

# Gênero e representação em literaturas de línguas românicas

**Constância Lima Duarte**  
**Graciela Ravetti**  
**Marcos Antônio Alexandre**  
ORGANIZAÇÃO

N.Cham 809.89287 G326 2002

Título: Gênero e representação em  
literaturas de línguas românicas .



145920601

Ac. 328040

ÇÃO MULHER & LITERATURA VOL. V

Depto. de  
Línguas  
Românicas

Constância Lima Duarte  
Graciela Ravetti  
Marcos Antônio Alexandre  
ORGANIZAÇÃO

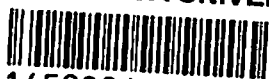
809.39287

6326

2002

# Gênero e representação em literaturas de línguas românicas

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



145920601

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

COLEÇÃO MULHER & LITERATURA  
VOLUME V

UFMG

**FALE**  
FACULDADE DE LETRAS  
**LEVE**

DEPARTAMENTO  
DE LETRAS ROMÂNICAS

BELO HORIZONTE  
2002

**CONCEITUAÇÃO, FICCIONALIZAÇÃO  
E CONTEXTOS**

328040

Capa  
*Enrique Tavares*

Preparação dos Originais  
*Kátia da Costa Bezerra, Kelen Benfenatti e Melissa Boechat*

Projeto e Impressão Gráfica  
*Gráfica Editora Tavares Ltda*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

13 / 07 / 2006

1459206-01

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Belo Horizonte

---

809  
G326  
v.5

Gênero e representação em literatura de língua românica: ensaios /  
Constância Lima Duarte; Graciela Ravetti; Marcos Antônio Ale-  
xandre (org.). – Belo Horizonte: Departamento de Letras - Româ-  
nicas / UFMG, 2002.  
272 p. – (Col. Mulher & Literatura, v. 5)  
ISBN: 85-87470-42-6

1. Mulher e Literatura. 2. Crítica literária feminina. 3. História e  
crítica. I. Título. III. Série

---

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras da UFMG  
Departamento de Letras Românicas  
Av. Antônio Carlos, 6.627 Campus Pampulha  
Belo Horizonte/MG CEP 31270-901  
depler@letras.ufmg.br www.letras.ufmg.br  
Tel (31) 3499-5106

## A COLEÇÃO MULHER E LITERATURA

Muitos dos ensaios reunidos nesta 'COLEÇÃO' foram inicialmente apresentados no IX Seminário Nacional Mulher & Literatura, que se realizou na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, em agosto de 2001. Alguns textos foram ampliados para esta publicação; os demais se incorporaram ao projeto a partir de convite feito a pesquisadores da temática.

A Coleção compõe-se de cinco volumes de estudos teóricos ou críticos afinados com perspectivas contemporâneas. O primeiro reúne ensaios relacionados à teoria feminista, à história, à educação e à literatura. O segundo aglutina estudos sobre a autoria feminina e a representação do feminino na Literatura Brasileira. O terceiro contém abordagens acerca de escritoras e estudos sobre a representação da mulher nas literaturas de Portugal e África. O quarto trata de estudos de gênero e da representação do feminino em literaturas de língua inglesa. E, o quinto volume, trata de questões de gênero e de representação em literaturas de línguas românicas. Tendo em vista a urgência desta publicação, e o grande número de autores envolvidos, não foi possível enviar cada texto ao seu responsável, para uma última revisão. Por isso, antecipadamente solicitamos a compreensão dos leitores para os eventuais problemas que, por ventura, encontrem.

Agradecemos a todos os colaboradores, certos de que experiências como essa – de troca, debate e cooperação acadêmica – são fundamentais para o avanço dos estudos e da reflexão em torno da temática 'mulher e literatura'. Esperamos que estes volumes possibilitem outras pesquisas relacionadas ao tema, assim como novos estudos acerca da literatura brasileira e estrangeira em nossas instituições de ensino superior.

Constância Lima Duarte  
Pela organização.

# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>09</b>
<b>INTRODUÇÃO – UM PERCURSO DO FEMINISMO</b>	
<b>Indecent Exposure? Feminismo en la época del neoliberalismo</b> <i>Jean Franco</i>	<b>13</b>
<b>CONCEITUAÇÃO, FICCIONALIZAÇÃO E CONTEXTOS</b>	
<b>Gênero e performance na narrativa latino-americana contemporânea de mulheres</b> <i>Graciela Raverti</i>	<b>31</b>
<b>El varón acomplejado o las paradojas del lenguaje [fábula]</b> <i>Nel Diago</i>	<b>38</b>
<b>Perturbaciones</b> <i>Sara Rojo</i>	<b>44</b>
<b>VOZES FEMININAS NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO</b>	
<b>Eva pós-feminista e os mimos ensaísticos de Lucía Etxebarria</b> <i>Flávio Pimenta de Souza</i>	<b>55</b>
<b>Imágenes de mujer en la narrativa de María E. Sagarzazu</b> <i>Graciela Aletta de Sylvas / Antonia Taletí</i>	<b>61</b>
<b>As várias faces da mulher na obra de Ángeles Mastretta</b> <i>Marcos Antônio Alexandre</i>	<b>69</b>
<b>Isabel Allende: identidade e palavra autobiográfica</b> <i>Profa. Dra. Raquel R. Souza</i>	<b>75</b>
<b>Corpos escritos na obra de Nathalie Sarraute</b> <i>Renato de Mello</i>	<b>84</b>

La mujer en la tradición hispánica:  
Alicia Yáñez Cossío y *La casa del sano placer* 96  
*Sylvia Graciela Carullo*

#### GÊNERO E MEMÓRIA: RESGATE E RESCRITA

Zoila & Josephina: uma correspondência histórica 109  
*Denise Pini Rosalem da Fonseca*

Gênero, exílio e globalização:  
o caso de Nísia Floresta e Flora Tristán 118  
*Lídia Santos*

De guerreira a narradora: o périplo de Bradamante 130  
*Maria da Penha Casado Alves*

#### MULHER: IMAGENS E REPRESENTAÇÕES

Escrita feminina e pós-modernidade em *Le désert mauve*,  
de Nicole Brossard 141  
*Dilma Castelo Branco Diniz*

A escritura de Yin Chen no contexto da literatura de migração 150  
*Haydée Ribeiro Coelho*

A beleza convulsiva: imagens femininas surrealistas 156  
*Márcia M. V. Arbex*

Tons e traços no 'nu feminino': a perspectiva masculina  
e o contexto histórico na pintura hispânica 166  
*Márcia Paraquett*

A Corriveau: culpada ou inocente? 175  
*Núbia Jacques Hanciau*

#### INSCRIÇÕES SUBVERSIVAS DOS IMAGINÁRIOS IDENTITÁRIOS FEMININOS

(De)formações em tempo de guerra. 185  
*Cintia Carla Moreira Schwantes*

O erotismo e sua inscrição política na poesia  
de Hilda Hilst e Teresa Calderón 193  
*Fabiana Brandão Silva Amorim*

<i>Os sudários de Véronique</i> (de Michel Tournier): a perversão no feminino <i>Lúcia Pereira de Lucena-Guerra</i>	200
---	-----

#### CINEMA E TEATRO: LEITURAS

Dorotéia – do texto ao palco <i>Denise Araújo Pedron</i>	209
---	-----

A performance de Antígona em <i>Antígona furiosa</i> , de Griselda Gambaro <i>Jane D'arc da Silva</i>	213
---	-----

A mulher é o monstro: do mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia <i>Júnia Barreto</i>	220
---	-----

La influencia femenina en el cine latinoamericano <i>Maria I. Duke dos Santos</i>	228
--	-----

#### TESTEMUNHOS FEMININOS

Diálogo interdisciplinar: os testemunhos narrativos e suas desconstruções sobre as representações de gênero <i>Maria Madalena Magnabosco</i>	239
--	-----

Testemunhos femininos: permanência e tradição <i>Livia Reis</i>	246
--	-----

#### REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS DO FEMININO NA LITERATURA ESPANHOLA

Companheira: o <i>status</i> da mulher na literatura anarquista espanhola <i>Ivan Rodrigues Martin</i>	257
--	-----

Representações imagéticas da mulher na guerra civil espanhola <i>Margareth Santos</i>	265
--	-----



## APRESENTAÇÃO

Este livro se integra a um conjunto projeto maior, uma coleção de seis volumes, com o tema Mulher & Literatura, dirigida por Constância Lima Duarte, reunindo material de certo modo heterogêneo resultante de pesquisas, encontros e discussões em torno do tema: Feminismo e Estudos Culturais. Essa temática orientou os trabalhos do IX Seminário Mulher & Literatura, realizado em julho de 2001, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Os pesquisadores autores dos ensaios que compõem este livro têm em comum o fato de estarem envolvidos em projetos vinculados, de vários e diversos modos, às literaturas em línguas românicas: francês, espanhol, português e italiano.

Se tomarmos como linha orientadora as relações entre Estudos Culturais e Feminismo vamos nos deparar com um mapa de práticas críticas e teóricas que são, ao mesmo tempo, diversas — às vezes, chegando até à contradição — e dialógicas. Daí a dificuldade de apontar uma vertente prioritária dentro dessa pluralidade. Trata-se, melhor, de permitir que apareça o espectro de abordagens que, atualmente, convivem no debate acadêmico, na tentativa de abrir espaços de entendimento a partir da literatura escrita por mulheres ou que tem a mulher como objeto.

A diversidade, como se sabe, pode ser vista como sintoma de entropia, mas também como padrão de riqueza e de proliferação do interesse dos pesquisadores por temas específicos de estudo, como é o caso deste volume. Ao mesmo tempo, essa diversidade convoca, na verdade, a uma reflexão a propósito da literatura ou, mais ainda, a examinar outras textualidades inscritas nas artes plásticas, teatrais, performáticas, cinematográficas, musicais e outras.

Nos ensaios deste livro, salientam-se preocupações comuns que passam por modos de reescrever a história assumindo como perspectiva teórica o feminismo, como é o caso do artigo de Jean Franco, que se propõe a delinear um panorama das conquistas do feminismo na América Latina até o presente, admitindo também os fracassos; outros voltam-se para teorizações e comentários que pretendem delinear os modos de dar forma às sensibilidades e redescrever usos da teoria (Ravetti, Diago, Rojo, Magnabosco, Reis). O mapeamento de vozes das mulheres no romance contemporâneo procura evidenciar novos olhares sobre a escrita feminina, olhares que se deslo-

cam da palavra muito escutada de escritoras de *best sellers*, — como a espanhola Lucía Etxebarria, desta vez como ensaísta (Souza), a mexicana Ángeles Mastretta (Alexandre), a chilena Isabel Allende (Souza) — até outras menos conhecidas — como Sagarzazu (de Sylvas e Taleti) e Alicia Yáñez Cossío (Carullo) — ou, como no caso de Nathalie Sarraute, fora e por cima de qualquer cânone (Mello). Incluímos, ainda, trabalhos que exploram as relações entre literatura e outros sistemas semióticos (Paraquett, Pedron, D’arc, Arbex); outros de resgate de textos escritos por mulheres, textos que alimentaram ficções contemporâneas além de estudos de investigação (Dos Santos, Fonseca, Alves, Martin, Santos). Do âmbito da literatura em língua francesa, apresentamos ensaios sobre narradoras contemporâneas do Quebec — Nicole Brossard (Diniz), Yin Chen (Coelho) e sobre as relações entre literatura, história e mitologia (Hanciau). Estabelecendo redes, alguns dos trabalhos se ocupam de fundar conexões entre textos escritos por franceses(as) e espanhóis (Schwantes), entre poetas como Hilda Hilst e Teresa Calderón (Amorim), ou cobrindo um amplo espectro cultural tendo como eixo o mito de Lilith (Barreto).

A expectativa desta coletânea é a de contribuir para um redimensionamento dos estudos feministas em áreas de influência das línguas românicas, notadamente, na da literatura latino-americana, a espanhola, a francesa e a canadense. Espera-se, ainda, colaborar com a intensificação de estudos que levem a um aumento do exercício crítico ao nosso objeto específico: Mulher & Literatura.

*Graciela Ravetti*  
*Marcos Antônio Alexandre*

**INTRODUÇÃO**  
**UM PERCURSO DO FEMININO**

## Indecent Exposure? Feminismo en la época del neoliberalismo

Jean Franco  
University of Columbia - USA

Hemos llegado a un momento crítico para el feminismo, un momento en que es necesario dar el balance de los logros y también admitir los fracasos. Durante su auge en los setenta y ochenta, el feminismo de varias tendencias vio no solamente la formulación de demandas en el terreno político, la coordinación internacional del feminismo, la proliferación de movimientos de mujeres pero también importantísimos aportes a las teorías que tenían el potencial de transformar disciplinas tan diversas como economía y filosofía. Además la literatura escrita por mujeres tenía un fuerte impacto en la cultura. Las voces antes marginadas hablaban no solamente en textos literarios sino también en los medios. En estos años aparecieron revistas importantes dedicadas a la teoría feminista — *Debate feminista* en México, *Feminaria* en Buenos Aires, *Revista de crítica cultural* y *Nomadías* en Chile. *Cadernos Pagú* y *Estudios feministas* — para citar solamente las más diseminadas.

Esta apertura y expansión que demostraban el alcance internacional del feminismo y su poder de presionar gobiernos se extendían al mundo académico, en donde se han organizado programas de estudios de mujer y

de género a veces aliados a los estudios culturales que, a su vez, han sido impulsados por el desfase entre el posestructuralismo y las disciplinas tradicionales y por el desfase entre la cultural globalizada que implica una definición de la cultura más antropológica que la cultura tradicionalmente asociada con las humanidades — o sea, la capacidad de discriminación, y gusto basado en el supuesto universalismo de lo humano. En América Latina, los estudios culturales han amplificado y extendido la noción del "texto" a cualquier práctica social. Responden, según Nelly Richard, a los deslizamientos de categorías entre lo dominante y lo subalterno, lo masculino y lo femenino, lo culto y lo popular, etc. "La fase del feminismo que empieza en los 70 bajo el lema de la liberación y que se encuentra actualmente transitado por cuestiones que exceden la categoría "mujer", e involucrada en los debates sobre ciudadanía y democracia así se presta a estudios culturales que en su forma más idealizada proponen un compromiso con movimientos sociales y prácticas culturales anti-hegemónicas y da espacio en la institución académica para saberes que todavía son algo marginados, tal como el feminismo." Richard distingue la pluriculturalidad (combinación plural de saberes flexibles) y la transculturalidad (apertura de las fronteras del conocimiento) y propone una crítica cultural más radical o sea una práctica o una intervención en tensión con los saberes institucionales y que "frente a los estudios culturales básicamente preocupados de ampliar y diversificar los trazados universitarios del conocimiento, acentuaría la necesidad de reflexionar no sólo sobre la formulación social de los nuevos objetos a teorizar (democracia, feminismo, globalización, ciudadanía, poscolonialismo etc. ) sino también sobre sus propios dispositivos de teorización."<sup>1</sup>

En la lista que da Richard – democracia, feminismo, globalización, ciudadanía, poscolonialismo – el feminismo constituye una anomalía porque las varias teorías feministas sobre la formación del sujeto, sobre la igualdad y diferencia necesariamente abarcan democracia, ciudadanía y globalización. Lo que quiero plantear es que la manera en que se cumple la globalización está actuando como un freno y un obstáculo al feminismo.

Es interesante constatar que muchos de los estudios sobre la globalización pasan por alto los aportes del feminismo. Cito dos ejemplos muy difundidos – *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización* de Néstor García Canclini y *Mundalização de cultura* de Renato Ortiz que exploran extensivamente la nueva cartografía y la transformación de la cultura que de allí resultan.<sup>2</sup> El libro de García Canclini

menciona “movimientos de mujeres” junto con movimientos étnicos; sin embargo ni la palabra mujer ni la palabra feminismo están incluidas en el índice de un libro que constantemente refiere a identidades. Ortiz por su parte habla de la disolución de viejas jerarquías pero sin profundizar. Ni García Canclini ni Ortiz, aunque extienden los límites de su propia disciplina – la antropología – en dirección de los estudios culturales no entran en una discusión de la subjetividad que infaliblemente hubiera necesitado alusiones a teorías desarrolladas por el feminismo. En un número reciente de la *Revista Chilena de Humanidades* sobre la globalización, el único ensayo a tratar de cuestiones de género es de una feminista y el resto de los ensayos hablan cómodamente de identidad y de ciudadanía sin referirse al género.<sup>3</sup>

A pesar de haber escamoteado el aporte del feminismo, los estudios culturales no han podido ignorar totalmente los efectos de la comercialización del cuerpo que enajena lo que antes era lo propio – por ejemplo, el tráfico de órganos para el transplante, y el tráfico en niños, el tráfico de mujeres, el turismo sexual. Esta comercialización del cuerpo es una de las consecuencias del empobrecimiento y el hambre frente a los cuales se necesitan nuevas formas de activismo. Sin embargo la solidaridad de la primera fase del feminismo en los setenta y ochenta ya no es posible dadas las diferencias de clase, diferencias teóricas (entre el feminismo de igualdad y el feminismo de la diferencia, por ejemplo) diferencias políticas – entre movimientos feministas y movimientos de mujeres y más recientemente entre autónomas e integradas y diferencias étnicas. Lo que antes se veía como una causa única, se ha transformado en un terreno cruzado por diferencias entre mujeres – escisionadas por diferencias de clase, raza, de orientación sexual, prioridades políticas – diferencias que han promovido profundos cuestionamientos teóricos sobre identidad, raza y movilización. Es interesante constatar que los números recientes de *Debate Feminista* dan constancia de esta fragmentación cuando se publica un número sobre “Fragmentos y proposiciones.” (2000).

En cuanto a la literatura, uno de los aportes más productivos del feminismo ha sido el de haber registrado la experiencia sexual de la mujer – una tendencia sumamente valiosa en América Latina dada la herencia católica. El erotismo de la mujer que antes quedaba suprimido se ha explorado en detalle. No sólo ha sido una fuerte preocupación en la lucha por la emancipación femenina sino que ha revolucionado la noción de la creación literaria y de lo imaginario como ha constatado Angélica Soares en su libro,

*A paixão emancipatória.* El erotismo va más allá del acto sexual para abarcar todo el reino de los sentidos como demuestra un cuento de la autora argentina Tununa Mercado. Aquí lo erótico se extiende a los trabajos cotidianos de la casa – estirar las sábanas, lavar platos, quitar polvo de los libreros, y sobre todo, cocinar. Absorta en la sensualidad de los frutos y las especias, la protagonista se desnuda y “con el mismo aceite con que ha freído algunas de las tantas comidas que ahora bullen lentamente en sus fuegos, (empieza a) untarse la curva de las nalgas, las piernas, las pantorrillas, los tobillos... Untarse todo el cuerpo con mayor meticulosidad, hendiduras de diferentes profundidades y carácter, depresiones y salientes: girar, doblarse, buscar la armonía de los movimientos, oler la oliva y el comino, el caraway y el curry, las mezclas que la piel ha terminado por absorber trastornando los sentidos y transformando en danza los pasos cada vez más cadenciosos y dejarse invadir por la culminación en medio de sudores y fragancias.”<sup>4</sup>

La celebración de lo erótico puede verse como la búsqueda de un nuevo lenguaje en un momento cuando la publicidad erotiza todo, incluso una caja de garbanzos, y cuando la masturbación, la homosexualidad, el coito, todo se encuentra discutido en la televisión en un tono de comedia, cuando los videos pornográficos dominan el mercado, cuando la publicidad sobrepasa las fantasías de la vanguardia. Además, se pregunta qué constituye lo humano, lo femenino y lo masculino en la época de posible clonajes. ¿Qué pasa con el tabú de incesto cuando en un caso reciente en Francia, una mujer de 62 años queda encinta por una impregnación *in vitro* del semen de su hermano? Además, tabúes que antes solo estaban transgredidas por una minoría ahora se encuentran atravesados rutinariamente por los anuncios. En palabras de Kemy Oyarzún, “Los contenidos expresivos publicitarios colonizan deseos, cuerpos, imaginarios, las propias formas de ejercer el poder”. Unos ejemplos: 1) los anuncios de Calvin Klein que utilizaban niñas en poses provocativos y de modelos anoréxicas 2) un anuncio que apareció en la revista “Colores” de Benetton mostraba dos jóvenes ahogándose en un río y con el slogan “pueden ser sus últimos jeans pero son los mejores” – una alusión de pésimo gusto en Argentina en donde durante el gobierno militar se habían tirado jóvenes al río desde aviones. 3) fotografías de modelos en lugares como África y Asia que resaltaban el contraste entre la extrema pobreza y el lujo. 4) revistas que muestran corrientemente mujeres, piernas abiertas mostrando la genitalia 5) en los medios de muchos países lo antes reprimido o escondido se expresa “fran-

camente”, usando expresiones antes censuradas y no solamente expresiones sexuales, sino un lenguaje que expresa las actitudes más retrógradas como el racismo y la misoginia. Deseos antes considerados perversos ahora son tópicos de la música rap, y de los shows confesionales. Y ya que todo es expresado – relaciones incestuosas, pedofilia – la bestialidad se convierte en el último tabú – aunque aun la bestialidad ahora tiene sus campeones – principalmente el holandés Midas Dekker cuyo libro, “Dearest Poet. On Bestiality” ha despertado una furiosa discusión en la Internet.

El feminismo por lo menos en los Estados Unidos se encuentra en dificultades cuando se trata de esta “liberación.” La frase “politically correct” inventada justamente por frenar el racismo y el sexismo ha sido blanco de ataques de los que la tachan de puritanismo y la consideran como una forma de censura. Los conservadores han tenido éxito en diseminar esta versión desfavorable de lo “politically correct” que hoy en día es universalmente condenada mientras que lo “politically incorrect” (racismo, sexismo) aparece como un reto a la censura. Por otro lado, los logros de antaño como la legalización del aborto o de las uniones entre personas del mismo sexo se enfrentan con nuevos obstáculos puestos por grupos de civiles actuando en nombre de la familia y de la religión. Un programa de televisión muy popular en los Estados Unidos se llama “Sex and the city” cuyos protagonistas son mujeres independientes, solteras de treinta años. Mujeres libres que comentan con desenfado todo lo posible en cuanto al sexo – los testículos de su pareja, los detalles del coito. Sin embargo se ven constantemente en búsqueda de una pareja y experimentando el miedo de llegar a los cuarenta años sin haber tenido niños.

En América Latina, el libertinaje de los medios tiene efectos retrógrados, puesto que refuerza la indignación de grupos no-gubernamentales de padres de familia, católicos y evangélicos que luchan por la defensa de la familia, defensa de la “vida” del feto, y se oponen al aborto, a la homosexualidad y al lesbianismo. Refiriéndose a México, Marta Lamas escribe “Si bien hay conciencia de que para dejar de ser víctimas se necesita asumir el control de su propio cuerpo, también existe gran resistencia ante posiciones muy estigmatizadas por la ideología católica hegemónica.”<sup>5</sup> Es importante subrayar esta paradoja – que la liberación de códigos tradicionales por la publicidad refuerza posiciones conservadoras. Como señala Kemy Oyarzún en cuanto a Chile y a pesar del enorme número de parejas “irregulares” no casadas, “transitadas bajo diversas formas por las agencias



socializadoras, las imaginérfas de la familia normatizan un universo de expectativas que sitúa las relaciones sexo genéricas en un plano casi siempre irrealizable, imperfectible, metafísico.” (p.123). La familia se ha transformado en una institución de múltiples funciones que sirve para todo, para preservar adolescentes contra la droga y los embarazos, para suplir las ansias por una comunidad, para servir de baluarte contra la delincuencia.

