identidade. Ela problematiza a ideia de se fazer política através de um essencialismo estratégico, já que isso não é produzido em via de mão única, ou seja, ao produzir o essencialismo estratégico da mulher, é necessário produzir o outro essencializado: o homem. Desta forma, percebe-se a constante retomada de um binarismo em que os pontos contrapostos se excluem mutuamente.

Para dar contorno ao projeto de poder que se desenha, Preciado (2011) recorre às análises de Maurizio Lazzarato, propondo uma distinção entre a noção foucaultiana de biopoder e potência de vida, de maneira que as subjetividades manifestadas por corpos-outro sejam compreendidas como potências políticas e não como efeitos dos discursos sobre o sexo.

No contexto do feminismo latino-americano, María Luisa Femenías (2013) atenta para o fato de se exaltar as diferenças como forma de se obter visibilidade. Em *El género del Multiculturalismo*, a pesquisadora analisa que o sistema de dominação exerce violência simbólica, de maneira a desqualificar, negar, invisibilizar e fragmentar, usando o poder de maneira arbitrária. Poder esse que inferioriza e oprime o outro que destoa do padrão patriarcal historicamente reafirmado. A mulher sempre foi vista como o outro do homem, e, por essa razão, foi fragilizada, lançada ao espaço privado para cuidar da casa e da educação dos filhos. Aos poucos, a mulher conquistou o espaço público, mas é possível afirmar que a luta pela visibilidade profissional, artística e igualdade salarial não são as únicas metas. O outro da mulher emancipada é o próprio feminino que corresponde à mulher negra (que além do sexismo, sofre o preconceito racial), à doméstica, à profissional do sexo, à travesti, à transexual, e todas permanecem ainda vítimas do patriarcado, do sexismo e da violência física e simbólica:

os atributos identificados como feminino são marcados pela inferioridade, mas esses atributos não são propriedade das mulheres. É na apropriação desses atributos por sujeitos sem útero que notamos a força da estrutura de gênero operando na distribuição de níveis diferenciados de humanidade. (BENTO, 2011, p. 87)

Na tentativa de se obter um lugar próprio como indivíduo, Femenías (2013) formula o conceito de autodesignação, que consiste em ressignificar o lugar designado pelo outro hegemônico e ressaltá-lo de maneira a promover a valoração das diferenças, ou seja, reunir uma série de características atribuídas pelo discurso dominante e politizá-los, reafirmando-os positivamente. A estudiosa cita os negros estadunidenses que, na década de 1960, cunharam o lema “Black is beautiful”, ressignificando a diferença inferiorizada em diferença positivamente entendida:

los grupos pertenecientes a las minorías sexuales también reivindicaron su “diferencia” en términos identitarios, como modos de denuncia de los sistemas de opresión y de exclusión que marcaban también a muchas mujeres dentro del movimiento feminista. En consecuencia, ni identidad de género, ni identidad de mujeres, ni la identidad de etnia-cultura se presentaron por sí solas como suficientemente explicativas. Por el contrario, se dió lugar a un feminismo “negro” o “afro”, lesbiano, islâmico, etc., donde el entrecruzamiento de esas identidades iluminó no pocas tensiones y conflictos de lealtades, mostrando el grado de condicionamiento al que las mujeres de las minorías estaban sometidas. (FEMENÍAS, 2013, p. 82)

O espaço artístico e literário também é um meio de se reafirmar uma política do ser e autodesignar-se. “Mulher e Literatura” reassumem constantes relações. Na expressão destacada, Funck (2011, p. 71) reconhece a existência de duas mulheres: “uma, por assim dizer, corporificada e fora da literatura; outra dentro, discursivamente imaginada (ou imaginando, se considerarmos a autoria)”. Hoje em dia, vários acadêmicos estão interessados no resgate da produção literária feminina, que por muito tempo foi ignorada. É curioso notar que muitos escritos ignorados, já resgatados, apresentam qualidade literária, o que corrobora que a razão de tanto tempo de recusa foi o fato de a literatura ter sido institucionalizada como propriedade dos homens de letras por muitos anos.

No contexto latino-americano, das décadas de 1970 e 1980, a literatura se tornou uma ferramenta importante para a voz feminina, foi um meio de conquistar visibilidade, expor e contestar os papéis femininos em sociedade. Também reforçou a voz do colono mestiço, ou seja, além de romper a questão de gênero, também rompeu questões de raça e etnia. A produção literária feminina latino-americana é um dos fatores responsáveis

pelo empoderamento da mulher latina. Aos poucos, o discurso da diferença começa a se deslocar das margens e atingir o centro. Gêneros textuais como diários, receitas, autobiografias, outrora alocados no espaço privado, adentram a esfera pública com grande força política. Corbatta (2002) ressalta que as temáticas são diversificadas, o que revela uma vasta produção que envolvia de poesias a narrativas de forte apelo político.

Dentro de la narrativa, se distingue la escritura autobiográfica, la reescritura literaria de figuras históricas, la narrativa del exilio, la narrativa de testimonio y de la resistencia, la narrativa fantástica y de ciencia-ficción, la narrativa erótica y la narrativa usada como instrumento de inquisición de roles femeninos em transición. (CORBATA, 2002, p. 13)

Temas como autodescoberta, corpo e amadurecimento político estão também presentes no romance *A mulher habitada*, de Gioconda Belli, publicado em 1988. A narrativa está centrada em duas mulheres: Itzá e Lavínia. A história de ambas é costurada através do despertar de uma consciência política do ser. O corpo habitado: a noção do ser para além do corpo. A ficção ilustra os riscos de uma autoafirmação político-ideológica em contextos repressivos, como o que foi instaurado na América Latina da década de 1970.

Duas mulheres. Duas épocas distintas. O jogo narrativo se inicia com a emersão de Itzá, que fora uma guerreira empenhada na luta contra a colonização espanhola. Ela guerreava ao lado de Yarince. Entrou na guerra contra os espanhóis por amor ao companheiro. Não se submetia às obrigações de gênero impostas pela tribo. Foi uma guerreira que recusou a maternidade para não dar mais escravos aos espanhóis. Combateu. Morreu em luta, nas águas. Tláloc, senhor das águas, cedeu-lhe os jardins. Itzá inicia a narrativa emergindo no laranjeiro do quintal de Lavínia. Através do fruto da árvore, que Lavínia ingere no decorrer da narrativa, parte de Itzá também começa a habitar o corpo de Lavínia.