Nada ilustra mejor este papel redentorio de la familia que una autobiografía que salió durante la Transición en Chile. *El infierno* de Luz Arce es el relato de la vida de una mujer quien, después de militar en los rangos de la izquierda, fue capturada después del golpe militar, torturada para eventualmente pasar a trabajar con el servicio secreto. La transformación se efectuó cuando se convirtió en amante de un militar, empleado de los servicios secretos. Cuenta la historia de su caída, y su eventual redención, cuyo aval es el prefacio escrito por un cura que asegura a los lectores de su normalización. Culmina con la reunión con su hijo y su transformación en madre responsable. La confesión tiene el tono de historia edificante aunque como señalaba la escritora Diamela Eltit, las múltiples transformaciones por las que pasa Luz Arce la convierte por su flexibilidad en sujeto ejemplar del neoliberalismo.<sup>6</sup> La transmutación del terror del gobierno militar en una aventura personal que termina felizmente puede interpretarse también como una alegoría del propio estado que pasó por la experiencia brutal del gobierno militar para llegar al fin feliz de la concertación.

De mucho mayor impacto que este libro que pronto desaparecía en el flujo del mercado ha sido la cooptación del mercado por el feminismo “lite”. Tal es el caso de *Paula* de Isabel Allende, un relato autobiográfico que narra la enfermedad y muerte lenta de su hija Paula. Paula tenía porfiria una enfermedad genética que terminó en un coma de largos meses que pasaba primero en un hospital de España y luego en San Francisco. El libro pertenece a un género muy difundido en los Estados Unidos de relatos de enfermedades, luchas contra el cáncer, contra el SIDA, etc. que narran heroísmos privados que antes eran sufridos en silencio. *Paula* es un libro “bien escrito” – no es exactamente basura – pero ejemplifica lo que es aceptable desde un criterio comercial. La autora se declara en varias ocasiones “feminista”, se representa como una persona que sale de las marcas ortodoxas – ha tenido una carrera periodística, durante la dictadura militar arriesgaba la vida ayudando a la gente salir de Chile al exilio antes de salir ella misma. En diversas ocasiones se representa como madre de familia,

joven esposa, luego esposa decepcionada y finalmente como mujer feliz con su segundo marido. Se declara apolítica, distanciándose de su tío Salvador Allende y liberándose de las asociaciones con la época de la Unidad Popular que el gobierno de la Concertación ha querido olvidar. Esta versión, verídica o no, traduce perfectamente la ideología de la concertación que quiere dejar atrás la “confusión” y las luchas de la erapa Allende, y las medidas extremas de la dictadura para volver a la imagen chilena del país ejemplar, modelo de la tolerancia y de la democracia.

Según Allende, se puso a escribir el libro a instancias de su agente Carmen Balcells: “Toma, escribe, desahógate, si no lo haces morirás de angustia, pobrecita mía.”<sup>7</sup> Paula, sin embargo, sirve de pretexto para escribir el relato de Isabel Allende, haciendo hincapié en la “originalidad” y la excentricidad de su familia – la madre abandonada por el marido vive con un hombre con quien no puede casarse, un diplomático que la familia acompaña al Líbano donde viven durante la guerra civil. Al regresar a Chile, donde trabaja de periodista, adquiere una “reputación de feminista” (p. 156), aunque, “el feminismo no me alcanzó para repartir las áreas domésticas; en verdad esa idea no me pasó por la cabeza, creía que la liberación consistía en salir al mundo y echarme encima los deberes masculinos, pero no pensé que también se trataba de delegar parte de mi carga.” (158). Casada con un ingeniero, se representa como más “artística” que su marido y “se movía entre feministas, bohemios, artistas e intelectuales.”

A la par de la agonía de la hija cuyo cuerpo contempla en las pausas de su propia historia piensa no solamente en su propia vida sino en la historia positiva y dinámica de la madre que se escapa de un matrimonio que no le interesa, una historia duplicada por sí misma cuando encuentra el amor verdadero con el norteamericano Willy, también divorciado. Cuando Paula finalmente muere en San Francisco, la autora da gritos de dolor pero no deja de encontrar la manera de terminar felizmente la narración. Allende se imagina volando con su hija encima de los techos hacia el vacío. No hay consuelo religioso, sino una conclusión filosófica casi borgiana. “Soy el vacío, soy todo lo que existe, estoy en cada hoja del bosque, en cada gota de rocío, en cada partícula de ceniza que el agua arrastra, soy Paula y también soy yo misma, soy nada y todo lo demás en esta vida y en otras vidas, inmortal. Adiós, Paula mujer. Bienvenida, Paula, espíritu.”

Lo que interesa de esta historia es que reinscribe un tópico muy difundido en las novelas del boom en que la vigilia sobre el cadáver, sobre el

cuerpo presente, servía de alegoría de la nación. Paula da vuelta a este tema. La madre contempla una bandada de patos salvajes que “se llevan su nombre hacia el sur, Paula” – o sea los patos vuelan hacia los orígenes de Paula en Chile. Como se sabe, la naturaleza siempre sirve a la ideología y con este gesto, Allende borra la frontera entre norte y sur, recobrando lo chileno espiritualmente. De la misma manera, su autobiografía en forma de memoria vuela encima de las diferencias nacionales mientras su feminismo refuerza una visión de la emancipación mujer que une la igualdad voluntarista con el final feliz del matrimonio.

Un ejemplo un poco diferente de este feminismo “lite” es *Zélia uma paixão*, de Fernando Sabino. Zélia, que fue Ministra de Economía en el gabinete de Collor, también es una mujer emancipada. La biografía de Sabino, sin embargo, pone menos énfasis en la competencia de Zélia y más en su vida efectiva, y su historia de amor con el Ministro de Justicia, Bernardo Cabral. La historia política de una Ministra que instrumentalizó la privatización y fomentó el neoliberalismo se subordina al relato de sus emociones y la descripción de la ropa. Entre planes económicos, visitas a Washington y noticias de la inflación se introduce la historia romántica – los encuentros, el baile al son de: *Bésame mucho*. Para su primer discurso de Ministra, se encuentra “vestida em duas peças, uma branca e outra preta.”<sup>8</sup> “Apareceu em matéria de capa na maioria das revistas nacionais e teve sua foto estampada em varias publicações estrangeiras. As revistas *Stern* e *Marie Claire* fizeram justiça aos seus encantos. O jornal alemão *Die Welt* consagrou numa foto as suas pernas impecáveis. *Paris Match* lhe deu o devido destaque fotográfico entre “les femmes que nous gouvernent.”(p. 201)”. Una fotografía en bikini causa sensación. Mientras entre las feministas están promoviendo la participación política de la mujer, la prensa circula el retrato de una mujer cuyo trabajo es comprometido por sus pasiones, en claro contraste con los elogios de masculinidad que se ofrecían frente a las infidelidades de Menem o Mitterand o Clinton.

Estas versiones estereotipizadas de lo femenino coinciden con un creciente énfasis en la masculinidad en la publicidad, en películas, canciones populares y en el rap. Pero mientras los medios enfatizan la masculinidad como estilo, en la vida cotidiana, sobre todo en las grandes ciudades, códigos masculinos impulsan la violencia, sobre todo entre adolescentes. A su turno esta persistencia de tales códigos ha despertado la preocupación de teóricos de distintos países, por ejemplo, Pierre Bourdieu en su libro “La

dominación masculina”, Kaja Silverman, en “Masculine Subjectivity” y los ensayos editados por Teresa Valdés y José Olavarría, *Masculinidades. Poder y crisis*.<sup>9</sup>

Quiero ilustrar el problema citando un incidente que ocurrió recientemente en Chile. A principios de 2000, dos arquitectos chilenos, empleando fondos gubernamentales de Fondart, construyeron una casa de vidrio en una calle principal de Santiago, de manera que todas las actividades diarias de una mujer joven y atractiva eran visibles al público – se duchaba, cocinaba, se vestía en plena vista. Los espectadores, en su mayoría hombres, acudían en masa, sobre todo a la hora de la ducha, gritaban insultos, la incitaban a desvestirse. En una ocasión, los espectadores persiguieron a una mujer que pasaba por la calle y le quitaron la ropa porque la tomaron por la mujer de la casa de vidrio. Intervino la policía, se regocijaban los periódicos con títulos como “Desnuda, desnuda.” Debatían psicólogos y sexólogos. Los críticos culturales veían paralelos entre la casa transparente y la apertura del palacio presidencial, La Moneda, clausurado desde 1973; el público ahora podía ver cómo funcionaba la presidencia. La Moneda también era transparente. Para los espectadores que miraban la casa de vidrio. sin embargo, la transparencia era incitante y su descontrol ante el espectáculo del cuerpo desnudo que siempre había sido tabú en Chile ponía en peligro a la actriz que habitaba la casa y obligaba a los organizadores a cerrar la instalación. Su intención de despertar una reflexión sobre “lo público” y “lo privado” se veía frustrada por el voyeurismo de los espectadores. Un proyecto similar en Manhattan, cuando mujeres desnudas andaban en un autobús transparente por la ciudad, también producía escándalo.

La transparencia es una palabra de moda actualmente, constantemente en boca de políticos que quieren medir la diferencia entre el presente y el pasado y representar el presente como prístino. El presidente Fox de México, líderes europeos, generales hondureños prometen transparencia en la política para subrayar el contraste entre un presente claro e impecable y un pasado sombrío, corrupto y clandestino. En nombre de la transparencia se investigan los crímenes del pasado. Por supuesto, es un avance para con la guerra sucia de los gobiernos militares que conducían campañas clandestinas y cometían crímenes que tapaban con una retórica vacía. Pero también es una metáfora para nuestra época porque es una transparencia de pantalla; una pantalla que solo abarca lo que está en el visillo, una metáfora visual que mientras señala la accesibilidad a la vista ignora la pantalla entre el

espectador y lo visto. Esta pantalla es lo que Judith Butler denomina “la inteligibilidad cultural”, lo que encuadra la realidad tal como debemos verla. Pero esta “inteligibilidad cultural” hoy en día es determinada por la visibilidad, lo que algunos críticos ahora denominan “el régimen de la visibilidad”. Transparencia quiere decir las apariencias a través de algo – a través de una pantalla; al mismo tiempo da la impresión que nos permite ver todo tal como es, que no existe el marco o la pantalla y que estamos mirando la realidad. Juega con el deseo de acceder a la realidad. Este es el supuesto en que se basa los reality shows de la televisión, como *Big Brother* (Gran Hermano) o *El Factor Miedo* o *Survivor* (*Sobreviviente*). En estos programas, la cámara pretende captar situaciones íntimas o extremas aunque se trata de una escenificación. En ambos casos, el caso chileno y el de los reality shows, lo que se pone a la vista son los deseos filtrados a través del consumo (como si pudiéramos adquirir directamente lo que está en la vitrina), cuando es una versión de la realidad según el capitalismo salvaje que enfatiza la concurrencia y el individualismo.

En un ensayo publicado en *Cuadernos Pagú*, Lia Zanotta Machado da los resultados de una investigación de la motivación de hombres encarcelados por violación en una cárcel de São Paulo y llega a la conclusión de que no se podían atribuir las violaciones a actitudes primitivas que puedan desaparecer con la modernización: según la investigadora se trata de la reinscripción del código de la masculinidad en términos de “los valores generalizados de una sociedad individualista”, según la cual el éxito ya no depende del trabajo. “É uma sociedade onde também se dá uma forte ruptura entre a idéia de sucesso social e a idéia do valor do trabalho e um forte desinvestimento da idéia do Estado como regulador e provedor de estado de bem estar.”<sup>10</sup> Basándose en esta investigación Zanotta Machado sugiere que esta vinculación de la masculinidad agresiva y la sociedad de consumo no puede ser explicada en términos de un constructivismo rudimentario que da la impresión de que “estéticas, estilos e preferências sexuais parecem ser uma questão de escolha.” (p.268) Al contrario, “A importância dos casos de estupro e dos casos de violência doméstica e as novas modalidades de ocorrência nos interrogam sobre as mais recentes modalidades de violência que parecem estar articuladas com os valores de uma sociedade consumista, hedonista, narcisista, especular e desesperançada.” (p.272). Los impulsos contradictorios entre el fundamentalismo del mercado que desvaloriza la persona mientras acentúa el individualismo se enfrenta con una idealización

de la familia por parte de los estados, que le carga de múltiples responsabilidades, mientras la distancia entre la familia ideal y la familia real (madres sin maridos, hijos sin parientes) aumenta tensiones y confirma la distribución desigual de poder entre masculino y femenino.

No solamente casos de violación sino también los casos de crímenes violentos cometidos por jóvenes en favelas y barrios populares donde existe la impunidad demuestran la articulación de un código masculino y el fetichismo del consumo. En Colombia y Venezuela los jóvenes matan por zapatos de marca e inauguran ciclos de venganza en que las mujeres son irrelevantes. La novela, *Cidade de Deus* de Paulo Lins registra el mismo fenómeno en el caso de Rio de Janeiro.<sup>11</sup>

Coincido con Lia Zanotta de Machado en creer que estos fenómenos merecen un reexamen de la vieja disputa entre el feminismo de igualdad y el feminismo de diferencia. Mientras de un lado, se disemina la noción de que es posible escoger su género y no ser atado al cuerpo sexuado, o la noción que se puede optar por la maternidad aun en casos de esterilidad etc., las persistentes actitudes “masculinas” y “femeninas” corresponden a estratos profundos del sujeto. De un lado, en el supermercado de subjetividades la posibilidad de escoger conduce a enfrentamientos como el del travesti Luhana que en Buenos Aires rompió su tarjeta de identidad porque el estado no le permitió una fotografía en traje femenina, mientras por otro lado, sigue la violencia contra homosexuales.<sup>12</sup>

En un ensayo valioso: “Cuerpo: diferencia sexual y género, “Marta Lamas pregunta “¿cómo establecer nuevas categorizaciones si el discurso sobre la diferencia está anclado en la fisiología del cuerpo? ¿la identidad sexual es modificable?”<sup>13</sup> Lo que sugieren los casos de violencia, la persistencia y hasta el aumento de la violencia doméstica es que conseguir la igualdad de oportunidad no es el fin de la historia y que la posibilidad de escoger se enfrenta con la reinscripción constante de la dominación masculina.

Quiero concluir citando dos textos literarios que procuran plantear estas viejas cuestiones en términos nuevos – una novela de Diamela Eltit, *los trabajadores de la muerte* y una novela de Marilene Felinto, *Las mujeres de Tijucoapapo*.<sup>14</sup>

*Los trabajadores de la muerte* como indica el título invoca la pulsión de muerte, que es profundamente implicado en la diferencia sexual. Introducido por un capítulo en que una muchacha mutilada acepta un reto de un soñador masculino que quiere que ella interprete su sueño,

(invertiendo la posición de intérprete (Freud) y paciente-mujer), la novela relata una narrativa edípica en tres voces – la voz de una madre que odia la maternidad, la narrativa de un hombre viajando a la ciudad de Concepción que es también un viaje al útero, y la vida nocturna de este mismo hombre. El viaje a Concepción es motivado por la madre, pero el paisaje evoca una narrativa edípica en ruinas. En un sueño, la madre ve “una piedra milenaria, arcaica” sobre la cual quiere sacrificar al recién nacido.

El viajero llega a Concepción donde reconoce el objeto de su deseo – su media hermana que va a matar para cumplir con la venganza de la madre. En este relato, que parodia la tragedia de Edipo, la violencia masculina tiene su contrapartida en el resentimiento de la mujer. La novela ofrece una visión negra de la subjetividad y sugiere que la diferencia sexual y el resentimiento, profundamente arraigada en la fantasía están, sin embargo, ya en ruinas. En el capítulo final, el soñador masculino que relata estas historias se enfrenta con la muchacha mutilada que ahora es la que tiene el poder; mutilado por no tener el falo, sin embargo no le falta el poder porque su poder viene de otra parte, de la posibilidad de reorganizar la realidad desde otro espacio. No es una cuestión de escoger el género sino de darle otra inflexión posibilitada por el juego. La “mutilación es un dato pero no es necesariamente el destino puesto que hay otros juegos posibles.

*As mulheres de Tijucopapo* de Marilene Felinto es también un viaje hacia la concepción que rompe con los esquemas de lo masculino y femenino. La carga de resentimiento fomentada por la pobreza, el color de la piel, la emigración a São Paulo, ciudad que la tacha de puta, la traición de hombres y de otras mujeres, el resentimiento contra la madre, distancia la novela del Bildungsroman tradicional. Rísia es una figura móvil, nómada que evade categorías monumentalizadas; es una protagonista que no está en su casa ni en el mundo moderno ni en el pasado y cuyo resentimiento se expresa en odios, deseos de matar, crueldad, este poder “que me torna capaz de virar uma prostituta, uma homossexual, uma louca, uma bêbada, uma bandida, um marginal.” (p.18). La fantasía hace posible deseos contradictorios de un fin feliz y una guerra, o una conflagración. Uno de los aportes de esta novela es revelar la fuerza destructiva y constructiva del resentimiento.

La promesa utópica que la narradora sólo puede expresar en un lenguaje extranjero (el inglés) y la promesa utópica de las películas de Hollywood que fomentan el individualismo y la excepcionalidad, es

atravesada por fantasías alimentadas por relatos de heroísmo y bandolerismo y fomentadas por las experiencias de la inmigración a São Paulo, una ciudad de mujeres perdidas. Más que un viaje lineal o una vida que se desarrolla desde el nacimiento hasta la muerte, es una serie de interrupciones abruptas, de caídas productivas. Como Rísia se declara demasiado débil para poner en práctica los deseos de matar, encuentra una suerte de salvación a través de las fantasías de Lampião y de las mujeres guerrilleras de Tijuapopo. O sea, la resolución le viene por medio de la memoria colectiva, no de la historia oficial. En contraste con São Paulo del que había huído y en donde “As coisas acontecem, as histórias se fazem aos milhares, mas as histórias se perdem também aos milhares, morrem onde nascem. Cada pessoa é uma história perdida,” (p.68) la memoria nordestina conserva lo esencial de las rebeliones populares. Enfocado en un período histórico – 1964 a 1968 – durante la represión, la novela refleja los desarraigos, la disrupción de la familia, los lazos más frágiles que los que antes daban a la vida cierta consistencia.

Es interesante que en ambas novelas el juego se convierte en una manera de confundir la inevitabilidad. “Quando não brinco morro.” dice la protagonista de *As mulheres de Tijuapopo*. Sus fletes e barcos de papel (Santa María, Pinta, Niña) se parecen “a uma caravana de caravelas que me levassem para o mundo que eu começava a descobrir que não era aquela simples mentira o fim de minha rua”(p.43). Como la lengua inglesa, que no tiene asociaciones de filiación y de fijeza, el juego forma un espacio de libertad incondicional.

Corresponden estas novelas a la convicción de ciertas feministas de que hay que encontrar otros relatos, que no compriman las vidas en narraciones de inevitabilidad – por ejemplo el triunfo inevitable del neoliberalismo, la constitución de sujetos funcionales al capitalismo. Como argumenta lúcidamente Marta Lamas, hay un peligro en descartar factores psíquicos y pensar que “lo que está en juego primordialmente son los factores sociales y, por tanto, que el conflicto se resuelve estableciendo nuevas reglas de convivencia”. “Pensar que las personas están configuradas sólo por lo cultural y lo social (por el género) es una visión reduccionista, especialmente evidente cuando se habla de los procesos de identificación que llevan a la constitución de la identidad.”<sup>15</sup> Creo que las dos novelas que he mencionado demuestran estos puentes inestables entre lo psíquico y lo social.



No es casual que en una conferencia sobre "Feminismo y estudios culturales," concluyo con dos textos literarios. Mi interés por los estudios culturales se despertó a principios de los setenta cuando con un grupo de profesores y estudiantes de Stanford University, que incluyó a Mary Louise Pratt, iniciamos una revista que se llamaba *Tabloid*. En ese momento, lo que pretendíamos era repensar lo que era la cultura para la mayoría de la gente que no tenía acceso a la alta cultura. El éxito de los estudios culturales en los Estados Unidos y más recientemente de los estudios de la cultura visual, se debe en gran medida a que la literatura ya no constituye la vanguardia de la cultura; de allí la necesidad de desarrollar una crítica más abarcadora. Sin embargo, no se trata de abandonar la literatura escrita por mujeres que, a pesar de la seducción del mercado sentida por muchas, sigue lanzando sus "barcos de papel" hacia nuevos espacios.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Nelly Richard, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (Santiago: Cuarto Propio, 1998), pp. 147.
- <sup>2</sup> Nestor García Canelini, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995); Renato Ortiz, *Mundialização e cultura* (São Paulo: Editora brasiliense, 1994).
- <sup>3</sup> Kemy Oyarzún, "La familia como ideograma. Género, globalización y cultura." Chile, 1989-1997, *Revista Chilena de Humanidades* num. 20 (2000) pp.115-146.
- <sup>4</sup> Tununa Mercado, "Antieros", *Canon de alcoba* (Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1988), pp.9-18.
- <sup>5</sup> Marta Lamas, "De la autoexclusión al radicalismo participativo. Escenas de un proceso feminista." *Debate feminista* 12 (abril 2001) p.118.
- <sup>6</sup> Nelly Richard, Francesca Lombardo, Diamela Eltit, "Lo que brilla por su ausencia," *Revista de crítica cultura* 11 (nov. 1995), p.42.
- <sup>7</sup> Isabel Allende, *Paula* (Barcelona: Plaza y Janes, 1994).
- <sup>8</sup> Fernando Sabino, *Zélio. Uma paixão. Romance da figura mais surpreendente de nossa vida pública nos últimos tempos* (Rio de Janeiro: Editora Record, 1991) p.134.
- <sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Paris: Du Seuil, 1998); Kaja Silverman, *Male Subjectivities at the Margins* (New York: Routledge, 1992); Teresa Valdés y José Olavarfa (eds), *Masculinidad/es. Poder y crisis* (Santiago: FLACSO, 1997).

- <sup>10</sup> Lia Zanotta Machado, "Masculinidade, sexualidade e estupro," *Cadernos Pagu* 11 (1998), pp. 232-301.
- <sup>11</sup> Paulo Lins, *Cidade de Deus* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997).
- <sup>12</sup> Maria Consuelo, Cunha Campos, *De Frankenstein ao transgênero. Modernidades/Trânsitos/Gêneros* (Rio de Janeiro: Agora de Ilha, 2001).
- <sup>13</sup> Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", p.1.
- <sup>14</sup> Diamela Eltit, *Los trabajadores de la muerte* (Santiago; Editorial Planeta, 1998). Marilene Felinto, *As mulheres de Tijuapapo* (Rio de Janeiro: Paz y Terra, 1982).
- <sup>15</sup> Marta Lamas, *ibid.*, p. 16.

## Gênero e performance na narrativa latino-americana contemporânea de mulheres

Graciela Ravetti  
UFMG

Neste trabalho, refiro-me a textos escritos por mulheres, na América Latina, nas duas últimas décadas. Da leitura desses textos, levanto algumas hipóteses para pensar o gênero hoje.

Em primeiro lugar, continuo com um desenvolvimento anterior, em que utilizo a expressão «narrativa performática» para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos rasgos literários compartilham a natureza da performance, segundo a acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham se relacionam com que, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à *agitação* política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciativo assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros.

Quando um objeto da biografia ou do local de enunciação do autor, pertencente ao espaço privado, é conduzido ao âmbito público da repre-

sentação ficcional, os fatos e lugares resultam dotados de novos significados políticos e culturais. Uma das questões que me interessa, para determinar uma perspectiva performático-performativa, é o exame das propriedades que os fatos adquirem nesse transporte ao ficcional e ao público, de que maneira o que era, de alguma forma, experiência, passa a ocupar um lugar na ficção. Que acontece quando em um objeto artístico — uma narração —, criado a partir de pressupostos absolutamente ficcionais e até como completo simulacro, deixa entrever as marcas de uma pulsão pessoal, um gesto autobiográfico? Uma sombra que se insinua, aparece com alguma nitidez e se metamorfoseia, confunde-se e se mistura na ficção. Que não é gratuita, nem irrelevante, nem mercadológica. Essa performance escrita, conforme minha hipótese, funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. Que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação — deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos — e ficam convidativos para que as leitoras realizem suas próprias performances?

Em segundo lugar, tomo para estas argumentações, a conhecida fundamentação de John Austin sobre o conceito de *performativo*, no sentido de que em toda enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, *illocutório*, que modifica e determina a relação entre os interlocutores. A isso, acrescento os desdobramentos informados por Foucault e que poderíamos condensar afirmando que a representação discursiva e a política definem com antecipação o critério que confere existência aos sujeitos mesmos, e a esse mecanismo podemos denominá-lo performativo.

Haveria, então, duas expressões complementares: «narrativas performáticas» e «vínculos performativos». As primeiras — as narrativas performáticas — poderiam vir a ser decisivas no momento do questionamento e da resistência aos segundos — os vínculos performativos — nascidos a instâncias do poder estabelecido. Acredito que encontramos estes critérios anunciados já em Freud, quando ele dizia que um sujeito é o efeito de um conjunto de marcas materiais e não uma entidade espiritual que se debate entre os enganos dos sentidos. E, ainda, que o sujeito se constitui em uma atribuição respeito de essas marcas. Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os com-

portamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente.

O poder performativo do discurso oficial, assim como o das teorias culturais de qualquer signo — sobretudo quando estas alcançam um lugar legitimado e se fazem escutar — reside, por um lado, na faculdade que esses discursos têm de definir, com antecipação, a condição de existência dos sujeitos de uma sociedade dada: definem, por exemplo, o que é *efetivamente* o latino-americano, o feminino, etc. Neste caso, a sobredeterminação dos discursos obstaculiza a possibilidade de assumir posições identitárias não condicionadas de antemão pelo poder, ou seja, impede atos de emancipação efetiva. Entretanto, podemos trabalhar com a hipótese de que a tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso do poder, da qual os sujeitos são objeto, é já um passo no caminho de assumir novas estratégias, dentre as quais observo: os atos performativos ilocutórios – sérios, no sentido da teoria dos atos de fala –, dirigidos e conscientes, públicos ou privados; e os atos performativos paródicos (aos que se referem, entre outros e de diferentes maneiras Judith Butler, Bhabha e Fanon). Esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos. Um dos lugares privilegiados para «programar» esses atos é a literatura.

Essa tomada de consciência ajuda a desnaturalizar a ilusão da identidade sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal e colonial que rege nosso sistema de vida. Nossa identidade, afirma Zizek (ZIZEK, 2001: p. 276-77) está constituída pelo Outro por uma série de arquivos de informação digitalizada (médica, policial, educacional...) que em sua maior parte ignoramos, de modo que a interpelação de que somos objeto funciona (determina o nosso lugar e atividade no espaço social) sem nenhum gesto de reconhecimento por parte do sujeito. Neste particular, Lacan insistia muito em que somos “interpelados” pelas instituições, sim, incluso somos ignorantes desse fato, mas é preciso entender que essa «interpelação objetiva» só afeta realmente minha subjetividade a partir do momento em que eu mesmo alcanço plena consciência de que, à margem do que eu conheço, circulam bases de dados que determinam minha identidade simbólica aos olhos do Outro social.

Esta reflexão me parece importante na hora de repensar o gênero, a partir dos textos literários, sobretudo nos momentos nos quais os manda-

tos e imposições “mais evidentes ou mais claramente escutados” entram em choque / crise, e, por isso mesmo, as falhas dos discursos ficam expostas, por contraste. Por um lado, a interpelação que provém do campo do poder hegemônico reforça o chamado que exige a obrigatoriedade de construir um “sujeito”, cuja forma e conteúdo ostente as marcas de “gênero”: a plena distinção entre homens e mulheres, tanto nos corpos como nos afetos e no intelecto; por outro lado, a interpelação advinda das teorizações emancipatórias — feministas e de gênero —, de qualquer signo. Instala-se, então, um conflito de atribuições e de respostas, entre aceitar a etiqueta e a resistência, entre calar e obedecer, entre resistir e agir. Um dos espaços restritos onde se expõe esta «situação de impasse identitário» é em algumas vertentes da narrativa escrita por mulheres na América Latina.

A escrita performática contribui ao descondicionamento da percepção de representações: desenha ficções de conexões outras que as que se reconhecem como habituais e, nelas, o espaço e o tempo entram em outros entrelaçamentos — transespaciais e transsubjetivos —, funcionam no sentido de tornar irrelevantes por reducionistas os lindes culturais tradicionais que subsistem sempre fixando os limites do possível para os indivíduos; descobre processos de subjetivação como inclusão/exclusão em dicções que se propõem como lutas entre vocabulários estabelecidos; e experimenta com a língua em processos de ensaios e contaminação.

Muitos textos escritos por mulheres, ainda, mimetizam parodiando, os mandatos com que as mulheres são bombardeadas diariamente. Com essa mímica textual, insinuam-se outras possibilidades de vida, outros comportamentos possíveis, torcem-se as regras e, até mesmo o que era proibido fica atrativo, o que era fatal e irrevogável passa a ser divertido e venturoso.

Na América Latina, nos são contemporâneos escritores que tendem a mostrar um comportamento performático/performativo, procedente da (auto) exigência de reafirmar(se) e solidificar(se) em uma língua particular esgrimida como própria (o caldeirão lingüístico latino-americano), ainda que com as cicatrizes deixadas pela pluralidade e provisoriade de sua constituição (os choques entre as línguas indígenas e o espanhol ou português, as fronteiras entre as línguas cultas e as populares), entre os despojos de uma tradição percebida como ambígua e oscilante, que se apresenta como fragmentada e múltipla em suas origens e em seus desenvolvimentos e da qual só perderam gestos, movimentos, restos de relatos, ritmos e sobretudo memórias recuperáveis, tudo isso que pode ser chamado *resíduo*. A

escrita performática / performativa está nas bases da constituição dos cenários nacionais (a formação das nações modernas), e nos gestos de dotar de determinados sentidos políticos e culturais os sucessos cotidianos, para convertê-los em *verdadeiros acontecimentos* da vida. Está, também, nos fundamentos de sociedades possíveis, organizadas com bases plurais e consensuais. Nesse sentido, a literatura escrita por mulheres com as características que destaco aqui, inscreve-se na tradição latino-americana. Nela, é fácil detectar as ficções de procuras de línguas / estilos outros, que entram em conflito com as formas impostas. A voz, quando encontrada, é difícil de aceitar como própria e, ainda, mostrá-la, fazer pública uma língua (escrita, estilo, voz) que se percebe monstruosa, larval, incoerente, gaguejante.

As perguntas que me interessam são:

Que sujeitos a linguagem narrativa de mulheres na contemporaneidade começa a *implementar*, performativamente, para fomentar sua visibilidade política? Que estratégias são utilizadas quando se escreve com a consciência da interpelação e, por isso mesmo, à necessidade de personalização das ficções se soma a consigna de (des) fronteirizar as representações? Quais as agendas culturais que estas escritoras *performers* enunciam e quais as hipóteses críticas que podem ser levantadas a partir dessas agendas? Se os sujeitos, finalmente, formam-se, definem-se e se reproduzem de acordo com os requerimentos das regulamentações que supostamente são criadas para *representá-los*, então, as hipóteses e as tarefas que se agendam, pessoais mas compartilhadas por multidões, passam a ser estratégias políticas que devem ter como objetivos mudar radicalmente esses requerimentos.

Tal como eu a entendo, PERFORMANCE não é mediação, senão *ato*, não é representação, é *ação*, então, podemos imaginar que experimentar a performance na escrita traz conseqüências para quem escreve: à personalização do conteúdo corresponde um discurso que nunca pode simplesmente seguir modelos pré-estabelecidos. Para quem lê, a escrita performática, às vezes, é percebida como um dialeto barroco, idioleto, hermético por sua imanência e por fazer parte de ritos pessoais. Trata-se de uma prática de pensamento arriscado, tanto para quem se aventura em seu «em-si» como para quem aproveita experiências comuns e públicas e as vive como próprias, tornando-se um laboratório exposto do pessoal, do social e até do histórico e da tradição.

Nos enunciados narrativos performáticos / performativos da literatura escrita por mulheres encontro que podem ser observadas, entre outras, as seguintes características:

- 1 - a complicação do presente, preenchendo as lacunas com o possível (que, na prática, seria o impossível, por inexistente, embora realizável);
- 2 - compartilham a natureza da utopia, da arte e da paranóia;
- 3 - dotam / dão / doam / ficcionalizam acontecimentos da vida, ou, melhor, recortam acontecimentos (banais, quotidianos ou notáveis) e lhes outorgam sentidos (verificáveis ou não). Esse ato de atribuir sentidos, resulta ser um modo de interromper a economia da lei — patriarcal, latifundista, corrupta, a sem-lei-que-impõe-a-lei-aos-outros.
- 4 - possuem uma estrutura de cancelamento dos relatos que acho muito peculiar. Em quase todos existe, no final, um fecho que acena para a supressão da angústia e dos estados críticos de desintegração da identidade, estados estes que constituem o central da maioria dos romances. Essa supressão da angústia geralmente deixa em aberto a instauração de um novo patamar de consciência.

Com essas e outras estratégias, o efeito é o de interromper, no imaginário coletivo, o curso plácido e contínuo do império da lei, criando um impasse, um intervalo, um território não marcado que pode vir a ser o espaço de percepção e da criação de novas formas de estar no mundo. A partir dessa disritmia pode ser iniciado um novo ritmo (daí o perigo), uma nova seqüência. Esta, agora, ingovernável, já que se lhe desconhecem a sintaxe, os signos, as conjunções, os referentes.

Acredito que a questão sobre a qual temos que tomar posição responde às seguintes perguntas: existiria uma «voz», em algum estamento do ser, pré-lingüístico, pré-consciente? Se essa «identidade» existisse, poderia vir a ser ouvida, se procurada numa sorte de escavação interior, tipo autoconhecimento? Seria, então, uma voz existente que está simplesmente forecluída? Se assim for, o trabalho seria de sapa, de resgate, de chegar até algum fundo interior desconhecido, uma sorte de «essência». Mas, pelo contrário, se a identidade não fosse um objeto a encontrar, nem a voz/estilo uma descoberta possível — se, como afirma Hegel, a consciência se alcança só na luta —, nesse caso, não haveria nada para fazer visível, nada para encontrar. Haveria, pois, algo (a voz) para criar, para inventar, para cons-



truir, se estamos dispostos a fazê-lo e se conseguimos achar os instrumentos para tanto.

A narrativa performática / performativa escrita por mulheres pode, então, oferecer uma resposta a essa segunda alternativa. Apresenta-se como um obstáculo à lei não escrita da identificação genérica mas não como pura negatividade e permite sair do cerco Igualdade/Diferença. Revela alternativas, reescreve mandatos, encena possibilidades, decifra códigos herméticos, funda escritas, desestrutura destinos marcados.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge: 1993.

ZIZEK, Slavoj. *El espinoso sujeto*. El centro ausente de la ontología política. Buenos Aires: Paidós, 2001.

## El varón acomplejado o las paradojas del lenguaje [fábula]

*Nel Diago*

Univ. València – Espanha

Había una vez un niño valenciano llamado Vicente, hijo de una familia catalanohablante, razón por la cual no aprendió castellano hasta que comenzó a ir a la escuela, ya con seis años. Mucho antes, sin embargo, supo que los seres humanos no eran del todo iguales. Lo averiguó cuando nació su hermanita y vio, un día en que la madre le cambiaba los pañales a la criatura, que entre ella y él había una pequeña diferencia. Claro que..., por entonces ignoraba para qué servía exactamente ese diminuto colgajo de carne que él poseía y su hermana no. Aunque, eso sí, no dejaba de preguntarse, inquieto, cómo haría su hermanita para orinar. Ese fue el primer gran misterio de su existencia. Con el tiempo hubo otros.

Huérfano de padre a edad temprana, Vicente se crió rodeado de mujeres: su madre, su hermana, su abuela, la perra Laika, la gatita Mimí y dos tortugas. Quizá por ello al bueno de Vicente le costaba entender por qué su madre y su hermana se ponían pantalones cuando les daba la gana y él no podía llevar faldas; o por qué ellas se echaban a la cara todo tipo de polvos y coloretos, “que parecían indios en pie de guerra”, y él tenía que lavársela con agua y jabón; o por qué ellas tenían perforados los lóbulos de

las orejas y se colgaban de allí toda clase de pendientes y, en cambio, él no podía lucir adorno alguno (bueno, eso se solucionó con el tiempo gracias al ejemplo de un ilustre futbolista: “¡Gracias, Maradona!”). Tampoco entendió, ya adolescente, por qué a él se le llenó el cuerpo de pelos por todas partes mientras que su hermana seguía con la piel tan tersa y limpia como cuando era un bebé. Aunque esto último no era enteramente cierto, a su hermana también le crecían pelos en las piernas; lo descubrió una noche en que ella estaba arrancándoselos minuciosamente con unas pinzas: “me estoy depilando”, dijo ella; él, estupefacto, no dijo nada, pero a partir de entonces, disimuladamente, sometió sus piernas, brazos y axilas a todo tipo de cuchillas, ceras y cremas depilatorias.

Pero todos estos misterios familiares fueron *peccata minuta* comparados con los que le deparó la escuela y, sobre todo, el aprendizaje de la lengua. Teóricamente el castellano, el español para algunos, no era muy diferente a su lengua natal, el catalán. Existían el género masculino y el género femenino; los nombres masculinos acababan en <o> y los femeninos en <a>: perro, perra; granjero, granjera; abogado, abogada. Todo muy simple, todo muy claro. Por ello, cuando la maestra les pidió a los alumnos que hicieran una redacción contando qué querían ser de mayores, Vicente escribió lo siguiente:

Yo de mayor quiero ser *artista* o algo que tenga que ver con las artes. Como *poeta*, *novelista*, *cuentista*, o bien *pianista*, *violinista*, *trompetista*. No sé. Lo que sí tengo claro es que no me gustaría ser *dentista*, ni *taxista*, ni *taxidermista*, que son profesiones feas. *Lingüista* sí me gusta, porque tiene que ver con la lengua, y yo amo la lengua.

Cuando Vicente comenzó a consultar diccionarios, descubrió que lo de la <o> y la <a> no era tan sencillo como él se pensaba, porque, por ejemplo: *político* es la “persona que interviene en la política”, pero *política* es el “arte y actividad de gobernar un país”; *músico* es el que toca un instrumento o compone una partitura”, y *música*, una “sucesión de sonidos compuesta con ciertas reglas”; *crítico* es un “escritor que escribe juicios de valor”, y *crítica*, “la expresión de un juicio sobre una obra artística”; *cartero* es la “persona que reparte cartas”, y *cartera* es un “maletín donde se llevan cartas u otros documentos”; un *ejecutivo* es una “persona que ostenta un cargo dirigente en una empresa”, pero, curiosamente, una *ejecutiva* es un “conjunto de ejecutivos”. Y más raro todavía: *sargento* es un “cargo de la milicia”, pero *sargenta* no es más que “la mujer del sargento”; *pulpo* es un

“animal cefalópodo”, y *pulpa*, la “carne de la fruta”; y el término *diablo* equivale a “demonio”, pero, incomprensiblemente, *diabla* se aplica a la “batería de luces que cuelga del peine entre bambalinas en los escenarios de los teatros”.

Desde luego, se dijo Vicente, el idioma español es disparatado. Habría que hacer algo para corregirlo. De todos modos, las dificultades escolares de nuestro amigo no se reducían a la lengua. No le fue mejor en otras disciplinas. Cuando el cura, en clase de Religión, decía: “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”, Vicente preguntaba preocupado: “Dómine, y a la mujer ¿a imagen de quién la creó?”. Y cuando en Filosofía el profesor afirmaba: “el hombre es la medida de todas las cosas” o “el hombre es un animal de costumbres”, Vicente enseguida inquiría con sobresalto: “¿y la mujer, qué es?”. Ni siquiera en Ciencias Naturales le fue mejor la cosa, pues en cuanto la profesora dijo aquello de “el hombre es un animal racional”, Vicente no tardó en preguntar atónito: “y la mujer, ¿no es racional?”.

No se sabe cómo, pero Vicente consiguió acabar el Bachillerato y entró en la Universidad. Se matriculó en Letras, en parte porque le gustaba, y en parte, también, porque con su expediente difícilmente podría inscribirse en Arquitectura o Ingeniería. En la Facultad se sintió como en su casa: rodeado de mujeres. De los ochenta estudiantes de su curso, setenta y nueve pertenecían al sexo femenino. Por eso no le extrañaba que el profesorado, al dirigirse al alumnado, lo hiciera con fórmulas del tipo: “estimadas alumnas...”. Es lógico, pensaba Vicente, son mayoría. Como lo eran también, mayoría, las profesoras –veinte-, frente a los profesores: uno solo. Pero ese solo se bastó para confundir al bueno de Vicente, porque el profesor, cuando explicaba el género, en sentido literario, se refería a novela, cuento, teatro y ensayo, o a tragedia, drama, comedia y tragicomedia; y cuando lo hacía desde una vertiente lingüística, hablaba del género gramatical: femenino, masculino, neutro, epiceno. Y comentaba que a veces, en español, el género se violentaba, como cuando decimos: “el arte”, “el agua”, “el águila”, que son palabras femeninas pero llevan artículo masculino. Por ello, cuando en otra clase una profesora hablaba de “violencia de género”, Vicente afirmaba convencido que daba igual que las víctimas fueran mujeres o varones, porque si la violencia la ejercía la policía estaba claro que era una violencia femenina, porque “policía” es una palabra genéricamente femenina.

¿Me creerán si les digo que Vicente no acabó la carrera? En efecto, no la acabó. Decidió hacerse escritor. Y pudo hacerlo, es decir, pudo vivir

sin un sueldo, gracias a que se casó con una maravillosa mujer, Amparo, una antigua compañera de estudios, que sí se licenció y trabajaba por entonces de maestra. Eso sí, a Vicente siempre le pareció absurdo el nombre de su esposa, por muy común que fuera entre las mujeres valencianas, por eso cuando la presentaba a algún conocido decía sistemáticamente: “esta es *Ampara*, mi *marida*”.

Tuvieron dos hijos, mellizos, una parejita. Los bautizó con los nombres de Carmen – al chico, pues por mucho que su mujer aludiera a la Virgen del Carmen y a la *Carmen* de Merimée, el diccionario decía que “carmen” era un sustantivo masculino- y Trinidad – a la chica, pues aunque su mujer le hiciera ver que la Santísima Trinidad estaba compuesta por tres hombres: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, el diccionario decía claramente “la” trinidad, en femenino.

Durante un tiempo la cosa funcionó bien. Mientras Amparo trabajaba, Vicente se ocupaba de la casa y de los niños. Pero él no vivía tranquilo. Temblaba de sólo pensar en que podía enfermarse o que su mujer pudiera sufrir algún percance fatal. Y es que en aquel país y en aquella época, si el marido trabajaba, su mujer y sus hijos estaban cubiertos por la Seguridad Social, pero si era la mujer la que trabajaba, la ley no contemplaba que el esposo pudiera figurar en la cartilla (sí los hijos) y mucho menos cobrar una pensión de viudedad. “¡Qué difícil es ser varón en esta sociedad!”, pensaba Vicente.

Felizmente no hubo ningún contratiempo y nuestro amigo acabó su novela. La envió a una, a dos, a tres, a veinticinco editoriales. De todas recibió la misma respuesta, poco más o menos: “dedíquese a otra cosa, lo suyo no es la literatura”. Y no lo era, a juzgar por el comienzo de su relato:

Esta es la historia de dos mujeres, o, mejor dicho, de una mujer y una travesti, María y Mariola. María era una estudianta, inteligente y audaza, que soñaba con ser jueza o dirigente de alguna gran empresa. Mariola era cantante de un cabaret y soñaba con ser amante de un jeque árabe. María era veloz de mente, pero insoportable de carácter. En cambio, Mariola era noble, alegre, amable y adorable.

Vicente renunció de momento a la escritura, pero no a la vida intelectual. Cuando en su Universidad se anunció la celebración del Encuentro Internacional “Mujer y Literatura”, nuestro hombre se apresuró a inscribirse. En la sesión inaugural escuchó a una prestigiosa académica que decía que, en Japón, las mujeres habían logrado un gran avance en la igualdad sexual,

porque se acababa de aprobar una ley según la cual los varones de ese país también podrían pedir una licencia en el trabajo para cuidar de sus familiares enfermos. Como es natural, Vicente no entendía por qué la ponente (o la *ponenta*, como diría él) afirmaba que eso era un gran avance para la mujer, cuando era obvio que el que estaba discriminado era el varón: si el japonés se enfermaba, su esposa podía cuidarlo, si era al revés, no. Ni a la esposa, ni a los hijos, ni a los padres. Como si los varones japoneses no tuvieran sentimientos. “¡Qué difícil es ser varón, incluso en el Japón!, pensaba Vicente. “¡Cuánta injusticia hay en el mundo!”.

Y para combatir esa injusticia, precisamente, decidió meterse en política. Se afilió al Partido Feminista. No era un gran partido, apenas contaba con doscientos militantes, o doscientas *militantas*, que diría Vicente, pues sus miembros (o *miembras*, según él) eran exclusivamente mujeres. Lo recibieron con los brazos abiertos: “ahora ya no podrán decir que este es un partido de marimachos o que aquí discriminamos a los hombres”. Desde luego no lo era, es decir, no era un partido de lesbianas, como se las tachaba desde algunos medios. Aunque Vicente sí advirtió que algunas de sus camaradas vestían de traje y corbata, fumaban puros, no gastaban afeites ni joyas y, lo que era más asombroso, al contrario que él, no se depilaban. Fue justamente con este sector con el que Vicente tuvo los mayores enfrentamientos dialécticos, pues él pensaba que la impostergable igualdad de los sexos no pasaba, como decían ellas, porque las mujeres fueran iguales a los hombres, sino porque los hombres fueran iguales a las mujeres. Sin embargo, no fue esta discrepancia ideológica la que motivó su expulsión del partido, sino su primer discurso, que empezaba así:

Estimadas y estimados colegas y *colegos*: las compañeras y los compañeros que han sido elegidas y elegidos como candidatas y candidatos para diputadas y diputados, para senadoras y *senadores* y para *concejalas* y *concejales*...

El fracaso en la política no desanimó al bueno de Vicente. Probó fortuna en la lucha sindical. Pensó en afiliarse a la Unión General de Trabajadores, pero optó finalmente por Comisiones Obreras. Por lo de “obreras”, claro. “Desde aquí”, se dijo, “continuaré mi cruzada por la igualdad de los sexos y por la precisión del lenguaje”. Una semana después Vicente había hallado la fórmula exacta que le permitía expresarse en un lenguaje no sexista, sin necesidad de caer en esas largas parrafadas de otros tiempos. Loco de contento por el hallazgo, comenzó a enviar a todos los afiliados del sindicato mensajes por Internet que decían así:

Querid@s compañer@s: l@s cabdidad@s que han sido elegid@s...

Media hora después lo echaban del sindicato.

Lo último que escribió fue esta nota:

No se culpe a nadie de mi muerte. Lo que pasa es que nací con el sexo equivocado o en una época que no me tocaba.

Momentos antes de suicidarse, quién sabe por qué, Vicente recordó aquella horrible mañana de su infancia en que un médico sanguinario, que estaba tratando de arrancarle las amígdalas sin ningún miramiento y sin anestesia, ante sus gritos y llantos, le decía: "¡No llores, que los hombres no lloran, carajo!". Y Vicentico, que así le llamaba su madre, le respondía, sin dejar de llorar: "¡Y a mí que me importa ser hombre o mujer si igual me duele!"

Descanse en paz.