Curioso é notar que há um traço comum entre as duas heroínas e a escritora. As personagens, nativas da fictícia Fáguas, vivem em distintos contextos de opressão, uma na colonização espanhola, outra na ditadura instalada em Fáguas na década de 1970. Itzá é a voz da resistência indígena. Lavínia é uma guerrilheira. Guerrilha e resistência: vida de Gioconda Belli na década de 1970. A escritora militou na guerrilha sandinista que contribuiu para a derrubada do ditador Anastasio Somoza. Ela foi perseguida pela polícia somocista, tendo que se exilar no México e na Costa Rica. Espírito revolucionário presente tanto nas vidas fictícias quanto na vida de Belli.

A protagonista Lavínia é uma jovem de 23 anos que usufrui de um alto nível socioeconômico. Retorna para Fátuas após uma temporada de estudos na Europa, onde se formou em arquitetura. Lavínia é uma personagem que exige especial atenção: ela não recebeu o afeto de seus pais na infância, pois eles estavam muito ocupados em manter as aparências e a vida social. “A tia Inês e o avô tinham sido seu pai e sua mãe. Para seus pais de sangue guardava o estrito afeto biológico” (BELLI, 2000, p. 50). O afastamento da casa dos pais e dos espaços frequentados pelas pessoas de seu nível social, a princípio, é entendido como ato de rebeldia da menina que fumava maconha de vez em quando e gostava de sair para dançar. Porém, ao avançar a leitura, percebe-se que sua discordância com as ideologias da burguesia centro-americana, da qual fazia parte, tem origem nos valores aprendidos com a tia Inês e com seu avô materno.

Mesmo com o forte engajamento político que assume, nos capítulos finais da narrativa, sua principal luta consistia numa luta interna: foi necessário conquistar total emancipação para que desse contorno ao latente espírito transgressor que a habitava. Ademais, ela sempre precisa ser confrontada para assumir posições: o confronto com a triste realidade do povo a fez engajar-se politicamente e o confronto com a solidão a fez perder o medo da morte.

Lavínia é despertada para uma realidade anterior e paralela à sua, reconhecendo que sua história pessoal não terá sentido se não for entrelaçada à história de seu país. Na narrativa, Lavínia simboliza um corpo que percebe a importância do coletivo, da multidão, para manter a liberdade diante de uma força que destrói e ameaça. A jovem atua como contraponto constante às demais personagens femininas do romance, seja a amiga Sara (a boa e submissa esposa), Lucrecia (a oprimida e conformada empregada doméstica), Mercedes (a secretária condenada à solidão por se envolver com um homem casado), Flor (a revolucionária responsável pela inserção de Lavínia no movimento guerrilheiro), além de Itzá (que influi em suas sensações e pensamentos).

Convém ressaltar que a narrativa se compromete com o questionamento das estruturas patriarcais, principalmente no que diz respeito ao machismo, presente tanto no contexto burguês quanto na imagem do personagem Felipe, com quem ela mantém um relacionamento amoroso. Felipe é um dos arquitetos do escritório para o qual ela trabalha. Oriundo de um contexto socioeconômico diferente do dela, Felipe milita contra a ditadura do Grão-General e, embora a tenha envolvido involuntariamente no movimento guerrilheiro, se opõe arduamente à entrada de Lavínia na luta.

Felipe carrega traços de um machismo impregnado em todas as camadas sociais. Prestes a morrer, ele pede para que Lavínia ocupe o lugar dele numa operação que envolvia treze pessoas para invadir a casa do general Vela, braço direito do Grão-General. Ela assume e, momentos antes da grande ação, ao observar as quatro mulheres que também participariam da ação, Lavínia “pensou no que [aquelas mulheres] teriam vivido para chegar a estar ali, sentadas, esperando, em silêncio. Para ela, custou-lhe a morte de Felipe. Felipe teve que morrer para lhe ceder seu lugar. As mulheres entrariam na história por necessidade” (BELLI, 2000, p. 377).

Nesse contexto ficcional, pode-se perceber o forte entrelaçamento entre literatura e realidade: a cultura patriarcal fortemente impregnada nas diversas camadas sociais, resulta na opressão do oprimido sobre o oprimido, do destoamento de vozes que deveriam ser comuns na luta de uma única causa. O outro da multidão que o ser humano carrega materializado no discurso, mesmo que esse outro seja o negativo na pluralidade, fruto de um discurso culturalmente reproduzido em sociedade.

Outra questão muito pertinente na análise da obra é a desconstrução da imagem de um feminino frágil e passivo. O próprio título da obra já aponta para a afirmação de uma política do ser: a aceitação do si como pluralidade que habita um corpo, cuja marca deve ser autodesignada em prol da valorização da pluralidade e das diferenças. Apesar de ter plena consciência das diferenças sexuais e de gênero que envolvem a sociedade, Lavínia, através da influência de Flor, amadurece sua visão sobre a presença das mulheres nos movimentos guerrilheiros:

- No outro dia estava pensando precisamente que homens e mulheres nos especializamos em diferentes capacidades. Nós, por exemplo, temos mais capacidade afetiva. Nisso eles são mais limitados. Precisariam aprender conosco, como nos precisaríamos aprender com eles essa prática mais fluída da autoridade, da responsabilidade. Seria preciso uma troca – Disse Lavínia, por dizer alguma coisa.

- Não sei – disse Flor, pensativa. – Neste momento acho que o que mais cabe é reprimir o “feminino”, tentar competir no terreno deles, com suas armas. Talvez mais adiante, poderemos nos dar ao luxo de reivindicar o valor de nossas qualidades...

- Mas deveríamos ser capazes de “feminizar” o ambiente, principalmente se estamos falando de ambientes duros como a luta... – insistiu Lavínia.

- Para mim o “ambiente da luta”, como você chama, está bastante “feminizado”. Precisamos uns dos outros e, por isso, criamos vínculos afetivos sólidos com os outros... Creio que os nossos homens são sensíveis. É a morte, o perigo, o medo, o que nos obriga a criar defesas..., defesas necessárias. Sem elas, não sei como poderíamos continuar – disse suavemente Flor.

Parecia imersa em si mesma. Suas palavras, pensou Lavínia, eram apenas o delicado contorno da ponta do iceberg flutuando nas águas frias. Lembranças, vivências das quais ela tinha uma amostra, flutuavam em seus olhos, levando-a para longe. (BELLI, 2000, p. 241-242)

Pode-se dizer que Flor é a personagem mais consciente no engajamento proposto na ficção. Ela está além da diferenciação dos papéis de gênero que a protagonista insiste em levantar. Flor reconhece a importância de um coletivo diversificado que não age em prol de questões individuais, mas sim em prol da erradicação das diferenças sociais.