## Perturbaciones

*Sara Rojo*  
UFMG

El acto discursivo inaugura un trauma: el de la inabarcable distancia entre el lenguaje y nuestra concepción de lo real. Siempre hay un significado inalcanzable que no podemos tocar: siempre fracasamos en nuestros esfuerzos para articular una versión coherente de la realidad.<sup>1</sup>

Me parece significativo destacar que Benjamín Galemiri (1957, chileno), César De María (1960, peruano) y Walter Rosenzvit (1962, argentino) pertenezcan a lo que antiguamente Cedomil Goic nos enseñó que se llamaba “generación”. Todos compartieron el quiebre de las esperanzas que vivió la juventud de los ochenta, no importa que provengan de tres países diferentes del cono sur latinoamericano, todos ellos fueron marcados por “el baile de los que sobran” de los Prisioneros<sup>2</sup> y hoy por los signos de una globalización neoliberal post sueños socialistas y post dictaduras militares. Se trata de compartir escrituralmente, como dice José Moleón, “un momento en el que la ‘sociedad de mercado’, es decir, el capitalismo más agresivo, está proscribiendo una serie de valores éticos”<sup>3</sup> y esto dentro de lo que ilusoriamente llamamos “democracia”.



Tres piezas de hombres jóvenes, sin utopías, creadas al final del siglo... con un imaginario femenino que oscila entre la víctima y la asesina. *Africa/abundallejos/de/aquí* de Walter Rosenzvit (Primer premio en el II Concurso Iberoamericano de textos teatrales hacia una nueva dramaturgia, Celcit 1996), *La caja negra* de César De María (1996, este autor recibió el Primer Premio Hermanos Machado de 1995) y *El coordinador* (ganadora del VIII Festival de teatro del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura y Premio al mejor texto dramático 1993), forman parte de un teatro naciente, reconocido por la crítica y el público latinoamericano. Un teatro que atrae a la vez que deja con sabor amargo. Podemos decir que la fuerza estética de su propuesta nos roba los sueños y nos deja a la intemperie.

Se trata de un grupo de dramaturgos, herederos del mundo presentado por Harold Pinter (recordemos que este dramaturgo "nos describe un mundo dominado por los mecanismos de auto conservación y por consecuencia de agresión en el choque con otros"<sup>4</sup>), de Samuel Beckett en el quiebre de la estructura teatral basada en la evolución de la acción dramática (Marco Consolini afirma que la obra de Beckett coloca en peligro el estatuto teatral<sup>5</sup>), de Griselda Gambaro (según mi lectura la más sólida dramaturga de América Latina) en la desconstrucción dialógica y espacial de una realidad latinoamericana fisurada y del chileno Marco Antonio de la Parra por la fuerte presencia de los flujos psicológicos que estructuran las relaciones de poder en el devenir diario de los acontecimientos.

César De María inicia *Caja negra* en el desenlace y durante toda la pieza combina ambos tiempos (pasado y presente), Galemiri explora el subconsciente y los mecanismos de poder y dominación en *El Coordinador* y Rosenzvit presenta un espacio onírico desestructurado en *Africa/abundallejos/de/aquí*. Todos ellos innovan en las formas gestando fórmulas de renovación del discurso dramático: fuerte presencia de la imagen y de la espectacularidad e incluso del flash back cinematográfico, priorización de los sentidos para crear sentido, metateatros y citas de diverso orden, fragmentación y mirada oblicua sobre una realidad agrietada, valorización de la palabra como desestructuradora de estabildades pero no como expositora de verdades. José Sanchis Sinisterra, refiriéndose a autores españoles del mismo período dice:

Esta renaciente autoría, formada en un clima político democrático, se vio a sí misma dispensada de la misión aleccionadora y crítica que hubo de asumir el teatro de las generaciones anteriores, y centró su

atención en los aspectos estéticos, técnicos y formales del texto. Comprendió que el cambio de sensibilidad y conciencia colectivas reclamaba un riguroso replanteamiento de los códigos comunicativos del teatro, y que es en el diseño textual donde con más rigor pueden elaborarse las nuevas estrategias para interesar, entretener, conmover y, si es posible, perturbar a un público saturado de ofertas artísticas excesivamente complacientes.<sup>6</sup>

En estas tres piezas que escogí, nada de arbitrariamente, se colocan en un mismo tablero problemáticas psicológicas, discusiones filosóficas y éticas, a la vez que se ejercita la distorsión de la memoria y se cuestiona la verdad de la palabra desde su propia fuerza. Son textos desconstructores, recamarcadores de huellas, que caminan entre las piedras que dejó el temporal. Mi pregunta retórica e inútil es si podemos éticamente quedarnos sólo con ese saltar entre las piedras, mi esperanza es que la fuerza de la palabra contenida, a pesar de los violadores, mujeres sin piernas y asesinas mentirosas, sea una nueva utopía... en este caso la del Arte como resistente a la muerte.

Pues sí. Vivimos un período de muertes... nadie sabe hasta cuando estará en este planeta asolado por guerras, enfermedades, violencia privada y pública. Nadie sabe si tiene sentido continuar una lucha por una existencia individual que se desangra en un colectivo enfermo, pero todo esto se estrella contra nuestra responsabilidad como intelectuales. Recordando las reflexiones de Said:

Básicamente, el intelectual en el sentido que yo le doy a esta palabra no es ni un pacificador ni un fabricante de consenso, sino más bien alguien que ha apostado con todo su ser en favor del sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar fórmulas fáciles, o clisés estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o convencional, así como lo que estos hacen. No se trata de negarse pasivamente, sino de la actitud positiva de querer afirmar eso mismo en público.<sup>7</sup>

Concuerdo con que tenemos una responsabilidad, muchas veces olvidada o entregada, y es ella la que me hace detenerme ideológicamente en tres piezas que, estéticamente, parafraseando la cita anterior de Sanchis Sinisterra, me "interesan, entretienen, conmueven y siendo posible perturban".

Galemiri, ironizando, dice: "*El Coordinador* es mi deseo de ser adorado por los filósofos de la emancipación. Lo logré; cada vez que estrenan

esta obra se me tilda de 'dramaturgo comprometido'. ¿Yo, comprometido? Sí, ¡con lo único que tengo compromiso es con mi egolatría!<sup>18</sup> ¿Podemos creer en sus palabras, o es un nuevo juego que lo protege de juicios o críticas pues así se sitúa más allá de todas? No lo sé, ni creo que importe mucho, prefiero priorizar qué sucede en sus piezas y por dónde camina su escritura. En esta línea, su texto se hunde en lo psicológico para presentar cuatro personajes en un juego de poder: uno ejerciéndolo tanto en la macro fábula como en el metateatro que crea a través del discurso de quien posee el conocimiento y los otros en su dependencia intelectual y física que los constituye en objetos en los dos niveles. Se trata de un juego que llega hasta la violación del personaje femenino y la humillación de los masculinos, sin que después de ello suceda nada, es como si no hubiese acontecido. Marionetas en las manos de quien posee las reglas dentro de un espacio cerrado, gráficamente todo acontece en un viejo ascensor del cual no se puede salir.

Víctimas de la violencia de las dictaduras y de las no tan duras, de los países en guerras abiertas o veladas, mujeres y hombres fueron y son torturados en las cárceles o campos de batalla. Los cuerpos que han sido violados destruyen parte de sus expectativas de vida y de posibilidades de encuentro afectivo. En las piezas de estos dramaturgos se recoge esta experiencia y los personajes, básicamente, ejercen entre sí relaciones de agresión. Los minutos de ternura o erotismo son aplastados por un *habitat* en cual parece que lo que prima es la anulación del otro para sobrevivir.

Cesar De María coloca tres ciegos (dos viejos y uno joven) y una mujer de mediana edad, produciéndose en todos ellos una atracción por esta hembra que no ven. Uno lo hará recitándole poemas, otro intentando poseerla a la fuerza y el más joven (por el cual ella también se siente atraída) buscando en ella el paño de lágrimas o la madre que lo abandonó. La mujer después de la muerte accidental del joven termina matando al que desea poseerla y contándole una versión distorsionada de la realidad a una amiga. Ella, objeto del deseo, es la asesina que cuenta "tranquilamente" su historia. Sólo que es interesante contrastar este hecho con lo que sucede en nuestra América Latina a las mujeres que matan, sin que por ello estemos pidiendo a los dramaturgos que para ficcionalizar recurran a estadísticas. Elena Azaola en un estudio de mujeres mexicanas presas por homicidio, dice:

El 70 % de estas mujeres habían padecido formas y grados distintos de violencia, negligencia o abandono por parte de su familia, mientras

que el 66% lo recibieron de sus parejas y el 60 fueron nuevamente maltratadas por la policía (...) La sentencia para los dos grandes tipos de homicidios que encontramos en la mujer (a familiares y a personas ajenas al núcleo familiar), es prácticamente la misma. En el primer caso es de 23,3 años y en el segundo de 24 años.<sup>9</sup>

En términos espaciales, la dramaturgia de estos autores se establece como una propuesta escénica de los márgenes y del encierro (un ascensor, una casa), inclusive cuando alude a un continente como en *África/abunda/lejos/de/aquí*, puesto que el acontecer continúa situándose en un espacio psicológico y físico cerrado, fuera del espacio público. En la única pieza que se entra fugazmente en él es en *Caja negra* y cuando esto sucede los personajes están como perdidos. Gabriela Massuh refiriéndose a la nueva dramaturgia argentina, en la cual se inserta Walter Rosenzvit y también los otros dos autores aunque no sean argentinos, dice:

Estas obras son un espejo cóncavo del lugar (in)visible que para nuestro Estado y nuestra sociedad ocupa la creación artística (...) Todas ellas se desarrollan en ámbitos mínimos, recovecos, escenarios ínfimos, intersticios a los cuales se accede como atravesando un laberinto iniciático (...) por lo general estas obras no duran más que una hora, sesenta minutos televisivos sin cortes, apenas el tiempo necesario para tolerar la incomodidad transformada en recurso. Este teatro se constituye en el antiespacio, la antideclamación, el anticuerpo todavía resistente de una sociedad devastada por la cultura del megaespectáculo (...) Van en contra del imperio del discurso único y la prepotencia de un estado cuya jactancia es haberse retirado de sus obligaciones naturales. Tal vez casi ninguno de ellos sea consciente de esta devastación o más bien, casi ninguno estaría dispuesto a admitir que eso que hacen se deja definir en términos políticos.<sup>10</sup>

Las últimas palabras de la cita de Gabriela Massuh confirman las mencionadas anteriormente de Galemiri. Sin embargo, estamos frente a un teatro estéticamente revolucionario y que se revela y rebela en términos políticos sociales, no necesariamente genéricos. Poco importa si asume o no dicha rebelión.

En la pieza de Walter Rosenzvit uno de los personajes femenino es Alceste, una mujer sin piernas que le entrega a Próspero Mineo su vida según las propias palabras de éste, y el otro es una mujer que se llama Hacia y que lo único que desea durante toda la pieza, connotativamente, es irse. Me parece interesante destacar la relación analógica que se establece con el

Mito de Alceste y Admeto (la esposa ejemplar que muere por su esposo) y su reversión en el desenlace de la pieza cuando la mujer recobre sus piernas en medio de lo que podría entenderse como un acto de creación masculino:

PROSPERO MINEO: Tú haces mi soledad. Sólo a ti puedo yo transformar. Tan pronto eres tú, tan pronto es tu murmullo, o es un perfume perfecto (PAUSA) ¡Ay! En mis brazos tú naces siempre de nuevo: te conservo, porque nunca te he tenido.

De pronto toda la leche derramada durante la obra comienza a arder. Próspero Mineo se desprende de otro él. (Un doble a escala de sí mismo queda en el piso a medida que el hombre se incorpora). La luz se traslada sobre el cuerpo de Alceste Solorza. Ella se pone de pie sobre sus propias piernas.<sup>11</sup>

Otros aspectos semióticamente marcantes en esta obra son la leche que arde puesto que en una situación dramática anterior Próspero Mineo afirmó que “no lograba la erección suficiente para penetrarlas”<sup>12</sup> y la fijación edípica que establece el mismo personaje con la madre que sólo “abandona” cuando aparecen otras mujeres. Por otra parte, adquiere connotaciones míticas importantes el juego de nombres que realiza Próspero Mineo: “Alceste, Ariadna, Alceste”<sup>13</sup> como si fuesen una sola persona. Recordemos que el mito de Ariadna se construye en el amor a Teseo hasta que éste la abandona y el de Alceste en la entrega de la vida al marido.

¿Pero qué importancia puede tener para la crítica de género que en estas piezas aparezca la mujer como una asesina (*Caja negra*), como una postulante a secretaria un tanto ignorante y que termina siendo violada (*El coordinador*) o como una mujer sin piernas u otra que lo único que desea es irse pero se queda (*Africa labundallejos dela aqua*)? La respuesta no se basta en la tan estudiada e inacabada cuestión de los imaginarios femeninos en las piezas masculinas, se trata más bien de intentar develar una percepción de un mundo desestructurado en el cual la mujer se inserta sin capacidad transformativa. El punto en el cual, según mi lectura, se debería centrar la discusión genérica es el hecho de que muchas veces nos incorporamos a las estructuras masculinas y no las cambiamos, incluso a veces las perpetuamos y, por lo tanto, no cabe esperar que sea del imaginario masculino donde surja otra cosa.

En estas piezas la madre aparece como alguien tan ocupado que no se preocupa de su hijo (*El coordinador*), como una prostituta (*Caja negra*) o

como el objeto del deseo edípico (*África labundallejos delaqui*). En todas los casos juega un papel decisivo en la configuración del sujeto masculino y en las falencias del mundo presentado. En una de las piezas se muestra África como lo misterioso (hasta la estructura del título así lo confirma). Es interesante recordar que este elemento también fue utilizado por Marco Antonio de la Parra en *El continente negro*,<sup>14</sup> haciendo alusión al tópico freudiano de la mujer como el continente negro. A su vez caja negra remite a caja de Pandora que funciona anafóricamente al interior de una pieza que culmina presentando a una mujer común como una asesina.

¿Y entonces? Sin asumir un *mea culpa* puesto que entiendo que todos los seres humanos construimos en parte y al margen de nuestros históricos nuestra existencia. Reitero que, básicamente, somos nosotras las que debemos asumir de una manera diferente nuestro papel de madres y mujeres en esta América Latina devastada, esto si queremos modificar el adjetivo con el que hoy he cargado a nuestro continente. No podemos esperar de nadie, que no seamos nosotras mismas, una actitud distinta... el problema es que la inercia, el juego de poder, el comodismo también nos atacan y solemos caer en las mismas prácticas autoritarias que han construido este mundo. ¿Será que sólo podemos pagar con la misma moneda? ¿Doña Estela de *Caja de negra* no tenía otro camino que el de matar?

## NOTAS

- <sup>1</sup> MASIELLO, Francine. Las políticas del texto en *Fábulas del género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- <sup>2</sup> LOS PRISIONEROS, grupo de rock chileno. El estribillo de la canción dice: "Únete al baile de los que sobran, nadie nos va echar jamás, nadie nos quiso ayudar de verdad".
- <sup>3</sup> MOLEÓN, J. Teatro, cambio de siglo. *Revista del Celcit 17-18* [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)
- <sup>4</sup> BERTINETTI, Paolo. La scena inglese il più grande spettacolo del mondo en *Storia del teatro moderno e contemporaneo III. Avanguardie e utopie del teatro. Il novecento* Roma: Einaudi, 2001. p. 277. "ci descrive un mondo dominato da meccanismi di autoconservazione e quindi di aggressione nei confronti degli altri". La traducción es mía.

- <sup>5</sup> CONSOLINI, Marco. Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese en *Storia del teatro moderno e contemporaneo III.. Avanguardie e utopie del teatro. Il novecento* Roma: Einaudi, 2001. p. 402.
- <sup>6</sup> SANCHIS SINISTERRA, J. La palabra alterada. *Revista del Celcit* 19-20. [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)
- <sup>7</sup> SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996. pp. 39-40.
- <sup>8</sup> GALEMIRI, Poética tercermundista en *Revista del Celcit* 19-29 [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)
- <sup>9</sup> AZAOLA, Elena. *El delito de ser mujer*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 1996, pp. 152 a 154.
- <sup>10</sup> MASSUH, Gabriela. El teatro de la pobreza en *Radar libros*. [Pag12.com.ar](http://Pag12.com.ar)
- <sup>11</sup> ROSENZWIT, Walter. Piezas de teatro. Celcit [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)
- <sup>12</sup> Idem.
- <sup>13</sup> Idem.
- <sup>14</sup> DE LA PARRA, Marco Antonio. *El continente negro*. Buenos Aires: Celcit, 1996.

**VOZES FEMININAS NO ROMANCE  
CONTEMPORÂNEO**



## Eva pós-feminista e os mimos ensaísticos de Lucía Etxebarria

Flávio Pimenta de Souza  
UFMG

*"Em uma sociedade que perdeu toda a conexão com  
o real, a ironia preserva a pouca realidade que nos resta".*

Baudrillard

### Introdução

A nível teórico, pretendo trazer uma contribuição ao debate candente e atual sobre a reciclagem da crítica feminista na narrativa espanhola contemporânea, tomando por base a autora catalã Lucía Etxebarria e sua mais recente obra de crítica literária intitulada "La Eva futura/La letra futura". Neste sentido, partindo de referências gerais fundadas nos romances escritos pela referida autora e também em sua recente obra ensaística, vou refletir sobre o papel do processo de emancipação feminina e a maneira como este imprime marcas na literatura que reflete a difícil busca da identidade feminina às margens das convenções de gênero e clichês estereotípicos obsoletos.

## Uma questão de método

Em quanto à intitulação da presente comunicação, à primeira vista pode parecer estranho a inclusão da expressão “mimos ensaísticos” para designar o conjunto das opiniões literárias de Etxebarria. Contudo, acredito na pertinência da escolha em questão porque a ensaísta destaca fervorosamente o eminente caráter subjetivo que paira sobre o cânon literário e a instável confiabilidade das opiniões emitidas pela crítica literária – uma vez que esta não só se baseia no valor literário intrínseco da obra como também em fatores escusos. Além disso, faço notar a atipicidade de Etxebarria ao admitir, já nas primeiras páginas do seu livro de ensaio, que lhe falta aspiração para ser crítica literária e, por vias de consequência, ser vista como um guru do mundo das letras.

## Quem é aquela mulher?

Até bem pouco tempo, Etxebarria era quase que excepcionalmente conhecida no mundo da crítica literária como a polêmica romancista toxicômona que ganhou o Prêmio Nadal de 1998 com o seu grande sucesso de vendas “*Beatriz y los cuerpos celestes*”. Recentemente, em abril de 2000, ela acaba de publicar sua primeira obra ensaística: “*La Eva futura/La letra futura*” - dois livros independentes reunidos em um só volume. A apresentação deste ensaio trouxe à luz um trabalho mordaz de reflexão crítica de Etxebarria no que concerne ao papel da mulher no século XXI e aos tortuosos rumos do mundo literário de uma maneira geral.

Nos últimos anos, a literatura contemporânea espanhola tem parido algumas filhas malditas e bastardas. Aos trinta e três anos de idade, Lucía Etxebarria é uma delas: pecadora convicta, ela assume publicamente o fato de fazer uso da literatura como um instrumento de desabafo e terapia pessoal. Ela afirma que se vê como “uma escritora que nunca teve vocação literária tal como misticamente costuma-se propalar por aí”. Ainda que o mercado editorial espanhol dê importância e acolhida a sua produção literária, esta autora continua perturbando a crítica literária ao tratar de temas tabus. Suas histórias sobre mulheres interessantes e com personalidade ativa que buscam um lugar no mundo são um convite a um debate social sobre a discriminação baseada em questões de gênero – uma luta incansável em favor da voz feminina na literatura e contra o preconceito sexista que ainda perdura em nossos dias.

Quer seja através dos seus romances, quer seja através da sua estréia ensaística, a ironia de Etxebarria brinda a todos seus leitores uma espécie de coquetel energizante que nos confere estímulo para acampar a emancipação das minorias e lutar pela igualdade social sem discriminação de qualquer natureza. A literatura de Etxebarria é como um remédio que combate o medo que enfrentamos quando nos deparamos com idéias e emoções que desafiam as convicções em que se baseiam os esquemas de vida de cada um de nós; o medo de ser diferente e ser rejeitado ou não admitido pelo grupo majoritário; o medo de admitir que nossas concepções de mundo sejam obsoletas ou inadequadas, ou ainda, que sejam rebatíveis com facilidade; o medo de ser você mesmo, isto é, autêntico.

### Falando de mulheres

Discutindo o binômio temático “mulher e literatura”, a ensaísta resalta a importância da mulher enquanto autora, partindo da constatação de que não existe igualdade jurídico-política, nem educacional, nem muito menos social entre homens e mulheres. Presentemente na Espanha, as mulheres representam 56 % da população e não chegam a representar 20 % dos autores publicados. De tal modo, o conjunto das visões de mundo de homens e mulheres traz consigo características díspares consoante o gênero a que se filiam. Inevitavelmente, vivências de socialização distintas proporcionarão marcas textuais diferenciadas quando forem transportadas para o registro literário. Se pensarmos nos estereótipos da mulher enfocada na obra literária de autoria masculina há algum tempo atrás, ou seja, a “coisificação” da mulher em detrimento do poder de mando masculino, diríamos que contemporaneamente já podemos vislumbrar a subversão dos referidos valores arcaicos com uma maior representatividade da mulher no pólo ativo da escrita literária. A condição feminina pós-moderna revela outra etapa em que a mulher deixa de ser uma criação exclusiva do homem para se instituir como invenção de si mesma. Essa transformação deu voz a um sujeito/ator que sempre foi objeto literário e ao qual somente lhe era reservado reduzido espaço dentro de um eixo bipolar “bondade-maldade” – as personagens femininas ora apareciam exercendo o papel de musas, mães e amadas ora o de putas, adúlteras ou históricas. A ironia de Etxebarria é uma vez mais contundente quando dispara a seguinte pergunta capciosa: “Como não vai tornar-se histórica uma pessoa a quem se ensina a não viver

sua própria vida, a não trabalhar naquilo que goste, a não amar a quem queira, a não dizer o que queira e a não vestir como queira?”.

Em vista da freqüente identificação de mulheres com determinados textos com características específicas, acredito não ser fora de propósito a apologia da existência de uma literatura feminina ou de mulheres. Ainda que exista uma polêmica que gira em torno da mais adequada caracterização lingüística de um discurso literário feminino (literatura de, sobre ou para mulheres?), podemos edificar pontos de contato entre os textos representativos do gênero literário feminino. Segundo as observações contidas no livro *“La letra futura”* de Etxebarria, podemos tomar como pontos de referência da literatura feminina traços característicos tais como: o uso de “uma linguagem mais reflexiva, mais matizada e sensual, um tom mais intimista, um maior uso da primeira pessoa do discurso e a autobiografia, uma insistência na exploração de sentimentos, uma constante presença do cotidiano e do concreto, uma abundância de imagens recorrentes como a água e o quarto fechado, uma ampliação dos motivos e dos personagens... E uma forma diferente de tratar as experiências eróticas” (ETXEBARRIA, 2000:111). A autora explica a diferenciação de tratamento narrativo dado às experiências eróticas da seguinte maneira: “Eles (os homens) são mais visuais e descritivos, elas, mais sensuais e plásticas; porque os homens contam o que vêem e as mulheres o que sentem”.

Outra questão controvertível apontada pela obra ensaística de Etxebarria é o fato de que a maior parte das mulheres que estão de acordo com o ideário feminista não se identifica a si própria como feminista. A autora lamenta a existência de mulheres que dizem “Eu não sou feminista, sou feminina...” Ainda que estas mulheres recalcitrantes estejam conscientes das desigualdades reinantes entre homens e mulheres, elas se deixam atar pela camisa de força da representação artificialmente construída do caráter próprio da mulher. Dessa forma, o entendimento tradicional do conceito de feminilidade fica submisso ao poder ditatorial das convenções sociais limitadoras – este tipo de comportamento estereotipado reforça e mantém a estrutura de poder desequilibrada, injusta e antinatural no que concerne à identidade de gênero. Etxebarria diz que “a identidade de gênero se aprende, isto é, uma pessoa nasce com um *sexo* determinado, homem ou mulher; porém mais tarde terá que se amoldar e adotar determinados comportamentos ou atitudes que correspondam ao seu *gênero*” (ETXEBARRIA, 2000:25)

Quando nos referimos ao gênero, simplesmente estamos falando de uma série de padrões que cada cultura atribui a cada sexo. Inevitavelmente, a cultura na qual estamos inseridos configura e limita nossa imaginação. Para adiante, ao nos permitir atuar, pensar e sentir de uma determinada forma, torna-se cada vez mais complicado ou até mesmo impossível agir ou sentir de uma forma oposta ou simplesmente diferente. Neste sentido, há que se ver com bons olhos a desconstrução pós-moderna dos binômios tradicionalmente atribuídos à masculinidade e feminilidade tais como agressividade/passividade, seriedade/frivolidade, etc.

Etxebarria relata que durante o processo criativo que a levou a escrever o romance *“Beatriz y los cuerpos celestes”*, sua primeira intenção era a de narrar uma história que tratasse da identidade sexual e do amor concebido como uma energia afetiva aplicável a pessoas do mesmo sexo (duas mulheres) e do sexo oposto também. A autora confessa que inicialmente esteve tentada em falsear a história e maquiar a relação entre as personagens femininas a fim de transformá-la em uma relação heterossexual e poder escapar das rotulações do público leitor e da crítica especializada. A motivação não seria outra que a de escrever um romance cujo eixo central fosse uma relação de amor em que não deveria ter nenhuma importância a orientação sexual das pessoas envolvidas. Felizmente, Etxebarria não se deixou intimidar pelo preconceito e se decidiu pela proposta original, tomando um casal lésbico como principal foco narrativo do seu romance de maior sucesso.

## Conclusão

O feminismo coaduna-se com a ideologia progressista na qual também se associariam as lutas contra o racismo, a xenofobia ou a homofobia, isto é, uma ideologia que assume que a todos seres humanos lhes cabe desfrutar dos mesmos direitos civis e políticos sem distinção de sexo, etnia, opção sexual ou religião.

Acredito que um estudo nesta linha de pesquisa possa abrir espaço a uma visão renovada e antidogmática do termo ‘feminismo’ pois minha iniciativa visa a colocar em cena a insuspeita ‘terceira mulher’ do filósofo francês Gilles Lipovetsky, tão distante do ‘segundo sexo’ dominado e inferiorizado pelos machos prepotentes quanto da combativa ‘mulher liberada’ do feminismo histórico de trinta anos atrás.

E para terminar, quero voltar à obra de Etxebarria e deixar a citação de uma passagem do seu romance *“Beatriz y los cuerpos celestes”*: “...na vida todas as trilhas do possível estão abertas aos passos do real. Mas nem todos somos suficientemente sábios para compreendê-lo, nem suficientemente audazes para traçar um caminho”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- EXTEBARRIA, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*, Destino, 1998.
- EXTEBARRIA, Lucía. *La Eva futura. La letra futura*, Destino, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*, Companhia das Letras, 2000.
- MEAD, Margaret. *Masculino y feminino*, Minerva Ediciones, 1994.
- SMITH, Joan. *Misogynies*, Vintage, 1996.

## Imágenes de mujer en la narrativa de María E. Sagarzazu

*Graciela Aletta de Sylvas*

Univ. Nacional de Rosario, Argentina

*Antonia Taletti*

Univ. Nacional de Rosario, Argentina

La narrativa de María Elvira Sagarzazu<sup>1</sup>, contextualizada al interior de la escritura femenina<sup>2</sup> argentina y más específicamente rosarina, construye diferentes imágenes de mujer.

El lugar de la mujer y su imagen correspondiente se define desde una perspectiva de género. Esta categoría responde a la elección del feminismo norteamericano y se constituye en la construcción social y cultural de la diferencia de sexos. Señala poder más que pertenencia a un grupo biológico y desenmascara los componentes ideológicos. Se trata de un saber sobre la diferencia sexual construido en distintas épocas y circunstancias. Significa rechazo a todo enfoque esencialista que asocie mujer a lo femenino y al hombre con lo masculino y considera ambas categorías como permutantes y reversibles dentro del juego de cualquier proceso de subjetividad. El género enfatiza el aspecto relacional de las nociones normativas de la femineidad y constituye, según Joan Scott, una categoría

social que se impone sobre un cuerpo sexuado.<sup>3</sup> La identidad genérica se construye a través del lenguaje.

¿Qué es una imagen? Cada sociedad, afirma Cornelius Castoriadis<sup>4</sup>, define y elabora una imagen del mundo, del universo en que vive, intentando cada vez hacer de ella, un conjunto significativo. Esta imagen dispone y subordina los elementos racionales a las significaciones que se desprenden de lo imaginario, entendido, no como adjetivo, sino como sustantivo. Este término tiene conexión con la imagen en el sentido más amplio y con la idea de "invención" o de "creación". La imagen está ahí como representación de otra cosa, tiene una función simbólica. En el campo de la creación histórica-social es el imaginario de una sociedad o de una época dada, el que provee la orientación específica a cada sistema institucional y sobredetermina las redes simbólicas, la manera singular de vivir, ver, hacer su propia existencia, su mundo, sus propias relaciones. En el plano social la emergencia de nuevas instituciones y nuevas maneras de vivir, son expresiones de una constitución activa.

En *La Puerta del Tiempo* se imbrican distintas sociedades, cada una con un imaginario social inherente a su organización y al sistema de valores que le es propio. La sociedad musulmana construye interdictos sobre la mujer y sienta sus bases sobre la institución de la poligamia. Aloja en su seno a la sociedad andalusí<sup>5</sup>, producto de la simbiosis entre mundo cristiano y mundo musulmán cuya organización social se constituye en la tensión entre ambos y en la recreación y reinterpretación de instituciones como la monogamia.

En el tema que nos interesa, las significaciones sociales imaginarias sobre la mujer, el rol que ella ocupa en la sociedad, los prejuicios que se tejen alrededor de su figura, impregnan la vida misma de los sujetos. Estas significaciones imaginarias cubren de sentido los diferentes acontecimientos sociales, implican valores, pensamientos y acciones. Son principios de existencia y regulan las conductas de los hombres. A partir del imaginario social cada sociedad crea un sistema de interpretación del mundo. Distintas sociedades y épocas redefinen lo que es ser hombre y lo que es ser mujer y sobre todo lo definen en la relación de un sexo con otro. En *La Puerta* la sociedad tunecina del siglo XVII está basada en la división de sexos, hay una diferenciación social con funciones, roles y actividades distintas para los hombres y las mujeres. Esta distinción está basada en la ideología y se apoya en la idea de una diferencia entre hombres y mujeres, que por su



naturaleza están destinados a funciones diversas. Esta construcción ideológica define al ser humano sobre el modelo masculino al considerar que es el modelo universal y al modelo femenino como una excepción o perturbación del modelo general.

### Dos imágenes de mujer

En la novela, dos mujeres encarnan distintas imágenes de mujer: Salima, perteneciente a la aristocracia musulmana de Túnez, la mujer legal de Mustafá y Jerónima, la cautiva cristiana y española. El Corán autoriza a los musulmanes a tomar cuatro esposas legítimas sin contar un número indeterminado de esclavas, cuyos hijos son tan legítimos como los de aquéllas. En él se establece que el marido puede anular a su antojo los casamientos, pero tiene la obligación de pensionar debidamente a la mujer rechazada.<sup>6</sup> El matrimonio de Salima, uno de los cuatro permitidos, corre el riesgo de ser disuelto por falta de hijos y ella repudiada legal y públicamente. En esta sociedad el predominio del hombre es absoluto, dado que el capítulo IV del Corán “los hombres son superiores a la mujer, ya que Dios les ha otorgado la preeminencia sobre ellas y porque las dotan con sus bienes. Las mujeres deben ser obedientes y guardar los secretos de los esposos, que el Cielo les ha confiado su custodia. Los maridos que sufran desobediencia de sus esposas pueden castigarlas: dejarlas solas en sus lechos, y hasta golpearlas. La sumisión de las mujeres debe ponerlas al abrigo de los malos tratos”.<sup>7</sup> El matrimonio no tiene nada que ver con el amor: es sólo un tratado entre el novio y el suegro, mientras que la novia, carece de la capacidad de elegir, “es ese bulto que cambia de una autoridad a otra” (p. 92). Así la esposa se convierte en un objeto deserotizado. En este contexto oriental la mujer vive bajo una vigilancia severa y debe salir siempre velada. Las de noble cuna viven material y moralmente recluidas. La protección del honor de las mujeres legítimas se confunde con el del linaje, exige un enclaustramiento tanto más rígido cuanto más honorable sea tal linaje. La vida del harén, lugar de la casa donde habitan las mujeres, es casi una segunda naturaleza y se acostumbran a vivir dentro de sus límites. Cuando llega la época de casarse pasan del harén de la madre al del esposo. También están absolutamente excluidas de los asuntos públicos y por ende, del poder político.<sup>8</sup>

Jerónima Vertiz es raptada, a los doce años, por piratas moros durante un viaje en barco desde España a Trápani, Sicilia. Proveniente de la

zona vasca, pierde a sus padres en el naufragio y es negociada como valiosa mercancía. Adquirida por Ali Thabit, un poderoso de Túnez, es recluida en el taller casi conventual de Samira, «donde las jovencitas esperaban la orden de casarse convirtiendo la demanda de sexo en pericia con los husos de bolillo y aparejo de bordar “(pp50)<sup>9</sup> Regalada como cautiva a Mustafá, se convierte en mujer-objeto, cosa, bulto, sometida al poder de su amo. Su condición de huérfana se ve agravada por el exilio. Se va adaptando a las circunstancias de su nueva vida usando todas las estrategias a su alcance. En cambio Salima cancela toda posibilidad de cambio,” se nacía como se nacía, irremediabilmente, no se escapaba al Destino, ni a la suerte ni al marido» (p. 123).

En la sociedad andalusí liderada por Mustafá, imperan usos, costumbres, lengua española y la concepción de la mujer se corresponde con la imagen de su condición occidentalizada en la España musulmana. Esta concepción más liberal de la posición de la mujer es índice de una mentalidad muy distinta de la que dominaba en el resto del mundo musulmán.<sup>10</sup> Los musulmanes españoles conciben el amor y la mujer bajo una fuerte influencia occidental y cristiana. Una de las características de este amor hispano-árabe es la sumisión con respecto al objeto amado y la exaltación de la debilidad femenina, ante la cual se humilla el amante.<sup>11</sup> Son las esclavas o yawaris las que despiertan sentimientos amorosos, pueden circular sin velo y disfrutan de mayor libertad que las mujeres libres. Mustafá se enamora de Jerónima, que si bien no responde a la condición de esclava sino de cautiva, se convierte poco a poco en preciado objeto amoroso y digno de adoración.

### Procedimientos narrativos

Las escritoras contemporáneas que muestran transformaciones del paradigma femenino utilizan procedimientos de escritura que por su frecuencia instituyen marcas de género. En las consideraciones acerca de la *Puerta del Tiempo* focalizaremos dos recursos aliados: el proceso de concienciación y el desplazamiento del punto de vista en el relato.

La escritura femenina, en su desarrollo, ha establecido un fuerte anclaje en el realismo testimonial y, desde allí, ha alcanzado producciones que investigan y exponen el interior femenino. La obra de Sagarzazu se ubicaría en un cruce entre dos tendencias: por una parte, trabaja con

precisión los datos contextuales y al mismo tiempo profundiza las indagaciones internas del personaje central femenino.

María Cándida, en función de narradora, se sitúa en Argentina, en el siglo XX, pero con la impresión de haber vivido experiencias fuertes en otro lugar: Túnez; en otro tiempo: trescientos años antes. Este recurso le permite describir a la sociedad tunecina del siglo XVII, sus usos, costumbres y leyes. La novela se abre con superposición de épocas y espacios, dos mundos distantes se comunican a través de dos mujeres. La mente de María Cándida reproduce imágenes y potencia recuerdos de la vida de Jerónima Vértiz, cada vez que se encuentra ante situaciones semejantes a las vividas por esta otra mujer, acerca de quien no puede precisar el vínculo que la une. De este modo la autora establece una relación especular entre las dos vidas, crea un diálogo que reemplaza palabras por experiencias. El desdoblamiento del protagonismo femenino refuerza las interrogaciones acerca de la construcción y el aprendizaje de ser mujer. En la escritura femenina se indaga en fragmentos del pasado para descubrir cómo o por qué se impusieron las significaciones y qué grado de protagonismo se tuvo en ello, como proyecto de cambio para un futuro. La subversión del modelo, que se permite Jerónima a partir de una conciencia alerta y de avidez intelectual, consiste en resolver para hoy el alcance del goce sensual y el amor.

Las vivencias recobradas a partir de imágenes, olores, sabores, gestos, instalan en el primer plano de la narración la historia vivida por Jerónima en el Norte de Africa. Detrás queda desdibujada la historia de María Cándida quien se conforma con recuerdos y reflexiones; mientras, la otra muchacha, con un mínimo de posibilidades actúa para vivir y disfrutar. Ella ha sido arrebatada al mundo occidental y trasladada a una cultura diferente, debe aprenderlo todo: lenguaje, costumbres, sabores, placeres. Podría pensarse en una narración a la manera del Lazarillo de Tormes, porque aquí también como en la picaresca se trata de aprender a sobrevivir y, en la tarea de resolver las dificultades que se presentan día a día ningún recurso queda de lado, ni siquiera la mentira que es usada como medio válido de defensa y aprendizaje.<sup>12</sup> La autora no ha desdeñado subvertir el arquetipo de la protagonista femenina: joven doncella ingenua, honrada y romántica, por el de una muchacha inteligente dispuesta a obtener lo máximo, a partir de lo mínimo. Sagarzazu lleva a sus personajes a un punto de mayor exposición, no se trata sólo de resolver lo inmediato, sino de razonar sobre el alcance de cada práctica significativa. El rapto que sufre Jerónima a mano de piratas

se convierte en un momento bisagra de la historia, a partir de esa circunstancia, la protagonista se hace cargo de sí misma y toma conciencia de la proyección de sus actos. La concienciación se convierte en eje estructurante de la historia. Este rasgo-la toma de conciencia con miras a la actuación – ha sido considerado por la crítica<sup>13</sup> como la manifestación más característica en las novelas de mujer actuales, cuyo vehículo de sustento, la narración en primera persona, facilita la introspección. *La Puerta del Tiempo* trabaja una variante: la visión desde la perspectiva dual de la protagonista, desde el rol de María Cándida trata de descifrar las sensaciones que vienen de una experiencia indefinible; desde el rol de Jerónima en el tramo final de su existencia recupera el pasado. El empleo de la primera persona, como perspectiva de lo narrado, se desplaza hacia el uso de la tercera, también asumida por dos voces. La primera persona sostenida por María Cándida se mueve hacia una tercera voz para hablar sobre Jerónima, que es ella misma, tal vez. El texto no asegura ningún lugar, el sujeto se construye como pregunta y recuerdo, muta y se superpone, narra desde distintas identidades, se posiciona en la interioridad, buscando el autoconocimiento, y también se corre para observar, para aprender de “la otra” que es ella misma o cree serlo, a veces. La calidad de doble se propaga a Fátima, también llamada Isabel, según quién la nombre o desde qué cultura le hable. La plurivisión asimila también una perspectiva exterior que contiene a todos los personajes. Lo femenino se vuelve múltiple en el texto, y habla desde distintos lugares (Argentina, Suecia, Túnez), culturas y épocas. Una red de mujeres trama el relato, una polifonía que discute y reflexiona, forma alianzas y soporta enfrentamientos. Todas son hilos de un bordado que no termina de definir su diseño. El sentido hegemónico se suspende como resultado de múltiples códigos que se contradicen y que accionan una lectura destotalizadora<sup>14</sup>.

*La Puerta del Tiempo* de María Elvira Sagarzazu parece erigirse como un texto liso y contundente, en el que dos imaginarios sociales, el árabe y el andalusi, contraponen imágenes de mujer. Ambos, aunque diferentes en sus apreciaciones, responden a visiones unívocas masculinas. Sólo al llegar a la lectura de los procedimientos narrativos se vislumbran las estrategias que desactivan las consideraciones canónicas y muestran una nueva imagen femenina en proceso de construcción.

## NOTAS

- <sup>1</sup> M.E.Sagarzazu es una escritora nacida en Corrientes, Argentina, y radicada luego en la ciudad de Rosario. Se dedicó al estudio de las letras y se especializó en estudios árabes. Autora de numerosos escritos sus novelas son: *Lucía Soledad, la comandante*, Brughera, Bs As, 1985; *El imposible reclamo de la eternidad*, Torres Agüero, Bes As, 1988 (Premio Internacional A. Guerra, España); *El exilio de la gacela*, Sudamericana, Bs As, 1993; *La Puerta del Tiempo*, Ovejero Martín Editores, Rosario, 1998. Entre sus últimos textos se encuentra: *Cuando huye el siglo. Argentina y Suecia frente al Tercer Milenio*, en colaboración con Inger Enkvist, Ovejero Martín, Rosario, 1999.
- <sup>2</sup> Adoptamos la terminología que Nelly Richard utiliza en "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina" (en Berenguer Carmen et al.: *Escribir en los Bordes*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 1994, cuando define literatura femenina: como la suma empírica o corpus académico de obras escritas y firmadas por mujeres, obras cuyo sujeto-autor pertenece a la comunidad sexual de las mujeres y comparte con su grupo determinantes biológicos, psicosociales o culturales (literatura escrita por mujeres como sujeto empírico o explícito del texto), diferenciándola de escritura femenina: que aborda el problema de la marcación simbólica-sexual de la categoría sujeto y textualización de los rasgos susceptibles de articular su "diferencia" frente a la identidad masculina del texto hegemónico; conjunto de rasgos internos a las obras, independientes del sujeto empírico.
- <sup>3</sup> Scott Joan: "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en *De Mujer a Género*, Centro Editor de América Latina, Bs As, 1993
- <sup>4</sup> Castoriadis C.: "La institución y lo imaginario: primera aproximación", en *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets Ed., Bs As, 1999 e "Imaginación, imaginario, reflexión", en *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*, Ed. Eudeba, Bes As, 1998.
- <sup>5</sup> Los árabes invadieron la Península Ibérica en el siglo VIII. Allí, en el sur de España, constituyeron una patria: Al-Andalus, donde vivieron practicando costumbres, religión y lengua. Si bien hubo una época en que cristianos, moros y judíos convivieron pacíficamente, luego empezaron los conflictos que culminaron, después de largas guerras, con la expulsión definitiva en el siglo XV. Los moriscos - andalusíes - como se denominó a los habitantes de Al Andalus, emigraron portando consigo una visión del mundo que ya era una simbiosis de oriente y occidente.
- <sup>6</sup> Gustave Le Bon en *La civilización de los árabes*, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1949, hace un encendido elogio de la institución de la poligamia en Oriente, y afirma que es independiente del islamismo, puesto que existía antes de Mahoma en varios pueblos, tales como judíos, persas, árabes. Opina que el islamismo lejos de rebajar a la mujer, es la primera religión que la ha enaltecido.
- <sup>7</sup> Mahoma: El Korán, Casa Editorial Garnier, París, s/f, Cap. IV, versículo 38.
- <sup>8</sup> Actualmente en Túnez rige el Código de estatuto personal -CSP-, el primero en el mundo árabe, que reconoce y garantiza la igualdad entre hombres y mujeres y todos los derechos cívicos y políticos de la mujer. Significa un progreso revolucionario e irreversible que asegura a Túnez un rol pionero de vanguardia. Se acepta el derecho de la mujer a realizar un matrimonio de su elección y a integrar las fuerzas vivas de la nación, accediendo

- al cuerpo de la magistratura, en Labidi Lilia: "Discours féministe et fe islamiste en Tunisie", en WLUMI.- Dossier 1998: [http://www.nodo50.org/mujeresred/tunez-lilia\\_labidi.html](http://www.nodo50.org/mujeresred/tunez-lilia_labidi.html)
- <sup>9</sup> Bernard Vincent comenta en su artículo "Las mujeres moriscas" que también las mujeres en Al Andalus se encargan de tareas muy variadas, entre las cuales el tejido ocupa el primer lugar; en la mayor parte de los hogares de Granada hay un telar o varios, para tejer lana, lino o, sobre todo seda. Y también dos husos, ovillos y materia prima, en *Historia de las mujeres* de Georges Duby y Michelle Perrot, Taurus, España, 1993, tomo 3 Del Renacimiento a la Edad Moderna
- <sup>10</sup> Henri Peres (*Esplendor de Al Andalus*, Hiperión. Madrid, 1983) y Sanchez Alborno ( *El Islam de España y el Occidente*, vol.1, 1965) sostienen esta teoría y el arabista valenciano Julián Ribera y Tarragó ("El cancionero de Abencuzmán", *Disertaciones y Opusculos*, Madrid, 1928 ) opina que los moros se hispanizaron rápidamente desde el punto de vista étnico. Pierre Guichard, en *Al Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, Barral, Barcelona, 1976, comenta y relativiza la postura de estos tres autores aunque admite que existieron diferencias entre la situación de las mujeres andalusíes y las de Oriente. Sobre la situación de la mujer en Al Andalus se puede consultar: Martín Manuela: "Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Andalus", en Duby Georges-Perrot Michelle, op.cit.; Viguera María J.: *La mujer en Al Andalus*, Edic.Universidad Autónoma de Madrid- Ed. Andaluzas Unidas, Sevilla, 1989
- <sup>11</sup> P. Guichard, op.cit, relaciona esta concepción del amor con la del amor cortés, con la diferencia que el enamorado cortés ama a una mujer noble y libre de elevada posición social de la que el amante es su vasallo; mientras que en los casos de amor romántico contado por los poetas andalusíes, la mujer es casi siempre una esclava, amada a menudo por su propio amo. Así como los trovadores utilizaban el vocabulario del vasallaje, los andalusíes emplean el de la servidumbre, institución muy arraigada en esta cultura.
- <sup>12</sup> La joven implementa algunas artimañas para asegurarse el lugar de esposa junto al morisco. A través del adulterio, planeado con frialdad, logra concebir dos hijos que prueban públicamente la virilidad de su marido, asociada a fecundidad en la novela, y así consiguen consolidar la unión. Estas estrategias traen a presente cuentos orientales. Durante la Edad Media se tradujo al castellano la colección de relatos árabes conocida como *Sendebâr*, de allí surge "El Libro de los Engaños e Asayamientos de las Mujeres" ( en *El Conde Lucanor y otros cuentos medievales*, Editorial Bruguera, España, 1973), texto arquetípico que muestra las falacias de las mujeres para lograr sus deseos. Estos relatos forman parte de una tradición que descalifica a la mujer atribuyéndole una maldad innata.
- <sup>13</sup> Ciplijauskaité Biruté: *La novela femenina contemporánea*, Anthropos, Colombia, 1994. Desarrolla los conceptos expuestos por Elizabeth Abel en distintos ensayos.
- <sup>14</sup> Nelly Richard explicita esta tendencia post estructuralista en su artículo "Teoría feminista y crítica literaria" en Berenguer Carmen et al: *Escribir en los bordes*, op.cit.