Lavínia é representada como um corpo que se faz múltiplo. Ela converge a multiplicidade de muitas vozes. Por essa lógica, pode-se notar que há uma razão especial para a habitação de Itzá, a mestiça. O processo se revela como uma metáfora que dá voz à latina, à mestiça, à mulher. Também é interessante complexificar a ideia de habitação, tendo em vista que transposta para a atual conjuntura da sexopolítica, evoca a unificação das vozes de uma multidão.

Sinto o sangue de Lavínia e me invade uma plenitude de seiva invernal, de chuva recente. De maneira estranha, é minha criação. Não sou eu. Ela não sou eu que voltou para a vida. Não a possuí como espíritos que assustavam meus antepassados. Não. Mas convivemos no sangue e a linguagem de minha história que também é sua, começou a cantar em suas veias. (BELLI, 2000, p. 142)

Partindo da noção de corpo habitado proposta pelo romance, como despertar de uma consciência política do ser, é possível perguntar quem é o sujeito do corpo? Como esse sujeito se forma? Que políticas regem esse sujeito? Em *Corpos que pesam*, Judith Butler (2001, p. 153) investiga os limites discursivos do sexo, questionando em primeiro lugar se “existe alguma forma de vincular a questão da materialidade do corpo com a performatividade do gênero”.

Como ponto inicial de discussão, Butler (2001, p. 154) analisa a ideia de diferença sexual, que é discursivamente marcada, tendo-se a categoria “sexo” como ideal regulatório que produz os corpos que governa: “O ‘sexo’ é um construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo”. Ainda nessa investigação inicial, a pesquisadora atenta para o fato de haver uma constante reiteração das normas regulatórias que materializam o sexo, já que o processo de materialização não é totalmente completo, tendo em vista a inconformidade dos corpos às normas de materialização impostas. Desta forma, as instabilidades desencadeadas por esse processo contestam a força hegemônica da lei regulatória.

Nesse contexto, faz-se necessário compreender o caminho pelo qual a noção de performatividade do gênero se articula com tal concepção de materialização. Butler (2001, p. 154) situa que a performatividade em questão não consiste em um ato deliberado, mas sim uma “prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”. Além disso, a materialidade dos corpos é obtida por meio de uma ação performativa das normas regulatórias. Sendo assim, a materialidade do corpo não pode ser desvinculada da materialização da norma regulatória e, como resultado desse efeito de poder, o “sexo” se torna uma das normas pelas quais o indivíduo se torna viável, “é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2001, p. 155).

Os que não são culturalmente viáveis pela norma regulatória estão situados numa zona de abjeção, na qual não gozam do status de sujeito. Porém, argumenta Butler (2001) que habitar essa zona designada pela cultura sob o signo do “inabitável” é importante para que o domínio do sujeito circunscreva sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida, pois a imposição cultural de uma identificação com o caráter normativo do sexo gera um repúdio capaz de produzir o domínio da abjeção, possibilitando a emersão do sujeito e a valência de sua condição abjeta. Desta forma, é pertinente a colocação de um movimento inverso em que se promova a desidentificação com as normas regulatórias como projeto político:

pode ocorrer que tanto a política feminista quanto a política queer sejam mobilizadas precisamente através de práticas que enfatizem a desidentificação com aquelas normas regulatórias pelas quais a diferença sexual é materializada. Essas desidentificações coletivas podem facilitar uma recontextualização da questão de se saber quais corpos pesam e quais corpos ainda devem emergir como preocupações que possam ter um peso crítico. (BUTLER, 2001, p. 156)

Retomando a ideia da habitação de um corpo, pode-se afirmar, com base nas reflexões de Butler (2001), que o processo de habitar só é possível a partir de um reconhecimento político da subjetividade. O título e o conteúdo do romance de Belli são bastante elucidativos para a questão: quem é o sujeito que habita o corpo? Em resposta, é possível afirmar que o sujeito que habita o corpo é o sujeito que empodera sua voz. A mulher habitada é uma metáfora das muitas vozes que compõem uma multidão que habita o corpo.

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação próstética

dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*. O corpo da multidão *queer*. (PRECIADO, 2011, p.14)

Em 2009, foi apresentado em Córdoba (e depois seguiu viagem pela América Latina) o espetáculo *Carnes Tolendas: Retrato escénico de un travesti*, fruto de um trabalho de conclusão de curso de licenciatura em teatro da própria diretora, María Palacios.

Através da estética do biodrama, María Palacios nos apresenta a carga poética do teatro de Federico García Lorca permeada pelos relatos da atriz Camila Sousa Villada, que estrela a peça. A obra consiste na performance de um corpo que transita pelos binarismos em busca de uma identidade. Tanto os personagens de Lorca quanto os relatos de Camila são veiculados pelo corpo da atriz, de modo a afirmar a importância dessa cena autobiográfica que, ao ficcionalizar a história de Camila, exalta sua voz como indivíduo oprimido, tornando visível a política que habita o seu corpo.

En este juego intertextual entre la vida de Camila y fragmentos de parlamentos de Bernarda Alba, Camila desarrolló un juego de ausencia y presencia de su propia persona; de ficción y realidad donde ella está y no está al mismo tiempo. A partir de la corporidad de Camila, la trama de la presentación / representación se hizo visible. Sin intermediarios más que los personajes que ella misma personificó, se constituyó Camila como objeto y sujeto. En este sentido, *Carnes tolendas* mostro el proceso de construcción de la identidad travesti de la performer. Los fragmentos de vida de Camila, tal patchwork posmoderno adquirieron totalidad a partir de la (re)presentación escénica. Y, aunque fragmentaria la sintaxis del texto dramático, la representación se percibió como un todo homogéneo. *Carnes tolendas* creó un mundo cerrado y autónomo, el mundo ficcional de Camila Sousa Villada. (BEVACQUA, 2013, p. 4)

Ao som de um tango tocado por um acordeão, Camila entra em cena vestindo roupas neutras. Ela não usa maquiagem e os cabelos estão presos. Não há indícios de haver um travesti em cena, mas sim um corpo que justifica em que aspectos o tango tocado fala por ele. A identidade de gênero dos personagens que o corpo interpreta é denunciada pela voz que, propositalmente, transita do grave ao agudo. Camila nos apresenta o testemunho de um corpo habitado pelo masculino e pelo feminino. Seus relatos sobre exclusão, preconceito, prejuízos emocionais, solidão, infertilidade são compartilhados numa entrega da atriz para si mesma. Relatos permeados pelo “deve

ser” do discurso opressor, relatos que autodesignam seu corpo como corpo morto, o qual não se permite mais a submissão ao binarismo de gênero imposto culturalmente, validando o do fim do gênero, como Chanter anuncia:

Me llamo Camila, hace once años que soy travesti. Once años que me sirvieron para comprender que nunca seré una mujer y nunca volveré a ser un hombre. Usurpé el cuerpo del hombre que fui para ir matándolo poco a poco y poder borrar en él todo rastro de masculinidad. Una vez que lo maté, a ese cuerpo yo le di un nombre: Camila. Camila habita un cuerpo muerto, vaciado, poseído por ella. No sabría decirles por qué elegí este camino [...] Esto de nacer hombre y vestirse como mujer, esto que es tan anormal y tan aberrante para tanta gente, es tan antiguo y practicado por todo el mundo, ¿no? [...] Nunca seremos mujeres, y volver a ser hombres es una posibilidad vergonzosa que se rechaza de antemano. Debemos las travestis aprender a convivir con esta realidad ingrata o, de lo contrario, podremos caer en la locura. Somos hombres vistiendo como mujeres. Eso de que hay un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer, o una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, eso es mentira. En el cuerpo de un travesti habita lo femenino y lo masculino, y se lo voy a discutir a cualquiera. Habita lo ondulante, lo curvo, lo suave, la caída de una sábana, el quiebre de una rodilla, la curva de una cadera; y habita también lo duro, lo recto, el edificio, el ladrillo, el golpe. (Transcrição de uma fala da encenação feita por BEVACQUA, 2013, p. 5)

Na peça, a diretora María Palacios afirma que um travesti é um ser inominado, negado pela família, pela política, pelos empregadores. Em cena, Camila relata sua história como uma forma de resistência, ela autodesigna sua diferença, valorizando-a, expondo a sua formação subjetiva de maneira corajosa e apaixonada.

No final do espetáculo, a nudez tem especial importância, pois simboliza a afirmação de um corpo contado por meio dos gestos, das palavras, das músicas, da voz, do movimento. Um corpo-outro, narrado pela “maestra de engaño”, que visibiliza a voz política que o habita, fortalecendo a luta dos oprimidos contra as estruturas patriarcais:

Se as multidões *queer* são pós-feministas não é porque desejam ou podem atuar sem o feminismo. Pelo contrário, elas são o resultado de um confronto reflexivo do feminismo com as diferenças que o feminismo apagou em proveito de um sujeito político ‘mulher’ hegemônico e heterocêntrico. (PRECIADO, 2011, p.17)

### **Considerações Finais:**

O corpo foi o ponto de partida para a proposição de uma política do ser, pois através dele, foi possível traçar alguns pontos que evidenciam que o ser humano é

pluralizado. Assim, faz-se necessário apontar para a potência política que os corpos carregam, principalmente, os corpos-outra que atuam como contraponto aos corpos materializados pelo “sexo”, ideal regulatório que é, segundo Preciado (2011), correlato ao capital.

O movimento feminista foi de fundamental importância para chegarmos às reflexões atuais, mas ainda há muito que se avançar no combate à normalização das identidades sexuais que atuam como agentes de controle da vida. As identidades, por serem estratégicas, quando legitimadas pelo corpo, visibilizam e empoderam a voz dos ser que o habita.

Desta maneira, mais do que retomar questões que envolvam o que é ser (FUNCK, 2011) e quem tem direito de falar em nome de uma coletividade (BENTO, 2011), ressaltando a fluidez das identidades, é fundamental atentar para a “multidão” (PRECIADO, 2011) que habita o ser, de maneira a dar coerência ao campo das disputas políticas.

Não só a academia, mas os currículos escolares precisam ser repensados com a finalidade de tornar visível a marca da diferença autodesignada quando tais questões são refletidas. Ora, a inserção das discussões acerca da literatura feminina e da literatura *queer* é um passo para a contestação do padrão canônico masculino imposto e preservado, pois cabe à Literatura, enquanto expressão artística, levantar e tornar visível o debate, dando-lhe corpo e permitindo que ele componha outras multidões.

## Referências

BELLI, Gioconda. **A mulher habitada**. Tradução Enrique Boero Baby. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2000.

BENTO, Berenice. Política da diferença: feminismos e transexualidades. In: Leandro Colling, Djalma Thurler. (Org.). **Stonewall 40+ o quê?**. Salvador: UFBA, 2011, v. único, p. 79-110. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2260/3/Stonewall%2040\\_cult9\\_RI.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2260/3/Stonewall%2040_cult9_RI.pdf)> Acesso: 29 out. 2013.

BEVACQUA, Guillermina. Carnes tolendas: Retrato de un travesti en el Centro Cultural Rojas. **La revista del CCC**, [en línea], n° 19, p. 1-10, set.-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/448/>>. Acesso: 18 ago. 2015.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. IN: LOURO, Guacira L.(org.), **O Corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Carseléia Gracioli. Lavinia/ Itzá: la simbiosis de la mujer habitada. *Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil*, vol. IX, n. 34, p. 1-8, jul.-set. 2008. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/263.pdf>>. Acesso: 30 jul. 2015.

CHANTER, Tina. **Gênero: conceitos-chaves em filosofia**. Trad. de Figueira, Porto Alegre: Artmed, 2011.

CORBATA, Jorgelina. **Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica**. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

DAHÁS, Nashla. Judith Butler: Existe um único conceito de identidade feminina? Não tenho certeza. *Revista de História.com.br*, n. 113, p. 1, fev. 2015. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/judith-butler>>. Acesso: 23 jul. 2015.

FEMENÍAS, María Luisa. **El género del multiculturalismo**. Bernal/Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? *Revista Cerrados*, n. 31, ano 20, p. 65-74, 2011.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Revista Estudos Femininos*, vol. 19, n. 1, p. 11-20, jan.-abril 2022. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2011000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso: 01 jul. 2015.

**A FICÇÃO COMO ROTA DE FUGA: TRANSGRESSÃO DA FRONTEIRA  
ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO NA ARTE E NA NARRATIVA DE  
*PAISAGEM COM DROMEDÁRIO* (2010)**

Luiza Puntar Muniz Barreto\*

**Resumo:** para muitos indivíduos, a ficção pode representar uma possibilidade de vida e de felicidade, sendo construída, ao contrário do que comumente se pensa, a partir não de uma fantasia, mas da resignificação de elementos de uma realidade dura e insuportável. Este trabalho busca investigar, a partir do romance *Paisagem com Dromedário* (2010), de Carola Saavedra e de sua personagem Érika, como a ficção pode transcender as barreiras artísticas e estabelecer uma (re)construção de memórias afetivas e, conseqüentemente, identitárias nos indivíduos que, motivados por um trauma pessoal, acabam encontrando na fusão entre o plano real e o imaginário um modo de sustentar sua existência. Com base na teoria dos “não lugares” de Marc Augé, procuramos entender a conjuntura dos espaços contemporâneos em que se dá esse processo e, a partir da teoria de Karlheinz Stierle sobre a ficção, procuramos elucidar de que forma Érika opera um ato auto ficcional de reconstrução da própria vida e identidade. Além disso, propondo uma aproximação entre sua atitude e a do ato da própria escrita, buscamos verificar como a literatura/ficção se inscreve no lugar da construção do possível e não apenas como reprodução da realidade trágica.