## As várias faces da mulher na obra de Ángeles Mastretta

*Marcos Antônio Alexandre*  
UFMG

No que diz respeito à crítica genérica, há quem afirme que “as mulheres têm sido deixadas de fora da história”<sup>1</sup>. Sabemos que a grande maioria das mulheres foi educada por um padrão rígido da família patriarcal, entretanto, apesar desta especificidade, dentro da família e da vida privada, local de enunciação ao qual geralmente está submetido a escrita feminina, algumas mulheres conseguiram fazer suas incursões através da vida pública e literária redefinindo este espaço, visto que o privado, através do texto literário, passa a representar não a história de uma mulher, mas o universo feminino do qual fazem parte diversas mulheres.

Sabemos que a narrativa histórica tradicional reserva ao sexo feminino pouco espaço. Ángeles Mastretta, premiada escritora mexicana, não só destaca e contextualiza o pensamento feminista mexicano dos anos setenta e oitenta, décadas em que o movimento feminista no México desempenhou um papel muito importante perante a sociedade, mas também, através das personagens retratadas nas suas obras, dá voz à mulher, colando em discussão aspectos do seu mundo fictício que podem ser transportados e colocados em diálogo com o nosso momento enunciador. Percebemos que

a autora, quase sempre, assume, nas suas novelas, uma posição de libertação da imagem da mulher oprimida que busca o controle do seu destino.

Em entrevista a Ana Anabitarre, quando perguntada sobre por que escrevia, Mastretta responde:

No escribo por el éxito o por la venta de libros sino por la necesidad vital de aclarar mis dudas y llegar a todo tipo de públicos. Intento liberar a las personas: busco la justicia, revelo la pasión que nos lleva a enamorarnos de un ser humano o del entorno que nos hace libres, pero que también nos llega a ahogar. También lo escribo porque me enamoro. Escribir es una locura permitida que te lleva de viaje por otras vidas.<sup>2</sup>

Através desta citação, podemos perceber que a escrita para a escritora, além de representar uma maneira de expressar seus sentimentos, converte-se numa “arma” onde pode pontuar seus questionamentos em relação às situações de injustiças sociais com as quais se depara no seu cotidiano e no seu entorno. A escrita de Mastretta demonstra a desigualdade que existe entre homens e mulheres, denunciando as distintas situações vividas pelas mulheres mexicanas. Percebemos estas nuances, quando entramos em contato com sua obra, pois mergulhamos no mundo privado de suas mulheres, entramos em suas casas, participamos de seus conflitos e de suas desilusões e, além do mais, colocamos em questionamento pilares canônicos pela sociedade em que vivemos.

Ángeles Mastretta se define como uma mulher medrosa que se empenha para não sê-lo, diz que muitas coisas a assustam como ter um amante e desafiar seu marido, criticar os políticos, entretanto quando escreve exorciza esse medo, perdendo-o. Às suas mulheres, define-as como interessantes porque têm coisas para contar.<sup>3</sup> Corroboramos as palavras da autora quando afirma que suas mulheres “têm coisas para contar”, uma vez que suas personagens nos fazem analisar a posição que a mulher desempenha na nossa sociedade contemporânea, evidenciando aspectos como o machismo, a violência contra a mulher, a falta de incentivos para a educação das mulheres, a discriminação sexual – enfatizando aspectos como a virgindade e a opção sexual –, a discriminação social, a família, a religião, etc.

Através de sua primeira novela, *Arráncame la vida*, Ángeles Mastretta, passou a ser reconhecida mundialmente. Nesta obra, partindo da realidade feminina da grande maioria das mulheres das províncias mexicanas,



Mastretta dá vida à personagem Catalina, uma mulher forte que vai lutar para fugir da posição periférica a qual a sociedade patriarcal insiste em instalá-la como havia acontecido com sua mãe e suas irmãs. Catalina é uma menina de 15 anos quando conhece e se casa com Andrés Ascencio, um homem que se converte em general graças a todas as casualidades e astúcias, menos o fato de ter herdado um sobrenome de poder. Este matrimônio é realizado quase como um negócio, pois seu pai praticamente a vende para o general, tentando garantir um futuro melhor para a filha, mas também se livrando da responsabilidade de alimentar mais uma boca. Dessa união, Catalina tem seus filhos e também assume os filhos que o general tem com outras mulheres, mas jamais deixa de ter controle de seus atos, chegando inclusive a ter um amante, condição impensada para uma mulher de sua época.

Catalina, como representante do imaginário feminino, mostra-se uma mulher emancipada aos padrões de sua época. Continua estudando depois de concluir o curso primário, quando este é o nível máximo permitido às mulheres de sua cidade. Ao deixar a escola, recusa-se a estar remendando meias e catando feijão para mãe – atividades comuns às jovens de sua idade – para fazer de suas idéias e de seus pensamentos uma maneira de compreender o mundo ao seu redor, além de se conhecer. É com este intuito que busca uma cigana para que esta lhe ensine como sentir. A cigana apesar de estranhar o desejo da menina, desnuda-se diante de seus olhos e lhe disse:

– Aquí tenemos una cosita – dijo metiéndose la mano entre las piernas –. Con ésa se siente. Se llama el timbre y ha de tener otros nombres. Cuando estés con alguien piensa que en ese lugar queda el centro de su cuerpo, que de ahí vienen todas las cosas buenas, piensa que con eso piensas, oyes y miras; olvídate de que tienes cabeza y brazos, ponte toda ahí. Vas a ver si no sientes.<sup>4</sup>

A partir deste momento, a personagem passa a ver a vida e seu entorno com outros olhos, pois aprende a conhecer seu corpo não só como fonte de prazer para o sexo masculino, mas também para o seu próprio. A masturbação feminina deixa de ser tabu no texto de Mastretta e se converte em apenas um entre os vários temas relacionados ao universo feminino a serem destacados ao longo da novela.

*Mujeres de ojos grandes* é um livro de histórias curtas, que relata a vida de uma série de mulheres educadas para o matrimônio, entretanto cada uma reage de forma distinta diante da situação a qual está submetida.

São relatos de diversas tias, como são nomeadas por Mastretta, 36 relatos de mulheres diferentes que revelam particularidades das personagens femininas, onde muitas delas conseguem sair da margem, imposta pelo discurso patriarcal, e assumem o centro através de suas atitudes nem sempre aceitas pelas sociedades como assinala Carlos M. Coria-Sanchez "*las tías, como creación de Mastretta, se salen de todo lo establecido por el orden patriarcal. Sin sentirse culpables o crearse un sentimiento de culpabilidad alguno, las tías subvierten las convenciones sociales y llevan unas vidas llenas de emociones, sin un hombre a su lado muchas veces.*"<sup>5</sup> Por este viés, podemos ilustrar esta visão citando uma das falas da tia Cristina Martínez, onde é colocado seu descontentamento em relação a sua posição de mulher frente aos homens:

– Ellos pueden tener el anillo antes que la novia, hasta pueden elegir una novia que le haga juego al anillo. En cambio, nosotras sólo tenemos que esperar. Hay quienes esperan durante toda la vida, y quienes cargan para siempre con un anillo que les disgusta, (...) <sup>6</sup>

As tias de *Mulheres de ojos grandes* rompem com o preestabelecido e, muitas vezes, o que buscam é apenas a felicidade, ainda que para conseguí-la tenham que deixar para trás a vida conjugal:

La tía Chila estuvo casada con un señor al que abandonó, para escándalo de toda la ciudad, tras siete años de vida en común. Sin darle explicaciones a nadie. Un día como cualquier otro, la tía Chila levantó a sus cuatro hijos y se los llevó a vivir en la casa que con tan buen tino le había heredado su abuela.<sup>7</sup>

São mulheres que têm auto-estima e valorizam seus projetos pessoais, ainda que submetidas à cultura machista, assumem riscos, e buscam a independência da opinião masculina que sempre lhes fora imposta. Em seus discursos, podemos ler aspectos que representam fissuras ou entram em franca contradição com os postulados da cultura patriarcal, demonstrando que as transformações sociais levam tempo para serem aceitas, entretanto, apenas o fato de termos as ambivalências e contradições discursivas retratadas, podem ser vistas como uma possibilidade de ruptura na transmissão e no intercâmbio com outras gerações, onde o pensamento feminino pode ser encarado como uma posição consciente de reflexão e diferenciadora. Dessa forma, visões políticas e religiosas, temas polêmicos não só na sociedade mexicana, mas na latino-americana em geral, podem ser retratados de forma simples e objetiva através das falas das personagens:

Desde muy joven la tía Eloísa tuvo a bien declararse atea. No le fue fácil dar con un marido que estuviera de acuerdo con ella, pero buscando, encontró un hombre de sentimientos nobles y maneras suaves, al que nadie le había amenazado la infancia con asuntos como el temor a Dios.

Ambos crecieron a sus hijos sin religión, bautismo ni escapularios. Y los hijos crecieron sanos, hermosos y valientes, a pesar de no tener detrás la tranquilidad que otorga saberse protegido por la Santísima Trinidad.<sup>8</sup>

Gostaria de enfatizar que falar da obra de Ángeles Mastretta é falar de uma voz que se faz forte e presente, pois passa a representar um pensamento, uma ideologia, uma maneira de ver o mundo. Não se trata de uma voz isolada, muito pelo contrário, pois essa voz se vê inserida na história político-social não só da mulher mexicana, mas sim de todas as mulheres latino-americanas que se identificam com as ações e ideologias de suas personagens. Parra corroborar esta afirmação, cito as palavras da própria Mastretta quando comenta suas obras *Arráncame la vida* y *Mal de amores*, que, a meu ver, podem ser utilizadas para a compreensão de todos os seus textos e, principalmente, podem ser aplicadas em relação à posição de igualdade social que a mulher vem buscando conquistar através dos tempos:

Las mujeres mexicanas no se están conociendo a través de estos libros. Se están reconociendo ellas mismas; tampoco están tratando de ser como la protagonista. Se están dando cuenta que ya son como las protagonistas. La posibilidad de que las mujeres pudieran tomar en sus manos sus propios destinos y hacer con ellos lo que quisieran. Lo que sí realmente creo es que mientras las mujeres sean más y más parte de la fuerza de trabajo, mientras tengan una profesión y ganen su propio dinero, más cerca estaremos de hacer lo que queramos.<sup>9</sup>

Através do exposto, espero reiterar o valor da escrita de Ángeles Mastretta para a sociedade contemporânea, seus textos são de suma importância, uma vez que atuam num espaço ambíguo e exterior ao quadro das representações tradicionais. Suas mulheres ainda que representem discursos produzidos e inscritos nas “margens” da sociedade, possibilitam a ampliação desses discursos dando mais legitimidade à escrita feminina. Seus textos cobrem algumas lacunas referentes ao discurso feminino pois neles, a imagem da mulher não é trabalhada apenas como objeto de prazer e desejo perante o olhar masculino, mas sim como instrumento que reivindica a identidade feminina através da diferença.

## NOTAS

- <sup>1</sup> LERNER, Gerda. (IN: SHOWALTER). 1994. p. 45.
- <sup>2</sup> [http://www.babab.com/no01/angeles\\_mastretta.htm](http://www.babab.com/no01/angeles_mastretta.htm)
- <sup>3</sup> op. cit.
- <sup>4</sup> MASTRETTEA. 1996. p. 15.
- <sup>5</sup> CORIA- SÁNCHEZ, Carlos M. <http://www.ensayo.rom.uga.Edu/filósofos/méxico/mastretta/intrid.htm>
- <sup>6</sup> MASTRETTEA, 1996. 20a ed. p. 26.
- <sup>7</sup> Op. cit. p. 47.
- <sup>8</sup> Op. cit. p. 57.
- <sup>9</sup> Em: CORIA- SÁNCHEZ, Carlos M. <http://www.ensayo.rom.uga.Edu/filósofos/méxico/mastretta/intrid.htm>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CORIA- SÁNCHEZ, Carlos M. Ángeles Mastretta – La mujer y su obra. <http://www.ensayo.rom.uga.Edu/filósofos/méxico/mastretta/intrid.htm>.
- GUERRA, Lucía. Entre la sumisión y la irreverencia. *Escribir en los bordes*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 1980.
- [http://www.babab.com/no01/angeles\\_mastretta.htm](http://www.babab.com/no01/angeles_mastretta.htm). *Ángeles Mastretta: Sólo los besos son más placenteros que las palabras*. (Entrevista con la escritora mexicana, autora de *Arráncame la vida*).
- MASTRETTEA, Ángeles. *Arráncame la vida*. 3ª edición. Madrid: Santillana, S. A. (Alfaguara), 1996.
- . *Mujeres de ojos grandes*. 20ª edición. México: Cal y Arena, 1996.
- PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. *A mulher e o espaço público* (org. Maria Stella Martins Bresciani). São Paulo: Editora Marco Zero, 1989.
- SHOWALTER, Elaine. A Crítica feminista no território selvagem. *¿Y nosotras Latinoamericanas? Estudios sobre Género e Raça*. São Paulo: Memorial, 1992.

## Isabel Allende: identidade e palavra autobiográfica

*Profa. Dra. Raquel R. Souza*  
UFRG

A produção literária tem se proposto a uma série de inovações, tanto no campo temático, quanto nas questões relacionadas à estrutura composicional e nas problematizações de gênero. Os limites formais não suportam os processos inventivos, e as literaturas emergentes obrigam a que repensemos constantemente as posições normativas e dogmáticas dos processos teóricos da Literatura. Em tempos de alta modernidade, muitos outros saberes passam a compor o espaço do instrumental teórico para o crítico literário. Em se tratando do gênero autobiográfico, como um exemplo de literatura emergente, gostaria de fazer referência, em especial, à História, à Memória e ao Tempo, diretamente relacionados em suas variadas formas de manifestações do binômio Identidade e Alteridade, já que fornecem uma substancial ajuda para os processos metodológicos e analíticos. Minha linha de trabalho, na qual tenho explorado as realizações brasileiras, refere-se às expressões do gênero autobiográfico, que prevê, justamente, o desenvolvimento de núcleos temáticos que forjam as escritas autobiográficas em suas várias manifestações e formas.

Gostaria de salientar, entretanto, que tenho buscado uma maior aproximação com as literaturas latino-americanas. Para melhor propor minha abordagem teórica sobre estes aspectos, elegi uma obra autobiográfica relativamente recente. Trata-se da narrativa *Paula*, da escritora chilena Isabel Allende. Através deste texto que se propõe como a "autobiografia" da escritora chilena, tentarei desenvolver algumas constantes do gênero autobiográfico que irão, por força de seus próprios argumentos, exigir uma leitura voltada para o processo de ruptura quase obsessivo em relação ao padrão do gênero.

Gostaria, ainda, de lembrar que a crítica feminina, em uma de suas visadas, tem direcionado a leitura sobre as narrativas autobiográficas de autoras latino-americanas como produções elaboradas por mulheres que estão lutando por alcançar voz não só enquanto mulheres, mas igualmente como escritoras. Estaria aí, fortemente marcada, a busca identitária inerente à palavra autobiográfica, mas com fins ideológicos assentados na construção identitária de pertença a um gênero, alijando, de certa maneira, os componentes estéticos do ato literário. Neste sentido, a literatura autobiográfica corroboraria o processo de legitimação para o ato de contar-se, o qual se consubstanciaria, igualmente, em contar. Genericamente *Paula* é vista como uma mescla de três matrizes discursivas, a saber: discurso histórico, discurso ficcional e discurso autobiográfico. A meu ver, a tipologia proposta nestes termos torna-se inoperante, porque a essência da escrita autobiográfica é, ela mesma, constituída a partir das matrizes discursivas historiográficas e ficcionais. E, como tal, lhe são inerentes algumas questões problematizadas do gênero autobiográfico. Dessa forma, proponho-me a ler a narrativa de Isabel Allende como uma produção autobiográfica, independente de seus compromissos com a literatura "engajada" na perspectiva de "literatura de expressão feminina".

### Os signos da ruptura

As pesquisas relativas à produção autobiográfica, a grosso modo, implicam adentrar em um gênero que reclama o estatuto de texto literário. A autobiografia há muito deixou de ser um mero e desprezioso depoimento pessoal do autor. A clássica definição de Lejeune, isto é, *a escrita de uma vida feita por ela mesma*, goza, nos dias de hoje, de uma complexidade que ultrapassa a também clássica noção de que tudo é ficção. A autobiogra-

fia, por ser uma escrita de natureza composta, é, igualmente um gênero que se posiciona hibridamente entre a ficção e a História.

Esse caráter híbrido, que se compraz em formatar o gênero em sua estrutura composicional, reflete-se na confecção das entidades que interagem no universo diegético. O protagonista, o narrador e, por fim, o autor que se assina no frontispício do livro, além de atenderem pelo mesmo nome, são, em verdade, *partições* ou, poderíamos dizer, perspectivas de uma mesma personalidade, mas que, para efeitos de pacto de leitura, são todos a mesma pessoa. Tecnicamente, o pacto autobiográfico é uma das marcas basilares para a constituição da escrita autobiográfica, e o reconhecimento dela por parte do leitor. Isto equivale dizer que ocorre uma tripla identidade entre autor, narrador e protagonista.

Em primeira instância, a simples olhada pela capa do livro de Isabel Allende já coloca questionamentos acerca do que fala o paratexto da obra. O *auto-retrato*, como é definido na orelha do livro, não parece compactuar com a divergência de nomes entre a autora e a possível protagonista: Isabel não é Paula. Além disso, a composição da capa, na edição brasileira, por si só é significativa da estranheza da autobiografia de Isabel Allende. A foto menor e de contornos bem marcados, sobreposta à mesma imagem, mas esta em plano maior ocupando todo o tamanho da capa, indicia uma complexidade no estabelecimento do pacto autobiográfico, que foi induzido pela orelha e pela crítica que acompanhou a edição.

Ao folhear as primeiras páginas, ocupando um espaço que poderia ser chamado de “advertência da autora”, lê-se a explicação da gênese do livro. O tom confessional fica por conta de certas palavras enfaticamente colocadas: (...) *minha filha Paula adoeceu gravemente (...) Estas páginas foram escritas durante horas intermináveis, nos corredores de um hospital de Madri (...)*. O que se estabelece, assim, são as implicações narrativas como discurso referencial, o qual dará conta de acontecimentos relativos à doença de Paula (aparente protagonista), filha da autora Isabel (a narradora e a escritora que assina o texto).

Este pacto inicial acaba por se desdobrar em outros elementos. As palavras iniciais do texto estabelecem uma relação dialógica, na qual duas vozes deveriam ser contrastivas, ainda que complementares. O verbo *escutar*, declinado no imperativo da terceira pessoa, indica o chamamento a uma conversa íntima e afetuosa. Este é o tom, ou melhor, o arcabouço de intenções da mãe: *Escute, Paula, vou contar uma história para que você não se*

*sinta tão perdida quando acordar.*<sup>1</sup> Em outras palavras: a narradora Isabel fala à narratária Paula. Esta será a leitora ideal, através da qual todos nós leitores iremos ouvir a “conversa” da mãe aflita. A intimidade exposta em tom de afável conversação entre mãe e filha irá constituir, então, o universo diegético que é *Paula*.

Entretanto, permanece a indecisão sobre quem é a protagonista: a mãe que conta, como se espera de uma narrativa proposta como autobiográfica, ou a filha que será contada pela mãe, como induz o título da obra? Se o paratexto fala de uma produção autobiográfica, se a própria autora assim menciona seu livro, como estabelecer a tripla identidade a partir desses elementos “confusamente” colocados? Para Isabel Allende, a dogmatização do gênero autobiográfico, como propôs Lejeune<sup>2</sup>, não suporta a ficcionalidade e a inventividade inerentes à palavra autobiográfica contemporaneamente. Assim, a escritora chilena transgride a norma. Individualiza mais ainda a própria concepção do gênero, na medida em que cria um pacto autobiográfico marcado pelas incertezas identitárias. A repercussão dessa consciência do estilhaçamento do ser humano alcança, em *Paula* uma aguda sensação de multiplicações do eu. Esta nova estrutura narrativa parece responder literariamente algumas questões sobre a identidade cultural:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.<sup>3</sup>

Dessa forma, podemos dizer que *Paula* é uma narrativa, cuja autora, Isabel Allende, é a reconhecida escritora chilena, que assume o papel de narradora e que narra acontecimentos ocorridos em sua vida pessoal. Ocorre que essa narradora, que também atende pelo nome de Isabel, como a autora, nem sempre fala de si numa forma direta e inequívoca, como seria presumível numa autobiografia. A história, sintomaticamente, começa pela alusão ao caráter fabuloso e lendário, quer dizer, imaginoso e ficcional, da constituição da família: *A lenda de nossa família começa no princípio do século (...)*<sup>4</sup>. Esse jorro de confidências familiares é interrompido repenti-



namente para a interpolação de uma outra protagonista, que atende pelo nome de Paula. A filha, na referência que faz a mãe, institui-se como a *outra* da narradora:

Por onde anda você, Paula? Como você vai ser quando despertar? Será a mesma mulher ou deveremos aprender a nos conhecer como duas estranhas? Terá memória, ou precisarei contar a você, pacientemente, os vinte e oito anos de sua vida e os quarenta e nove da minha?<sup>5</sup>

Quase ao final do texto, a mesma narradora desabafa:

(...) Estou perdida, não sei mais quem eu sou, procuro lembrar como era antes, mas só encontro disfarces, máscaras, projeções, imagens confusas de uma mulher que não reconheço. Serei a feminista que julgava ser, ou aquela moça frívola que aparecia na televisão com plumas de avestruz no traseiro? Serei a mãe obsessiva, a esposa infiel, a aventureira temerária ou a mulher covarde? Sou a que levava os perseguidos políticos para se asilarem ou aquela que fugiu porque não pôde suportar o medo? Quantas contradições...".

A confusão de identidades entre mãe e filha não é estranha à literatura contemporânea, mas aqui interessa ressaltar esse imbricamento de personalidades como constituição do sujeito autobiógrafo. No caso de *Paula*, no que diz respeito ao tema do duplo, a autobiógrafa se parte não apenas em eu-do-passado e eu-atual, mas igualmente em eu-Isabel e eu-Paula. Assim, a protagonista do trinômio do pacto autobiográfico encarna outras faces que não à tradicional do gênero<sup>7</sup>.

O estabelecimento deste pacto autobiográfico especial, cuja protagonista é assumida por duas identidades, Paula e Isabel, questiona, igualmente, a circunstância referencial da escrita autobiográfica. O discurso do "historiador", quer dizer, nos momentos em que a narradora dá a sua versão pessoal dos fatos históricos chilenos, é laboriosamente construído a partir da noção de ficcionalidade, ou melhor, de factualidade e o da própria história pessoal também:

(...) poderemos inventar lembranças sob medida, segundo as suas fantasias; por ora, falarei de mim e dos membros desta família à qual ambas pertencemos, mas não me peça exatidão porque vou cometer erros, muita coisa eu esqueço ou se distorce, não guardo lugares, datas nem nomes; em compensação, nunca deixo escapar uma boa história.<sup>8</sup>

Assim, a relação com o discurso da História, no qual estariam implicadas as sensações de veracidade, de realidade conferida aos acontecimentos históricos relatados nas autobiografias, deixa-se permear explicitamente pela fabulação, pela ficcionalidade, sem que isso signifique, necessariamente, alusão à mentira ou a falsidades históricas. A simples confecção de um pacto autobiográfico que extrapole os limites impostos pela razão cartesiana sobre o sujeito, acaba por implodir um sistema de representação que vai desde a imagem humana propriamente dita até a imagens de determinados fatos históricos, quer socialmente compartilhados com uma “nacionalidade”, quer socialmente constituídos no seio familiar.