**Palavras-chave:** ficção; memória; resignificação; contemporaneidade.

**FICTION AS AN SCAPE ROUTE: TRANSGRESSION OF THE BORDER  
BETWEEN REAL AND IMAGINARY IN ART AND STORYTELLING OF  
*PAISAGEM COM DROMEDÁRIO* (2010)**

**Abstract:** to many individuals, fiction can represent a possibility of life and happiness, being built, against common sense, not from a fantasy, but from the resignification of the elements of a harsh and unbearable reality. The study aims to investigate, from the novel *Landscape with dromedary* (2010), by Carola Saavedra and her character Érika, how fiction can transcend the artistic barriers and establish affective memories (re) construction and, consequently, identity in individuals who, motivated by a personal trauma, end up finding in the merger between the real and the imaginary a way to support their existence. Based on the non-places theory by Marc Augé, we try to understand the situation of contemporary places in which this process takes place; and from Karlheinz Stierle’s theory of fiction, we intend to clarify the way Érika operates an auto-fictional act by rebuilding her own life and identify. Besides that, by proposing an approximation between her attitude and her own writing act, we aim to verify how literature/fiction sets itself as the as the place of building the possible and not just as a copy of the tragic reality.

**Keywords:** fiction; memory; resignification; contemporaneity.

---

\* Cursa mestrado em Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada em Letras Português/Literaturas pela UFRJ.

## Introdução

O cenário contemporâneo tem se revelado cada vez mais complexo, principalmente no que se refere aos espaços de passagem e de circulação pública. Diante do aumento vertiginoso no trânsito de informações e de massas que caracteriza o mundo globalizado, basta um olhar mais atento para percebermos que esses espaços estão em constantes transformações.

Tantas mudanças na forma de se conceber e perceber os espaços não poderiam deixar de atingir também o sujeito contemporâneo, o qual se encontra no cerne da discussão proposta pelo presente trabalho. Aqui, esse sujeito, conforme veremos, solitário e traumatizado, bem como as relações que trava com outros sujeitos e com os espaços por onde transita, serão investigados juntamente com a ideia de auto ficcionalização, que aparece nesse emaranhado afetivo como um possível caminho para a sua sobrevivência.

Neste trabalho, procuraremos elucidar o processo de ficcionalização pelo qual passa Érika, a personagem principal do romance de Carola Saavedra (2010), *Paisagem com Dromedário*, para, então, refletirmos a respeito da importância da arte no desenvolvimento afetivo e pessoal de um indivíduo que, somente por meio da ficção, consegue enxergar o mundo e encontrar a si mesmo.

Para o trato da questão, será feito uso da teoria da ficção de Karlheinz Stierle (2006). Discutiremos como os temas da memória afetiva e do trauma aparecem na planta baixa desse processo ficcional; e, também, baseados na teoria de Marc Augé (2012) sobre os “não lugares”, de que modo a transformação dos espaços na contemporaneidade afeta o indivíduo, suas relações e sua identidade.

Carola Saavedra, autora também dos romances *Toda terça* (2007) e *Flores Azuis* (2008), nasceu em Santiago do Chile, em 1973, mudando-se para o Brasil aos 3 anos de idade, onde estabeleceu-se até os dias de hoje. Além de sua dupla possibilidade de identificação nacional, a autora, que vem ganhando destaque e representatividade no atual meio literário brasileiro, já morou na Espanha, França, e Alemanha, onde concluiu seu mestrado em Comunicação.

Não é difícil perceber que Carola integra o grande contingente de sujeitos em trânsito, produzidos pela contemporaneidade; sujeitos que possuem uma construção identitária fragmentada e híbrida, como bem pontua Stuart Hall (2008), cuja subjetividade deslocada carrega sempre a possibilidade da crise.

Ao fazer um mapeamento de suas obras, nas quais figuram em primeiro plano as questões subjetivas do sujeito em crise e a falência das relações afetivas, costuradas por um fio memorialístico, podemos perceber que a autora transporta sua experiência enquanto sujeito contemporâneo para a ficção. No caso do romance *Paisagem com dromedário*, a vemos realizar, num ato quase metaficcional, a transposição da experiência à criação artística.

No romance em questão, a artista Érika, personagem narradora da obra, sofre a perda da amiga Karen e vê seu triângulo amoroso desmoronar. Impossibilitada de manter seu relacionamento com Alex, ela se auto exila numa ilha onde procura se encontrar e superar o trauma vivido por meio de uma série de gravações através das quais revisita o passado e deixa transparecer sua confusão e indisponibilidade afetiva.

### **A narrativa afetiva da memória e a transgressão da fronteira entre real e imaginário**

*Paisagem com dromedário* (2010) é um romance memorialístico, cuja narrativa em primeira pessoa consiste, grande parte do tempo, em um monólogo de Érika acerca do extinto triângulo amoroso do qual fazia parte juntamente com Karen e Alex. Tal monólogo é constituído pela transcrição de gravações feitas pela narradora, destinadas ao seu ex companheiro, Alex; e logo revela ao leitor a natureza do relacionamento, cuja sustentação, tal qual um tripé, necessita da presença das três partes para que se mantenha em equilíbrio.

Quando a narrativa de Érika se inicia, na primeira gravação, Karen já está morta; sua presença é, no entanto, fortemente marcada. Acredita-se que a busca pela sua presença é, na verdade, a grande motivação dessa narrativa. Privado de um de seus pés, a relação triangular perde sua sustentação com a ausência de Karen.

Conforme se toma conhecimento das memórias da narradora, fica claro que a assimilação da inescapável morte de Karen produz um efeito traumático em Érika que, após o silêncio e o distanciamento assumidos logo ao saber da doença da amiga, dirige-se a um autoexílio em um lugar que lhe permitisse recriar sua realidade e ressignificar os acontecimentos passados, na precária esperança de recuperar a sua relação amorosa.

Com a ausência definitiva da amiga, Érika constata a inviabilidade de sua relação com Alex: “É como se, junto com ela, qualquer possibilidade nossa tivesse

morrido também” (SAAVEDRA, 2010, p.65). Desnorteada com o fim desse relacionamento e ansiosa por uma forma de tentar recuperar o que se perdeu, ela encontra no desencadear de um processo narrativo memorialístico uma maneira de resgatar a presença de Karen.