### A identidade plural: *eu + tu = eu (s)*

A tematização do duplo, que se percebe nas estruturas composicionais do gênero autobiográfico, é operada a partir da vivência narcísica da personalidade. Em outras palavras: o mito de Narciso fornece os elementos constitutivos para o que chamamos de “desvio de identidade”. Em termos técnicos, podemos apontar o *eu do passado*, geralmente o protagonista do universo diegético, e o *eu atual*, normalmente o narrador deste mesmo universo diegético. Via de regra, estas duas entidades são separadas pelo desvio de tempo, cujas marcas textuais vêm expressas nas declinações verbais, notadamente o pretérito perfeito e o imperfeito do indicativo. Dessa forma, o que impulsiona a escrita autobiográfica, muito além de uma busca de identidade guetizada em identidade feminina, identidade masculina, em identidade de negro, em identidade de branco, etc., o elemento impulsionador da palavra autobiográfica é, sem dúvida, um enamoramento de si, um certo prazer em se comtemplar frente a auto-imagem, qualquer que ela seja.

O sentimento de errância em seu próprio percurso existencial torna o autobiógrafo, também, um Teseu. Perdido no labirinto da sua memória e da sua vida pregressa, precisa achar o monstro Minotauro e matá-lo, ou identificar-se com ele<sup>9</sup>. Diz a autobiógrafa: *Esfumaram-se as fronteiras da realidade, a vida é um labirinto de espelhos opostos com imagens distorcidas*<sup>10</sup>. A Memória, simbolicamente o fio de Ariadne, que também se constitui como o instrumento capaz de rememorar o herói do mito, consiste, basicamente, naquilo que não temos mais. Como reter os conteúdos do passado? A solução plausível é dada pela narradora já no início de seu périplo: *Minha vida se faz ao ser contada e minha memória se fixa com a escrita*<sup>11</sup>. O

que não lembra, inventa: *Sou tentada a inventar rituais selvagens de erotismo para enfeitar minhas recordações, como imagino que os outros façam, mas nestas páginas procuro ser honesta*<sup>12</sup>.

O problema que a palavra autobiográfica tenta solucionar é justamente a impossibilidade de uma visada totalizadora do passado<sup>13</sup>. A consciência diz que não é possível o retorno, mas a memória se propõe como o instante bachelardiano. Agudamente a narradora Isabel constata: *Minha memória é como um mural mexicano onde tudo acontece simultaneamente (...) Assim é minha vida, um afresco múltiplo e variável que só eu posso decifrar e que me pertence como um segredo*<sup>14</sup>. A pluralidade do eu autobiográfico, entretanto, é tão inerente que a mais íntima porção da narradora passa a ser ofertada e vivenciada na duplicidade de Isabel. A memória, de pertença pessoal e intransferível, assume uma socialização compartilhada entre mãe e filha:

Até agora não compartilhei meu passado (...) Fique com ele, Paula, talvez lhe sirva para alguma coisa, porque creio que o seu passado não existe mais, que você o perdeu nesse longo sono, e não se pode viver sem lembranças.<sup>15</sup>

### A morte e o nascimento, ou da permanência

Como em uma relação encadeada, podemos dizer que o tema da morte se converte no alibi perfeito para o processo persecutório da palavra autobiográfica, etimologicamente relacionada à vida. Normalmente, a proximidade da morte causa estranheza e, sobretudo, a autoconsciência da finitude. O corpo decompõe-se na morte e as atitudes pretéritas caem no esquecimento. Entretanto, a escrita resgata esse vazio que a morte impõe. A espécie humana é marcada pela linguagem. O sujeito só existe na linguagem e através dela. A palavra funda a existência e o próprio Homem. Não se trata de uma concepção apenas lingüística, ou mesmo psicanalítica. Os estudos feitos a partir das sociedades arcaicas revelam a associação entre a “palavra” e a “luz”. Dentro de uma perspectiva religiosa, o imaginário humano tem como fundamento a palavra presidindo a criação do universo<sup>16</sup>. Do ato de contar-se inferimos a priorização da palavra como elemento fundante do indivíduo.

Ocorre que a autobiografia é um jogo em que um dos objetivos é o desejo, muitas vezes inconsciente, de transcendência à morte. Escrever-se, que implica manifestação da linguagem escrita, significa plasmar a vida,

tornando-a imune às corrosões temporais do esquecimento. São conhecidas as inúmeras referências dos escritores a esse tema, e o gênero autobiográfico se vale, justamente, dessas alusões à perenidade da palavra escrita para consubstanciar-se naquilo que é: proposta literária, na qual uma pessoa real escreve sua própria vida.

Através de uma escrita premiada pela inexorável presença do fim, que não o seu, Isabel Allende cria três universos diegéticos que vão se cruzando. A idéia inicial, exposta no início do volume, é registrar acontecimentos histórico-familiares para uma futura narração, cujo objetivo consiste em re-atribuir significações à memória perdida da filha doente. Mas o processo de escrita acaba sendo investido de uma forte necessidade de autoconhecimento. A narradora assume-se oficialmente como protagonista e autobiógrafa em meio às confusas oscilações de saúde de Paula, seu espelho particularmente comovedor, pois se trata de sua filha. E a morte sempre presente como impulso à escrita: *Há onze anos escrevi uma carta a meu avô, para me despedir quando ele estava morrendo, neste 8 de janeiro de 1992 eu escrevo para você, Paula, para trazê-la de volta à vida.*<sup>17</sup> Curiosamente, não se trata da morte da autobiógrafa, e sim de seu duplo. Por outro lado, a identidade multiplicada acarreta identificações entre as protagonistas Paula e Isabel, já que a morte de uma é o renascimento da outra. Diz a narradora: *Nestes longos meses, fui descascando como uma cebola, camada após camada, mudando, deixando de ser a mulher que era, minha filha me deu a oportunidade de olhar para dentro e descobrir os espaços interiores, grandes vazios escuros e estranhamente aprazíveis, que eu nunca havia explorado.*<sup>18</sup> Essa relação de simbiose, que aparentemente se desfaz na presença da morte, é uma das grandes marcas de *Paula*. A consciência da relação de continuidade inerente ao círculo vida/morte é expressa no fim da narrativa com a constatação de que (...) *os dois momentos se parecem muito, nascimento e morte são feitos da mesma substância*. E a idéia identitária, substância mais íntima das autobiografias, passa por uma visão poética, a qual implica uma perspectiva dialética entre a parte pelo todo e vice-versa. Cabe a citação final:

Sou o vazio, sou tudo aquilo que existe, estou em cada folha do bosque, em cada gota de orvalho, em cada partícula de cinza levada pelas águas, sou Paula e sou eu mesma, nada sou e sou tudo mais que existe nesta vida e noutras vidas, imortal.

## NOTAS

- <sup>1</sup> ALLENDE, Isabel. *Paula*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1995. P. 9.
- <sup>2</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- <sup>3</sup> HALL, Suart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. P.13.
- <sup>4</sup> Op. cit. P.9.
- <sup>5</sup> op.cit. p.14.
- <sup>6</sup> op. cit. P. 450.
- <sup>7</sup> Falando da gênese de sua literatura, em particular do conto *Somos feitos de barro*, Isabel confessa: *A verdadeira história é a de uma mulher – e essa mulher sou eu (...)*. cf. op. cit.p.437.
- <sup>8</sup> op. cit. P. 15.
- <sup>9</sup> Infelizmente aqui não há espaço para desenvolver esse tema, mas é preciso salientar a recorrência a certos mitos que são inerentes à palavra autobiográfica. Assim como é parte constitutiva o mito de Narciso, de igual modo ocorre com o mito de Teseu e o Labirinto e o mito de Orfeu.
- <sup>10</sup> Op. cit. P. 29.
- <sup>11</sup> Op. cit. P. 16.
- <sup>12</sup> Op. cit. P. 421.
- <sup>13</sup> A consciência da precariedade da vida versus a perenidade da escrita está disseminada por todo o texto, mas em determinadas situações essa consciência se agudiza, à exemplo do que ocorre na seguinte passagem: *Comecei a escrever minha primeira carta para ela no avião, continuei fazendo assim quase diariamente ao longo de muitos anos, e ela outro tanto. Juntamos esta correspondência numa cesta, e no final do ano a amarramos com uma fita colorida e guardamos no alto do ches, assim colecionamos montanhas de páginas. Nunca as relemos, mas sabemos que o registro de nossas vidas está à salvo da memória fraca*. Op. cit. P. 124.
- <sup>14</sup> Op. cit. P. 35.
- <sup>15</sup> Op. cit. P. 36.
- <sup>16</sup> Cf. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989. p.108.
- <sup>17</sup> op. cit. P. 17.
- <sup>18</sup> Op. cit. P. 383.

## Corpos escritos na obra de Nathalie Sarraute

Renato de Mello  
UFMG

Convencidos da especificidade da escrita feminina refletida em todas as narrativas e peças de teatro de Nathalie Sarraute, percebemos, ao ler a obra da autora, que ela é composta de, entre outras coisas, fragmentos e silêncios, sons e inflexões de vozes, de desejos de mostrar o invisível e de dizer o indizível, de transcrever a presença de corpos, gestos, intonações, olhares, risos, silêncios, enfim, do não-verbal como produtor de sentidos, de sensações. Desse modo, Sarraute trabalha o não-verbal como instrumento de comunicação; a situação de comunicação torna-se um lugar onde as personagens sarrautianas tentam estabelecer uma relação como o outro, através de uma linguagem onde as várias formas não-verbais se transformam em armas tão importantes quanto as palavras.

Ainda que seja redutor e restritivo, sempre que se fala em escrita feminina coloca-se a questão da categorização sexual. Quando se fala de Nathalie Sarraute e sua participação no grupo do *Nouveau Roman* essa questão se torna ainda mais polêmica. Sarraute é, salvo melhor juízo, a única mulher pertencente a esse grupo. Nossa intenção, aqui, não é, entretanto, promover um debate sobre a propriedade desse termo e, muito menos, analisar autores e textos que constituiriam ou não o *Nouveau Roman*, mas um rápido panorama sobre este movimento permite-nos situar a obra de

Sarraute, mostrando em que circunstâncias a escritora surgiu e que caminhos tomou.

O *Nouveau Roman* sempre trouxe consigo polêmicas e problemas de ordens diversas. Para alguns, o *Nouveau Roman* não existe e nunca existiu, tendo sido apenas um modismo passageiro, praticado por um grupo de fanáticos doutrinários, nos anos 50. Outros dizem que o *Nouveau Roman* não constitui uma escola porque não há regras comuns, reuniões sistemáticas, um manifesto, um programa comum e, portanto, não deve ser considerado como escola. Ainda, para outros, essa classificação não traz consigo nenhuma suspeita nem perigo. Esses chegam a dividir o *Nouveau Roman* em três etapas: a primeira, entre 1953 e 1964, momento em que o *Nouveau Roman* é o centro de uma polêmica conceitual da literatura; a segunda, entre 1964 e 1971, momento em que as novas propostas se tornam mais claras no âmbito da teoria literária; e a terceira, entre 1971 e 1974, momento em que é possível falar do *Nouveau Roman* como um momento de cristalização de um Grupo Literário, no qual são aproximados, sem nenhuma restrição, escritores como Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Claude Ollier, Jean Ricardou e Nathalie Sarraute, entre outros, a partir de, no mínimo, dois pontos comuns a todos: o rompimento com a tradição literária ocidental e a renovação das técnicas de escrita a partir de uma nova reflexão sobre o texto literário.

A vontade de pesquisar e renovar o romance era comum a todos os escritores do *Nouveau Roman*. Eles postulavam a agonia do romance burguês do século XIX, aprimoravam e sistematizavam o uso das técnicas e dos traços estéticos descobertos pela vanguarda modernista. Embora esteja em harmonia com a proposta de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e outros, de se desfazer dos conceitos humanistas da psicologia e de sua representação, Sarraute não seguirá o mesmo tipo de experimentação de seus contemporâneos. Uma das poucas atitudes comuns que ela manterá com o *Nouveau Roman* é a convicção de que, além de qualquer distinção de gêneros, a literatura, longe de reproduzir um modelo, deve ser uma obra a fazer, um laboratório da narrativa. Ao refletir sobre sua forma de fazer arte, Sarraute cria elementos para uma teoria sobre o romance. É interessante notar que a escritora desenvolve sua reflexão a partir da sua própria prática literária. Seus romances não são a aplicação de uma teoria preestabelecida. É a prática que suscita e estrutura seu discurso teórico sobre o romance e o teatro.

Consciente que, mesmo tendo algumas semelhanças com o grupo do *Nouveau Roman*, Sarraute (1996: 1890) declara:

...Cependant si l'emploi de certaines de ces formes, si une même attitude de refus à l'égard de celles du roman traditionnel me rapprochent des autres écrivains du Nouveau Roman, il y a entre leurs ouvrages et les miens de notables différences.

E Barthes (1964: 101) vem confirmar a opinião de Sarraute: «*Butor ne fait pas partie de l'École de Robbe-Grillet, pour la raison première que cette École n'existe pas. Quant aux oeuvres elles mêmes, elles sont antinomiques.*» Para Barthes, apesar de terem sido etiquetados ou catalogados de *nouveaux romanciers*, por terem em comum a vontade de se inscreverem contra as formas desusadas do romance burguês e de terem dado continuidade à revolução instalada pelas vanguardas modernistas, esses escritores não deveriam caber dentro de uma mesma rotulação. Diante de tal diversidade não se poderia reduzir o *Nouveau Roman* a uma escola, pois os escritores desse movimento criaram diferentes maneiras de escrever, que chegam a ser até mesmo antagônicas entre si.

O distanciamento entre os escritores dessa escola é tão forte que Sarraute, em concordância com Barthes, chega a negar que haja *Nouveau Roman* e que este movimento literário tenha rompido com uma certa representação do mundo e instalado uma escrita voltada para si mesma.

Mesmo tendo manifestado várias vezes seu isolamento, marcando o que a distingue dos outros *nouveaux romanciers*, é impossível negar que os elementos romanescos com os quais ela trabalha encontrem-se também nas obras de Alain Robbe-Grillet e de Claude Simon, dentre outros. Elementos como personagens despersonalizadas e despersonalizadas, reflexões acerca da produção literária, cenas que se repetem, intrigas frouxas e sem a base de uma ordem cronológica parecem ser traços comuns aos escritores classificados como *nouveaux romanciers*.

Acusado por alguns de responsável pela crise da criação, pela morte da personagem e da intriga, enfim, do próprio autor e do próprio romance, o *Nouveau Roman* é múltiplo e diversificado, perturbando e subvertendo a tradição e suas estruturas romanescas.<sup>1</sup> A possibilidade de ir além, de escrever e experimentar o que se quiser, liberdade que começou a ser conquistada pelos modernistas, garante essa multiplicidade e essa diversidade a cada um desses *nouveaux romanciers*.



Entre os *nouveaux romanciers*, Sarraute se destaca não só por ser a única mulher a compor o grupo, mas, principalmente, por sua escrita singular, pela importância de seu trabalho ficcional e teórico, por suas propostas de inovação da literatura. Sarraute (1996: 1657) define o ato criador da escrita em termos de ruptura, de destruição:

L'acte créateur c'est le mouvement par lequel l'artiste brise cette gangue, fait jaillir ces éléments intacts et neufs, les groupe, leur donne une cohésion, les construit en un modèle qui est l'oeuvre d'art elle-même.

A proposta de Sarraute, para que esse ato criador da escrita se concretize, pode ser traduzida pelas palavras de uma voz em *Vous les entendez* que formula o espírito da arte moderna: "... il s'agit de force, d'audace, d'explosion [...] et d'une puissance d'attaque, un pouvoir de destruction." (Sarraute, 1996: 996) Desse modo, *transgressão* e *obstinação* são as palavras de ordem da impulsão criadora de Sarraute.<sup>2</sup>

A autora, desde o primeiro até o último de seus livros, trabalhou a linguagem, a personagem e os mecanismos textuais, enfim, ela sempre se interessou pelo sujeito da linguagem, seus *tropismos* e suas *subconversações*. Desde seu primeiro livro - *Tropismes* - publicado em 1939 até o último - *Ouvrez* - publicado em 1997, Sarraute é fiel a si própria e à especificidade de seu projeto, que vai se aprofundando à medida que as obras vão sendo escritas. A excepcional unidade da obra dessa escritora nasce da descoberta de uma realidade psíquica inexplorada: os *tropismos*. Vale lembrar, aqui, que tal termo será utilizado por Sarraute para designar, inicialmente, movimentos interiores da vida subterrânea das personagens. Nesse contexto, não é de se estranhar que Sarraute tenha tido dificuldades com a crítica literária e com seus leitores. Esses a qualificaram, e ainda a qualificam, de abstrata e sua obra de hermética e árida.

O conjunto da obra de Sarraute possui uma coerência exemplar: em cada linha escrita o "*inépuisable gisement des tropismes*". Um conjunto que conta com mais de dez romances, seis peças de teatro e várias conferências e reflexões críticas publicadas. E sempre o mesmo estilo, o mesmo projeto, a mesma revolução provocada pelos *tropismos* e pelas *subconversações* produzidas por *sujeitos anônimos*. É uma exigência, uma obsessão que conta-mina toda a obra. Um perigo para o leitor que deve conhecer bem os riscos dessas e de outras recorrências quando o próprio objeto de estudo é, até mesmo para a autora, escorregadio, de difícil definição e apreensão. Resta a

este leitor, entretanto, o conforto e a certeza de encontrar uma riqueza que somente a confrontação com os detalhes do discurso sarrautiano pode oferecer.

Sarraute explora um dos traços que a definiu como *nouvelle-romancière*: o sujeito despersonalizado. As personagens não têm mais «psicologia», elas são “... *à peine des caractères*”. A autora arranca de seus textos as categorias onde a tradição psicologizante encarcerou a personagem. Ela destrói a eterna tentação da caracterização, recusa a personagem travestida de caráter, de totalidade e integridade de ação. Elas são nomeadas por suas relações familiares - “fils”, “tante”, “père” -, por letras e números - “H1”, «F2», ou por pronomes pessoais - “il”, “je” -, reduzindo-as, desse modo, ao mínimo de caracterização necessário. É nesse projeto que se inscreve até mesmo o título de uma de suas obras - *Portrait d'un inconnu*. E é justamente nessa obra que Sarraute apresenta seu projeto de esvaziamento das personagens enquanto entidades concretas. Sarraute passa a fazer uso de personagens como simples suportes nos quais o que importa é a interioridade delas (suas sensações, suas emoções, enfim seus *tropismos*). As formas exteriores que constróem a personagem tradicional e nas quais ela se inscreve, foram abandonadas pela autora.<sup>3</sup> A personagem sarrautiana perde sua credibilidade de *persona*, já que se aponta a complexidade interna que a anima e a mina<sup>4</sup>. Para restituir (ou recriar) essas “pessoas” naquilo que as anima e as mina, é necessário renunciar à síntese da psicologia tradicional que aprisiona o sujeito em personagens e tipos.

Reconhecer quem são essas “pessoas” que falam é, desse modo, uma tarefa quase impossível, visto que elas são, quase sempre, pronomes pessoais ambíguos, indeterminados e anônimos. Não somente a designação dessas “pessoas” que falam, que participam da enunciação é freqüentemente escamoteada, mas também aquelas que participam do enunciado, têm uma existência e uma identidade muito pouco definidas. Todos se (con)fundem no anonimato dos pronomes pessoais *sem referentes nominais*.

De um lado, Sarraute percebe que não há mais necessidade de explicitar *quem* fala, nem *o que* se fala, pois o importante, segundo ela, é *como* se fala e as sensações que a fala provoca. Assim, a personagem não precisa mais de seus atributos físicos, sociais, e mesmo psíquicos:

J'entends les voix, les intonations. C'est cela qui importe, et non quelle tête ont les personnages, qui ils sont, si c'est un monsieur de soixante-dix ans ou une dame de trente ans qui s'exprime.  
(SARRAUTE apud RYKNER, 1990: 182)

Por outro lado, o locutor só se constitui como sujeito na medida em que fala a um *alocutário* (BENVENISTE, 1988). Nos textos de Sarraute, há um jogo de vozes, de diálogos entre pronomes pessoais *sem referentes nominais*, com um mesmo objetivo: fazer e manter o contato, dialogar, conversar, dividir as opiniões, para que se re-tenham as sensações, a sensação de estar vivo, de sentir, de falar. É preciso assegurar-se de que não se está só. O outro se torna, assim, um elemento vital. Ávido de preencher o vazio de sua identidade, o sujeito procura o outro, sua presença, sua aprovação. Esse movimento de pulsação em direção ao outro (e, paradoxalmente, de recusa dele) visa produzir uma compreensão mútua das sensações e dos *tropismos*.

Quando abrimos praticamente qualquer livro de Sarraute vemos que não há prefácio, nem subtítulo, nem dedicatória, nem numeração de capítulos. Nas primeiras páginas temos a impressão de que não há ninguém no comando da «narrativa»: travessões, pronomes pessoais se falam; não sabemos quem são, nem o que os faz falar. São pronomes pessoais que saem do nada, do silêncio, e que vêm à superfície da página em branco como alguém que quer respirar, para, em seguida, voltar, novamente, ao silêncio. A estrutura polifônica e dialogal permite ao sujeito da enunciação bifurcar-se em vozes que decidem 'mergulhar' juntas nos *tropismos* e construir um texto. Essa bifurcação, ou esse desdobramento surge da necessidade de partilhar com alguém a substância informe, porém viva e forte, dos *tropismos*, e propiciar o jogo dramático desses *tropismos*. A presença desses pronomes pessoais «sem referências nominais», como elemento estruturador das obras, perturba e dá forma ao texto sarrautiano.

Todo esse preâmbulo serve para mostrar que há, aparentemente, na obra de Sarraute um paradoxo: ao mesmo tempo em que a autora tenta eliminar os estatutos de narrador, de personagem, de elevá-los ao grau mínimo de re-conhecimento, os *tropismos* e as *subconversações* só existem porque há a presença física de narradores e personagens em confronto, com todos os tipos de gestos reais e imaginários que funcionam como catalisadores. O corpo sarrautiano é, desse modo, indissociável da palavra e que seu texto é fortemente marcado pelo não-verbal. Dito de outra forma, as relações entre as personagens de Sarraute se dão, muitas vezes, através do não-verbal, de uma linguagem corporal, de gestos, risos, flexões ou intonações de vozes, olhares e até mesmo através dos silêncios. Por conside-

rar o silêncio como o contraponto máximo do verbal, ou a mais polêmica das expressões não-verbais, trataremos somente dos silêncios.

As personagens sarrautianas dialogam não só com palavras, mas também com silêncios. O silêncio é uma forma de expressão outra. O silêncio fala, significa. O silêncio é linguagem. Em todas as obras de Sarraute as reticências, os espaços em branco funcionam como silêncios, pausas entre uma pergunta e uma resposta. É próprio do diálogo um momento de repouso, mas Sarraute não utiliza o silêncio somente como repouso, ou como um momento de reflexão. Segundo Régy (apud BENMUSSA, 1991: 140),

Nathalie Sarraute prend le silence... puis elle porte ce silence sur la scène et en fait quelque chose de gigantesque, de complètement essentiel et qui se suffit à soi-même. Et là le silence a une présence physique qu'il n'a pas sur le papier.

O silêncio pode ser entendido como "... uma não-linguagem, que circunda o círculo da linguagem, temporalmente configurada, não se confundindo pois com o ato de se calar, que, à sua maneira, é uma modo de fala" (LIMA, 1974, 1-2). Sabe-se, entretanto, que o silêncio é, também, "a fala de um ausente" (FREUD, 1974: 110). Enfim, o silêncio pode ser visto como o núcleo ativo da palavra: "... a palavra, no breve instante em que dele (do silêncio) procede, é um grito: o que todas as convenções sociais nos ensinaram a calar..." (BARTHES, 1986:160). O silêncio se apresenta como o limite da palavra, da representação do mundo, um lugar vazio que se oferece às infinitas possibilidades do imaginário. É no intervalo, no silêncio que algo continua a ressoar, algo fecundo que subjaz o discurso, a conversação e as *subconversações* tropismais.