Tal processo narrativo se constitui mais das impressões da narradora em relação ao que foi vivido pelos três, do que da experiência que vive no momento em que produz essa narrativa, a qual, no entanto, não consiste na mera reunião de relatos fiéis aos fatos por ela vividos. Érika, mais do que reproduzir lembranças, narra memórias afetivas que se constroem no momento mesmo da narração.

Em seu livro *Seduzidos pela memória* (2000), Andreas Huyssen fala sobre como a memória cultural e a política mundial, a partir de 1980, deslocam para o passado o foco, que até a modernidade vinha sendo dado pela sociedade ao futuro (HYUSSEN, 2000, p.9). Segundo o autor, essa mudança de foco aponta “para a presente recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo (HYUSSEN, 2000, p.10) e foi motivada pelos acontecimentos traumáticos provenientes da primeira metade do século XX, especialmente o Holocausto.

Assim como ocorre nas esferas culturais e políticas de todo o mundo, encontramos também na literatura um retorno ao passado por meio da memória, como uma tentativa de “recodificação” dos fatos vividos em uma experiência traumática. Esse é o eixo sobre o qual gira a narrativa da personagem Érika em *Paisagem com dromedário*.

Nesse sentido, a elaboração narrativa de Érika parece corresponder ao processo criador de que fala Karlheinz Stierle (2006), em seu livro *A ficção*. Segundo o autor, tal processo consiste numa tríade na qual o fictício é o resultado da transgressão do real através da mediação feita pelo imaginário: “O fictício se torna um conceito de relação entre a realidade e o imaginário” (STIERLE, 2006, p. 9).

O fictício é, portanto, uma “instância de transformação” que age através de um processo de ressignificação das coisas do mundo real, feito pelo imaginário. A princípio, esse é um processo subjetivo, mental; porém, para que ele se complete, é necessário que se concretize materialmente: “o imaginário, para que se mostre como tal, exige o ato de realização. Para se tornar experimentável, o nada também precisa de configuração” (STIERLE, 2006, p.10).

Esse meio material que fica responsável por ser remodelado e devolvido ao mundo das coisas “reais” é a arte. Só por meio dela se pode, de fato, concretizar o

processo criativo do  *fingere*, palavra em latim que quer dizer “modelar” e, quando implicada nesse processo, pode também corresponder ao ato de fingir que, “simultaneamente, provoca a ‘irrealização do real e a realização do imaginário” (STIERLE, 2006, p.10).

Esse processo de (re)criação da realidade, ao ganhar a configuração estética de uma instalação artística cogitada pela narradora desde o início do romance e realizada ao final dele, pode ser considerado uma ocorrência da concretização artística por meio da qual o indivíduo procura reconfigurar a realidade que o desabriga.

Para a autora do romance, “A literatura surge de uma falta, de um defeito seu. De alguma coisa que você não conhece, de algo que você não consegue. E você procura soluções para isso” (PELANDA, 2010, p. 1).<sup>1</sup> De modo análogo à função da literatura destacada nesse trecho por Carola, a estetização da narrativa memorial – concretizada na instalação artística que se confirma ao final do livro – caminha no sentido de encontrar soluções a partir de uma falha.

A ficção aparece como proposta de solução, primeiramente, através da narrativa memorial e, posteriormente, por meio de sua estetização. Tal narrativa propõe uma constante ressignificação dessa matéria prima, compondo uma série de gravações feitas no espaço provavelmente imaginário de uma ilha, significativo para a construção narrativa na medida em que flutua entre as potencialidades da ficção para, com efeito, deixar o leitor à deriva do que pode ou não ter acontecido, bem como acerca desse espaço que, como um palco, pode abrigar a dramaticidade encenada desde o início por Érika.

Érika não está interessada em contar a história de sua relação amorosa ou a história da morte de Karen, nem em narrar como chegou à ilha em que se encontra ou o motivo pelo qual se exilou nesse lugar - essas respostas, se é que existem, ficam por conta da inferência do leitor. O que Érika faz é incorporar, ao seu monólogo dirigido a Alex, um relato afetivo de situações aleatórias vividas pelos três ou apenas por ela e mais uma das partes desse triângulo. Essas situações não são contadas ao leitor de forma direta, antes se deixam entrever como *flashbacks* em seu discurso.

---

<sup>1</sup> Trecho de uma entrevista concedida por Carola Saavedra em 19/05/2010 ao jornal Rascunho durante a realização da quinta temporada do *Paiol Literário*, projeto promovido pelo jornal **Rascunho** em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e o Sesi Paraná. Disponível em <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/carola-saavedra/>> Acesso em 30 jan. 2014.

É através dessa tentativa de reprodução dos fatos vividos, tanto no passado como no presente, que ela ressignifica as situações e (re)constrói suas memórias afetivas de forma, aparentemente consciente:

Queria que você pudesse ouvir as coisas exatamente como elas são, os barulhos em volta, a minha voz, a entonação da minha voz, as pausas, a rapidez, ou a lentidão ao respirar. Mas nós sabemos que nunca é assim. Que qualquer coisa que eu diga ou faça será sempre uma invenção, não é possível reproduzir a realidade, apenas recriá-la. (SAAVEDRA, 2010, p.71)

Assim, Érika não narra as suas experiências, mas rememora seu passado na esperança de construir uma nova realidade na qual seja possível projetar um futuro para sua relação com Alex (GARBERO, 2011). É lícito afirmar que a narrativa que se projeta a partir da memória desse arquivo mítico afetivo é, portanto, o instrumento de edificação de Érika: por meio dela, vemos surgir experiências que ganham novos sentidos através da ativação e da constante (re)produção de suas memórias. Para a narradora, “não é possível reproduzir a realidade, apenas recriá-la” (SAAVEDRA, 2010, p.71).

Reconhecemos, pois, na memória, o ato criativo do  *fingere*  dessa narrativa. Tal ato se concretiza com a nova forma que a imaginação confere aos fatos, através da narração afetiva de sua memória, e é a partir dessa atitude de recriação que Érika procura reativar a parte inoperante do triângulo a fim de reconstituí-lo e colocá-lo de pé novamente.

A memória é, portanto, um arquivo afetivo, não factual, a ser reconstruído a cada vez que é narrado. Por isso a necessidade de narrar e, mais que isso, a necessidade de registrar esse processo: as gravações aqui funcionam como os vários fios que compõem a narrativa do tecer e entretecer da interminável metamorfose em que consiste a produção ficcional.

Essa constante - e talvez interminável - passagem de forma em forma corresponde à metamorfose que reflete o processo do  *fingere* , inaugurado por Ovídeo na obra  *Metamorfoses* , na qual o ato primeiro da criação do universo representaria um equivalente imaginário do conceito de ficção como o conhecemos hoje. Esse ato primeiro de criação do universo na obra de Ovídeo consiste em dar forma ao caos: “O primeiro ato do  *fingere*  é dar forma ao informe, converter o barro em figura. Essa, contudo, não deve ser mimética” (STIERLE, 2006, p.13).

A narradora concretiza o ato do  *fingere*  na medida em que (re)modela e (re)formula a realidade insuportável, a princípio por meio do relato e, posteriormente, através da instalação. Tendo como matéria prima as suas memórias, Érika empreende um processo ficcional de si própria e da (sua) história apresentada ao leitor, que não é capaz de distinguir o que pertence à realidade e o que é da ordem da imaginação de Érika.

No entanto, toda experiência, antes de narrada, deve passar por um processo de reflexão que será imprescindível para delinear a forma que a narração irá lhe conferir. O objeto responsável por esse processo de reflexão em  *Paisagem com dromedário*  é o silêncio do não dito, que atua na passagem entre a lembrança e a narração (GARBERO, 2011). Assim, é lícito afirmar que o silêncio atua como mediador entre lembrança e memória, auxiliando, juntamente com o processo narrativo, na construção dessa.

Ao silêncio que inicialmente instaurou-se em Érika diante do choque da notícia da doença de Karen, a experiência traumática de sua morte faz com que Érika responda com uma narrativa fragmentada, imprecisa e cheia de intervenções imagéticas não textuais, realizada por meio de gravações na ilha provavelmente imaginária em que a narradora se auto exila depois da morte de sua amiga.

Ao longo de toda a narrativa, composta por 22 dessas gravações endereçadas a Alex, Érika não menciona o nome do lugar, e tudo que sabemos sobre ele é que se trata de uma ilha vulcânica com dromedários e turistas, além de ser isolada e desértica: “com a luz do sol os vulcões aqui adquirem tons incomuns de vermelho e um espectro que vai do laranja ao verde. Vez ou outra passa uma caravana de turistas carregados por dromedários” (SAAVEDRA, 2010, p.27).

Essas características reforçam o estado afetivo - confuso e instável - da narradora, que todo o tempo parecer estar caminhando sobre a linha tênue que separa imaginação e realidade; a localização do exílio – em uma ilha – evidencia a seu sentimento aporético.

É nesse ambiente que Érika revela a sua angústia e a urgência de achar uma saída. Para tal, como uma prisioneira em um pedaço de terra cercada de água por todos os lados que se joga no mar com a intenção de fugir a nado, a narradora se rende às próprias memórias, que se deixam fluir em um movimento incerto, comprovando a deriva afetiva em que a personagem se encontra.

A ilha imaginária pode ser lida, portanto, como um não lugar em potencial, que justamente por ser fictício, favorece a possibilidade de recriação ficcional. O termo “não

lugar” aqui utilizado compreende dois sentidos distintos, porém complementares. Em primeiro lugar, esse jogo de palavras pode ser interpretado ao pé da letra como a negação de um lugar real e, em segundo lugar, como um lugar imaginário, já que não é um espaço situado geograficamente para o leitor.

Em uma apreensão mais profunda do termo, propomos uma leitura da teoria que Marc Augé (2012) explora em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, baseando-se em Michel de Certeau para rejeitar a oposição do espaço simbólico do lugar ao espaço não simbólico do não lugar: “Quando Michel de Certeau fala em ‘não lugar’ é para fazer alusão a uma espécie de qualidade negativa do lugar, de uma ausência do lugar em si mesmo que lhe impõe o nome que lhe é dado” (AUGÉ, 2012, p.79-80). Para Augé (2012), os não lugares são espaços de passagem, típicos da pós-modernidade, onde os indivíduos paradoxalmente perdem sua identidade para a reforçarem em seguida. Ao mesmo tempo em que perdem sua identidade na medida em que há uma generalização identitária para todos os indivíduos que passam por esses lugares, o sujeito contemporâneo tem a sua identidade reforçada por meio da autoafirmação que se faz necessária para diferenciar-se dos demais.

Assim como os não lugares possibilitam um reforço identitário praticado pelo próprio sujeito, a ilha em que Érika se isola permite que ela o faça por meio da reativação do vértice faltoso do triângulo. As lembranças de Érika tornam possível acreditar que Karen era um ponto chave na construção de sua identidade, que costumava confundir-se com a de Alex.

A narrativa de Érika nos leva a crer na sua dificuldade de se dissociar de Alex, uma vez que recria com a palavra as ausências, tornando-as reiteradamente ainda muito mais presentes. Na gravação 9, Érika tenta lembrar como era a relação dos dois antes de Karen: “Como era antes, Alex? Como fazíamos? Como vivíamos nós dois sem Karen?[...] Tento me lembrar mas não consigo. É como se antes nós não existíssemos” (SAAVEDRA, 2010, p. 65-66).

Além disso, a narradora afirma várias vezes que as pessoas a consideravam uma extensão dele e que até mesmo suas ideias, enquanto artista, deixavam o rastro de Alex. Assim, os dois estabeleciam, segundo o relato, uma espécie de relação simbiótica, a respeito da qual Érika confessa:

Eu não sabia o que ali era meu e o que era teu. Nossas ideias se misturavam. De quem havia sido a ideia?[...] No trabalho parecia que as coisas só se concretizavam, só tomavam forma definitiva depois

que eu as pronunciava pra você e recebia a tua aprovação (SAAVEDRA, 2010, p.67).

E se questiona: “afinal, haveria ali algo que fosse meu? Algo que, se você fosse embora, continuaria ali, comigo” (SAAVEDRA, 2010, p.67).

Entretanto, Érika encontra sua autonomia e independência com a chegada de Karen, que, como sabemos, traz à relação um equilíbrio proveniente da libertação identitária que proporciona à Érika:

Quando Karen surgiu na tua vida, e na minha também, algo mudou [...] Não havia mais a necessidade dos nossos nomes como uma marca, um único som. Não havia mais a necessidade de caminhar pelas ruas como quem olha o mundo em duo [...] Eu comecei a trabalhar sozinha. Era como se Karen ao mesmo tempo nos unisse e nos separasse (SAAVEDRA, 2010, p.66-67).

A independência e autonomia que Karen possibilitava à Érika aparece como um modo de reforçar sua identidade diante da relação que mantinha com Alex. Com a morte de Karen, Érika não consegue mais encontrar sua identidade e diz a Alex, também na gravação 9, que somente com Karen era possível que se aproximassem sem que eles dois se destruíssem (SAAVEDRA, 2010). Karen é, portanto, o pilar da contiguidade que confere estabilidade à relação, garantindo a Érika sua individualidade.

Ainda sobre a qualidade de não-lugar estabelecido por Augé (2012), há na contemporaneidade um grande número de lugares que têm incorporado o *status* de não lugar na medida em que se tornam lugares de passagem, devido a ação de determinado tipo de turismo. Nesses casos, os viajantes não travam com os lugares por onde passam outra relação senão a de passagem, através da qual tendem a registrar apenas visões rápidas e fugidias, como as capturadas por polaroides e fotos instantâneas.

Essa tendência da visão contemporânea nos permite também uma associação às funções dos *smatphones* que, mais que registrar imagens, deflagram o apego contemporâneo aos aparelhos de comunicação. Em relação a isso, poderíamos ainda pensar numa incomunicabilidade que, a exemplo da conectividade, oferece muitos *links*, porém, com uma baixa disponibilidade para as relações de afeto.

Desse modo, o viajante desloca o objeto central do espetáculo, que deixa de ser a paisagem e passa a ser ele próprio, caracterizando, assim, mais uma negação daquele espaço enquanto lugar. Nesse sentido, é possível pensar a ilha vulcânica de *Paisagem* como um não lugar em que Érika empreende uma viagem na qual torna a si própria o espetáculo.

Seguindo a tendência dos viajantes contemporâneos, Érika não está interessada em viver experiências na ilha, nem mesmo em contemplá-la ou em falar dela: o pouco que sabemos sobre esse (não) lugar provém de inferências permitidas pelos ruídos registrados pelo gravador e que, no livro, aparecem marcados em itálico.

Na medida em que se utiliza daquele espaço apenas como um (não) lugar passível das suas lembranças e não como um lugar possível de situar a vivência de experiências, Érika nega a essa ilha o *status* de lugar, tal qual o viajante de que fala Augé. Reconhecemos, pois, nesse espaço imaginário um não lugar que torna possível a viagem ficcional de Érika em busca de novos sentidos para suas memórias.

## Conclusão

Ao passar pelos lugares gravando seus relatos, Érika empreende uma viagem (mesmo que apenas no âmbito imaginário). Nesse “passeio” narrativo, ela capta os ruídos intermitentes dos lugares por onde passa e esses ruídos, ao mesmo tempo que a ajudam na ressignificação de suas memórias através de uma (re)construção narrativa de sua “experiência” afetiva, constroem os lugares de passagem com os quais a narradora trava relações rápidas e fugidias.

Nesse sentido, podemos supor que a narrativa de Érika assume o lugar outrora ocupado por Karen no processo ficcional da narradora, evidenciando a importância da ficção na vida de Érika, que aparece como uma possibilidade para o amor que nutre por Alex. Na gravação 10, Érika fala sobre as concepções artísticas de Alex e afirma: “você sempre foi mais convincente do que eu. Mas eu nunca me importei com isso. Ao contrário, era algo que me deixava alegre. Um lugar seguro ao teu lado” (SAAVEDRA, 2010, p.72).

Assim como o ofício de artista, que lhe permite recriar a realidade, Alex lhe fornece segurança por ser convincente, por passar verdades através de suas obras e palavras, mesmo que essas não fossem senão invenções, recriações, ficções suas. Ambos dividiam, na relação amorosa e no ofício, a ficcionalização.

Em contraposição com a possibilidade de criação que a ficção proporciona, vemos o inconformismo de Érika com a impotência diante dos caminhos tomados como possíveis na realidade. Falando a Alex sobre o seu desejo de reencontrar um caminho de volta para a relação que os dois mantinham antes de Karen, ela conclui:

Acontece que não há um caminho a seguir. Um caminho já trilhado antes de nós. Porque no fundo é isso, Alex. Sentimos apenas o que nos foi dito que era possível sentir, fazemos apenas o que se vislumbra como uma possibilidade. Não há como construir nada de novo. E acabamos condenados a ficar para sempre assim, imóveis. Sem poder voltar e sem ter como seguir em frente (SAAVEDRA, 2010, p. 66).

Nesse trecho, é possível estabelecer um paralelo com a teoria da logofobia de Foucault (1996), segundo a qual, em termos linguísticos, o homem tem medo de começar um discurso novo e por isso tende a continuar um discurso que já exista há muito tempo. Assim, faz, através de suas palavras, nada mais do que reproduzir o que já existe porque dessa forma é mais seguro.

Convencionou-se, portanto, repetir os caminhos já existentes por medo do novo não só na linguagem, como mostra Foucault em *A ordem do discurso* (1996), mas também nas nossas relações com o mundo, como mostra Carola Saavedra em *Paisagem com dromedário* através da personagem Érika. Se a percepção do mundo é determinada e delimitada pela linguagem, o mesmo se dá com os sentimentos, que apenas permitem ao indivíduo aquilo que é concebido como possível na realidade. A narrativa de Érika corresponde a um rompimento com essa lógica de desconsiderar aquilo que não se insere dentro de uma realidade já conhecida, quando cria, através da ficção, novas realidades nas quais se tornam possíveis sua relação, seus sentimentos, sua vida. Se a personagem engendra uma viagem subjetiva e imaginária em sua narrativa, iniciando um processo ficcional que será concretizado em forma de instalação artística, a autora Carola Saavedra, por seu lado, o faz por meio da escrita, concretizando-o na publicação de *Paisagem com dromedário*.

Apontando de forma reiterada para a importância da arte e da ficção tanto na vida de personagens como na “vida real” e, tornando a linha entre realidade e imaginação cada vez mais tênue, o romance e sua autora propõem uma reflexão sobre aquilo que se considera verdade e sobre o poder que a arte confere ao sujeito de constantemente se reinventar.

Com tal atitude, a personagem de *Paisagem* supera o medo do desconhecido e cria laços fortes e vitais com a ficção, que a conduzem à salvação. Dessa forma, Saavedra propõe a literatura/ficção como o lugar da construção do possível e não apenas como reprodução da realidade trágica.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Não Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9. ed. São Paulo: Papirus Editora, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GARBERO, Fernanda. Ruídos de afeto: projeções de memória em Paisagem com dromedário, de Carola Saavedra. In: **Anais do VX congresso nacional de linguística e filologia**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <[http://www.filologia.org.br/xv\\_cnlf/tomo\\_3/213.pdf](http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_3/213.pdf)> Acesso em 18 jan. 2014.

HYUSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

PELLANDA, Luís Henrique. Carola Saavedra. **Rascunho**, p. 1-11, jun. 2010. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/carola-saavedra>>. Acesso em 30 jan. 2014.

SAAVEDRA, Carola. **Paisagem com dromedário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.