Sarraute busca, na *subconversação*, sentidos que não se mostram através das palavras pronunciadas seja porque as personagens não querem ou não ousam dizê-las, seja porque elas não são compreensíveis para o outro e são, assim, voluntariamente retidas. Sarraute busca, procura, pesquisa essas palavras retidas, essas imagens não expressas. Ela torna visível todo esse fluxo de pensamento subterrâneo que subjaz a conversação. O silêncio que compõe, separa ou atravessa as frases ou as falas são tão importantes quanto as palavras ditas no nível da conversação.

O universo da palavra em Sarraute está estreitamente ligado ao mundo do silêncio na medida em que o silêncio pode ser visto não como ausência de barulho mas como ausência de palavras. Paradoxalmente, a obra de Sarraute é composta de palavras, um universo onde as personagens falam

muito, onde as palavras são objeto de reflexão e instrumento de trabalho e, ao mesmo tempo, composta de silêncios que também são objeto de reflexão e instrumento de trabalho. Assim, silêncio e palavra são elementos primordiais na estética sarrautiana.

Entretanto, é possível considerar a palavra independentemente do silêncio? Segundo Heuvel (1985: 65) “... *toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même*”. Muito mais que isso, o silêncio tem um papel importantíssimo na sua relação com a própria palavra: na fórmula proposta por Henri Lefebvre, o silêncio “... *se trouve tout à fait au coeur, en deçà et au delà du langage.*” (LEFEBRE apud STEINER, 1969: 78). E segundo Rykner (1991: 38),

Le vide, le silence qui suit le mot est plein de tout ce que ce dernier ne peut pas dire; c'est lui qui constitue le vrai contenu sémantique, alors que la phrase tient à n'être, en soi, qu'une forme vaine qui a besoin de ce qui l'entoure, de ce qui la délimite, pour signifier.

Em Sarraute o não-dito é dito; basta escutá-lo. Poderia-se dizer que o “não-dito” é, na verdade, o “não-ouvido”. Seria o correspondente ao paradoxo do invisível. Se se é realmente invisível como podemos saber de sua existência? É claro que o invisível existe, é visível e está por todo lado. Podemos vê-lo o tempo todo. Poderíamos dizer, entretanto, que se o não-dito é dito, ele é raramente dito com palavras. Em Sarraute o não-dito não se remete ao dito, “... *ele se mantém como tal, ele permanece silêncio e significa*” (ORLANDI, 1997: 68). Dito de outro modo, o não-dito não pode e não deve ser traduzido em palavras, visto que ele se reproduz em condições específicas que constituem seu modo de significar. Ele não é a ausência de significação.

A decisão de Sarraute em fazer do silêncio uma forma eloqüente de expressão enfatiza sua deliberação de torná-lo um meio eficaz de comunicação. O silêncio de Sarraute é, então, parte de seu recurso criativo. O silêncio é para a autora uma forma de falar que, além de comunicar, acentua as características das personagens que desejam que o leitor capte e explore. Dessa forma, o silêncio encontra-se em dois níveis: o que demonstra a intencionalidade de Sarraute e que funciona como um recurso estratégico, não somente na delimitação da personalidade das personagens, mas também como um elemento sutil e eficaz para indicar significações múltiplas.

O silêncio é constitutivo da linguagem (ou vice-versa) e também dos *tropismos*. Entretanto, o universo em que silêncio e *tropismos* estão inseridos

é praticamente o mesmo. Ambos não estão disponíveis à visibilidade, não são diretamente observáveis. Ambos são difíceis de serem traduzidos em palavras; só podem ser vislumbrados em sua fugacidade: «...*ambos escorrem por entre a trama das falas.*» (ORLANDI, 1997: 34)

Sarraute, além de registrar a ligação estrutural entre o inteligível e o sensível e fazer disso uma ética, também inscreve em seus textos a relação entre a linguagem e o silêncio - entendidos, aqui como independentes, auto-suficientes e suplementares.<sup>5</sup> Ela é conhecida como a escritora do sensível, aquela que encena sentidos e sensações específicas utilizando-se de um discurso também específico. Sarraute inventou um tipo de escrita somente para poder acolher os sentidos e as sensações. Efeitos de sentido, efeitos sensíveis, os *tropismos* e os silêncios tornam claros o papel das personagens no discurso. Quando se trata de questões desse gênero, que envolvem a reflexão sobre *tropismos* e silêncios, não há como não abordar, refletir sobre a concepção de sujeito do discurso. Silêncios e *tropismos* serão os sentidos “que atravessam” os diálogos e tocam o sensível do sujeito do discurso. *Tropismos* e silêncios, tomados em toda as suas dimensões, representam uma unidade semiótica exemplar, uma unidade elementar e coerente no e do discurso.

Pensar o silêncio e os *tropismos* é colocar questões a propósito dos limites da dialogia e, conseqüentemente, perceber a relação com o «outro» como sendo uma relação complexa, complementar e contraditória.

O silêncio, assim como todas as outras formas de linguagem não-verbal, é, de fato, uma forma portadora de agressividade ou pode ser interpretada como tal. O riso, a linguagem corporal, a intonação, o olhar, o silêncio estão sempre presentes na obra de Sarraute e podem ser observados entre as personagens, produzindo os mesmos efeitos e suscitando as mesmas reações que aquelas produzidas pelas palavras.

O silêncio, assim como as demais expressões não-verbais, se faz voz na confluência do dito, do não-dito e do inter-dito, construindo, desconstruindo e reconstruindo os sentidos, em cada novo contato que se estabelece com o texto. É o poder transformador do não-verbal, presentificando-se de forma acentuada na escrita sarrautiana.

Constatamos que Sarraute percebeu e registrou, antes dos lingüistas, a importância do não-verbal concebido como signo, como meio de significar, como um elemento linguageiro. A frequência do emprego do não-verbal nas interações verbais me permite concluir que as palavras são, na

maior parte do tempo, incapazes de manifestar, significar nosso estado de alma e de traduzir as realidades delicadas da comunicação. É preciso o não-verbal para que tudo isso seja dito. Sarraute propõe uma espécie de inversão de papéis entre o verbal e o não-verbal no processo de produção do(s) sentido(s). Se as palavras são importantes para a autora para provocar, produzir os sentimentos, os sentidos, as ideias, os *tropismos* no ser humano, o não-verbal é indispensável para traduzir esses movimentos interiores de nossa consciência.

O estudo do não-verbal na obra de Sarraute me permite, enfim, constatar a insuficiência dos meios tipográficos para manifestar esse não-verbal. Não há como registrar, em literatura, o não-verbal a não ser com palavras, com o verbal. Essa debilidade, ou essa deficiência nos faz pensar que há realmente um certo desprezo pelo não-verbal, visto que ele não tem sido concebido como um elemento significante tanto quanto a linguagem verbal.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Foucault nos fala da morte do humanismo, Blanchot nos fala da morte do romance, Barthes nos fala da morte do autor (1987: 49-53), Sarraute nos fala da morte da personagem (1996: 1553-1620) e críticos de Sarraute e Robbe-Grillet falavam sobre a morte do *Nouveau Roman*.
- <sup>2</sup> O ato criador literário é um tema recorrente em Nathalie Sarraute: Em *Entre la vie et la mort*, *Portrait d'un inconnu*, *Les Fruits d'Or*, *Le Planétarium*, *Enfance*, *Ouvrez*, o esforço criador constitui o tema central (ou um deles), o eixo do texto. E os *tropismos* nascem do debate que se instaura entre o criador e sua obra.
- <sup>3</sup> O procedimento de desconstruir a personagem tradicional não é, na verdade, um privilégio de Sarraute. Jean Ricardou (1973: 183) afirma que para os novos romancistas, as personagens "... n'ont aucune importance, pas plus que n'a d'importance l'intrigue qui sert de fil conducteur au récit."
- <sup>4</sup> Segundo Rykner, depois de Joyce, Proust e Virginia Woolf, a personagem perdeu sua qualidade de ser acabado, uma vez que se apontou sua complexidade interna paradoxal. O «eu» do romance do século XIX é uma construção abstrata, simplificadora e totalizante de uma pluralidade de «eu». Para restituir ou recriar o «eu», é necessário renunciar à síntese destruidora da psicologia tradicional e às combinações herdadas da narrativa clássica.

sica que garantiam sua integridade fictícia. Essa renúncia orientará os novos modos de criação das personagens, e os mesmos recursos utilizados para animá-las irão miná-las. (RYKNER, 1991: 67-72)

- <sup>5</sup> Segundo Rykner (1988: 55), o silêncio em Sarraute nos faz operar um salto para fora da linguagem. Em *Le Silence* "... le silence a le poids de la parole et la parole n'est plus que bavardage."

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *Éléments de Sémiologie*. Paris: Seuil, 1964.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral I..* Campinas: Pontes, 1988.
- BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral I I..* Campinas: Pontes, 1989.
- BRAIT, B. "Vozes: a co-participação discursiva". In: *Anais do V Encontro Nacional da Anpoll*. Porto Alegre. Vol.5., pp.32-38. 1991.
- CASTELLO BRANCO, L. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CASTELLO BRANCO, L. & SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1985
- CIXOUS, H. *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes, 1986.
- FOUCAULT, M. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- FREUD, S. *Construções em análise*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23)
- HERMANN, C. *Les voleuses de langue*. Paris: Des Femmes, 1976.
- HEUVEL, P. V. D. *Parole, mot, silence*. Paris: José Corti, 1985.
- LIMA, L. C. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: livraria Eldorado Tijuca, 1974.
- LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MERCIER, M. *Le roman féminin*. Paris: PUF, 1976.
- ORLANDI, E. P. «La parole à plusieurs tranchants. Les formes du silence» In: *Cahier de Praxématique*. n° 13. Revue semestrielle, Montpellier, p. 83-100, 1989.
- ORLANDI, E. P. «Hétérogénéités et silences» In: *Les sens et ses hétérogénéités*. PARRET, H. (org.) Paris: CNRS, p. 203-215. 1991.
- ORLANDI, E. P. *Discurso Fundador*. Campinas: Pontes, 1993a.
- ORLANDI, E. P. *As formas do Silêncio*. Campinas: Unicamp, 1993b.
- ORLANDI, E. P. (Org.) *Gestos de leitura*. Campinas: Unicamp, 1997.
- RICARDOU, J. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973.



RYKNER, A. *Lenvers du théâtre. Dramaturgie du silence*. Paris: José Corti, 1996.

ROBBE-GRILLET, A. *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Minuit, 1963.

SARRAUTE, N. *Oeuvres Complètes*. Ed. de La Pléiade. Paris: Gallimard, 1996

ZAGURY, E. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

## La mujer en la tradición hispánica: Alicia Yáñez Cossío y *La casa del sano placer*

Sylvia Graciela Carullo  
St. Olaf College – USA

*La Casa del Sano Placer* (1997)<sup>1</sup>, de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío, constituye un compendio ingenioso y humorístico de juicios y opiniones de la autora que conforman su visión acerca de posiciones ideológicas hispánicas tradicionales (sociales, económicas, religiosas). Al centro de esta visión se destaca la representación de la figura de la mujer. A propósito de ello, Yáñez Cossío afirma que, en la literatura ecuatoriana, la mujer frecuentemente aparece como víctima, siempre sumisa y dispuesta a soportarlo todo. De ahí que, como escritora, ella se propone liberarla de las redes del estereotipo que la representa.<sup>2</sup>

Este trabajo nace de mi interés (y preocupación) en la imagen de la mujer y su dignidad, en su conquista de la felicidad y la igualdad, representadas en la literatura latinoamericana. Siempre fiel a ese interés, me he concentrado en la visión del modelo femenino y del amor, siguiendo la ruta de algunas fuentes de ascendencia humanística del Renacimiento italiano. Con el propósito de contribuir a la interpretación del retrato de la figura femenina en la literatura latinoamericana, en mi estudio distingo dos posiciones ex-

tremas: aquélla que exalta la figura de la mujer en la institución matrimonial. Y la segunda, la de la novela, que la margina y la condena. En base a ello, consideraré la imagen “amor-matrimonio” a la par de la del “amor pasional” o “lujuria”, según la teoría del *eros* platónico reelaborada por Marsilio Ficino y otros filósofos renacentistas.<sup>3</sup> Entre estos conceptos, se vislumbra la presencia de las Venus Gemelas de Platón: la Venus Celeste o Venus Urania, diosa del amor puro, y la Venus Pandemo, Terrenal, Popular o Vulgar.<sup>4</sup> La Venus Terrenal, a su vez, era conocida como Venus Genetrix, protectora del amor humano y del matrimonio. Y, en una sub-identidad, era también diosa del amor vulgar, protectora de las prostitutas (Platón 134-35; Grimal 10-11; Russell 131).<sup>5</sup> También, he tenido en cuenta nociones y principios sobre amor y matrimonio, que iluminan la imagen de pasión y sensualidad, que acercan a la novela al tratado de amor de Andreas Capellanus, *De amore*.

La historia de la novela se desarrolla en una pequeña comunidad de provincia, ubicada al pie de los Andes ecuatorianos, que lucha con los avatares de prejuicios culturales tradicionales, de fuertes raíces político-religiosas. La narración específicamente se ocupa de la imagen de la prostituta, partiendo del concepto tradicional de la mujer pecadora, símbolo de la lujuria. En oposición al pensamiento ortodoxo, se exalta y se encomia este tipo de representación de la figura femenina. El enaltecimiento de la prostitución, por medio de la instrucción y práctica de buenas maneras, intenta conducir al lector a creer que la mujer que practique aquel oficio ganará en dignidad individual y estima social. Así, finalmente, ella gozaría de la codiciada situación de igualdad social y económica dentro de la pequeña y tradicional comunidad latinoamericana. Los medios de superación son la instrucción y la enseñanza. Los programas de estudio resaltan la consabida imagen de la belleza femenina como un modo de “elocuencia,” una táctica social práctica y útil, sobre todo para la prostituta. Vista de ese modo, la belleza de la mujer serviría de instrumento para lograr el intercambio de miradas de un hombre en particular como estrategia para un intercambio posterior de posición social.<sup>6</sup>

La protagonista, Rita Benavides, aristocrática y culta, es un miembro del clan Benavides, familia de ideas conservadoras que había regido la comunidad de la pequeña ciudad del interior de Ecuador por algunas generaciones. Digna descendiente virtual de la Celestina, Rita Benavides altera la tranquila vida de provincia cuando pone en marcha su proyecto de

abrir un prostíbulo con “veinticinco ninfas” lugareñas (127), mujeres de clase social baja que por falta de oportunidades de superación adoptan una vida deshonorosa como único modo de sobrevivencia socio-económica. El objetivo final es salvar a la mujer de su condena social y moral, y ponerla a la par de otras mujeres y del hombre, en un sentido político y ético.<sup>7</sup>

Inteligente y gran conocedora en lo que respecta al tema del amor, Rita no esconde su ironía hacia códigos sociales y religiosos, ecos de ideas medievales y renacentistas sobre el amor, cuando expone las razones que le inspiraron a abrir el lupanar. Su objetivo es “[instalar] una casa decente para el ejercicio de las funciones desacreditadas a través de los siglos, [...] por el secretismo, por la explotación inmisericorde de mujeres pobres e ignorantes, [...], por la ausencia de principios” (60). Tal proyecto, explica, se asienta en el reconocimiento de una doble faz de la “función biológica” en la sociedad: “una [...] que servía para descargar la libido y atenuar las tensiones y una [...] que cuando se realizaba bajo los auspicios del amor ennoblecía a la pareja y daba sentido a su existencia” (30).

El doble aspecto de la “función biológica” alude al amor libidinoso y al espiritual. Ello ayuda a evocar el concepto platónico de la doble identidad de la Venus Terrenal. En efecto, las expresiones “descargar la libido” y “atenuar tensiones” insinúan la noción de la Venus Vulgar, relacionada con la lascivia o amor pasional. Por otro lado, el amor que dignifica a la pareja y da sentido a su vida apuntaría al amor espiritual, propio de la Venus Terrenal o Genetrix — protectora del amor humano y del matrimonio (Ficino 15-19; 36-38).<sup>8</sup>

El intenso programa educativo de Rita se enfoca en temas de sexualidad y erotismo que, a la vez, protegen y defienden la estabilidad de la institución del matrimonio. La antítesis *lujuria-amor* sirve, por un lado, para exaltar el valor y el respeto de las ninfas hacia la pareja estable y constituida con o sin amor. Recuérdesse que la alcahueta interpreta el acto sexual como “una función biológica” ambivalente. Si ésta viene iluminada por el amor “[ennoblece] a la pareja, [da] sentido a su existencia” (30). Como se sugirió anteriormente, este punto de vista se apoya en conceptos de Ficino sobre el fin del amor y objetivo de los amantes: un intercambio maravilloso de deleite físico y espiritual.<sup>9</sup>

Sin embargo, como se dijo, Rita también sostiene que la “función biológica” responde al impulso instintivo que busca la unión sexual por el deleite físico. Rita expone un análisis sobre la *lujuria* que es en sí mismo un

tratado de amor *mixtus*, reflejo de las nociones, pautas y reglas acerca del deseo carnal según Ficino, y expuestas por Andreas Capellanus. Según el dictamen de doña Rita, el placer físico es una experiencia necesaria así como una fuerza irresistible arraigada tanto en el hombre como en la mujer. En base a ello, durante largas horas de estudio, Rita exhorta a las ninfas a ser solidarias hacia las otras representantes del sexo femenino, pues deben procurar no “afectar a los seres de su propio sexo” (135), ni tampoco atentar contra “vínculos hechos de antemano y precaverse de no formar triángulos amorosos” (30, 138). Su objetivo es adoctrinar a las ninfas para que entiendan el matrimonio como entidad social que no debe ser destruida.

Partiendo de argumentos ortodoxos, Rita enseña, entonces, que el encuentro sexual ilícito, debe ser encauzado y practicado de manera que no cause daño a ninguno de los cónyuges, aunque entre éstos no exista verdadero amor. Con la expresión “vínculos hechos de antemano,” la escritora irónicamente advierte sobre la falta de amor pasional en el matrimonio, tal como lo ilustran algunas sentencias de la Iglesia cristiana occidental y el código amoroso de Andreas. Según estas fuentes, la ausencia de pasión le daba plena libertad al hombre de satisfacer el amor lascivo fuera de la pareja, con una mujer de clase social inferior o con una prostituta. Yáñez Cossío, siempre atenta a la postura de la falta de pasión entre los cónyuges, parece evocar aquel principio cristiano por el cual entre los cónyuges no se permitía la pasión sino una amistad, afecto o *dilectio* (Duby & Perrot, p. 319).<sup>10</sup> En base a estas nociones y enseñanzas que Rita expone, la casa de citas queda plenamente justificada. Y, en ella, las pupilas deben ser exclusivamente mediadoras de la canalización de la lujuria del hombre.

La dinámica sutil entre Venus Vulgar y Venus Genetrix — que conforman a la Venus Terrenal — contribuye a poner de relieve la representación del amor y el matrimonio: A propósito del amor conyugal, Yáñez Cossío ofrece una brevísima sinopsis histórica sobre posturas y exámenes del apetito carnal así como del sentimiento de amor entre los cónyuges. Por medio del uso de expresiones complementarias acumulativas, propias del discurso oral, la autora discurre sobre lujuria, amor y matrimonio. Su consideración histórica sobre el amor pasional sigue la trayectoria teórica de la misoginia medieval y renacentista. Dice así:

que [la función de copular] empezó a tener prohibiciones y restricciones cuando hace miles de años se comprobaron los malos resultados de los incestos. Que más tarde se complicó cuando se

tuvo la ocurrencia de asociar el sexo con la idea de pecado. [...] Que los teólogos, que siempre fueron varones, manipularon el asunto del pecado original recargando la culpabilidad a la hembra. Que se llegó a la histeria cuando se hizo hincapié en que la finalidad del sexo era la procreación y no el simple placer que debía ser tan simple como aplacar la sed [...] y otras tantas funciones necesarias. Que se llegó a la arbitrariedad de decir que de aquí para acá era amor y de aquí para allá era pecado [...], para que en fin de cuentas los más osados hicieran lo que les viniera en gana y los tímidos se hundieran en la culpa. (57-58)

La enumeración de datos históricos continúa e incluye referencias a la posición de la Iglesia cristiana occidental sobre el amor conyugal y su concepto negativo de la mujer, considerada símbolo de lujuria y seducción.

El binomio *lujuria-amor* da lugar a que Rita ofrezca una definición del amor, según un modelo platónico de libre búsqueda y perfección individuales:

El amor era la paradoja de que dos humanos se hicieran uno [...], en la vida cotidiana. [Que] siendo uno, podían hacerse dos, [cada uno con su forma de ser]. [...] que no era posible entregarse al amor si no se sentía, por encima de todas las sensaciones, la sensación de ser libre, con la libertad de hacer y decidir, de aceptar y rechazar. (43)

También dice que “el amor era el desarrollo de la personalidad de los seres libres y positivos, capaces de conservar su individualidad” (139). Las observaciones de la protagonista individualizan la intervención de la voluntad, la razón y dignidad humana, conceptos ampliamente tratados y elaborados por pensadores renacentistas. En cada una de sus prédicas, doña Rita intencionalmente distingue entre pasión libidinosa — amor bestial — y amor humano. Enseña que el primero tiende exclusivamente a la fornicación. En cambio, el amor humano, aspira especialmente a la posesión del alma, soberana del cuerpo y totalmente libre de su influjo. Rita predica e insiste sobre la potencia constructiva de *eros*, fuerza disciplinada que puede conducir a altos niveles morales y espirituales. El objetivo de Rita es convertir a las prostitutas en heroínas dentro de su contexto cotidiano, corrupto y prosaico. Ella pretende que estas mujeres aprendan a controlar y a liberarse de sus bajas pasiones por medio de la participación del intelecto y de la voluntad.

Rita Benavides, y el alcalde, don Manuel Benavides— ambos miembros de la clase alta de la sociedad ecuatoriana— constituyen los

modelos de lujuria, amor y matrimonio, según el tipo de interpretación medieval y renacentista ya mencionado. A través de ambos personajes, la autora se permite exponer y examinar ideas tradicionales medievales de la noción de amor conyugal, a la vez codificadas por Andreas Capellanus. Por ejemplo, la novela muestra al matrimonio como causa de la muerte del amor: Rita opina que “[el matrimonio se deteriora] como se deterioran los zapatos que caminan mucho y no reciben betún, o como se deterioran las camisas que se lascan en los cuellos y en los puños” (32) (Andreas 233).

La pintura de *matrimonio-tumba del amor* complementa a aquélla de la búsqueda de la pasión amorosa fuera de la unión conyugal (Andreas 155). El alcalde don Manuel Benavides ilustra esta última situación. Con gran naturalidad, don Manuel practica y propone patrones tradicionales de conducta cuando justifica su entrada al prostíbulo diciendo que allí habían mujeres hermosas. Y, también, cuando aclara que si bien “no era una maravilla la que tenía en casa, [...] ese era un asunto diferente porque la carne era flaca y le estaban permitidos ciertos deslices” (120). En su actitud, se conjugan conceptos de la Iglesia cristiana occidental a la vez codificados en el *De amore*. De acuerdo a ellos, como ya se dijo, el amor pasional dentro del matrimonio debía ser controlado a fin de irradiar el bien. De ahí que la satisfacción del apetito sexual del esposo, específicamente, se permitía fuera del matrimonio, ya en un burdel o con una mujer de inferior condición social (Duby & Perrot 2:319; Duby & Perrot 3:80). Aunque desde otra perspectiva, Andreas también apoya el amor clandestino, seguro y eterno, cuando condena la unión conyugal, riesgo y fin del sentimiento del amor (Andreas 155).

Una tercera muestra de la influencia de nociones del medioevo sobre el amor conyugal se manifiesta en la imagen del matrimonio como centro de armonía y estabilidad social y económica. Siempre, Rita y Manuel Benavides sirven de figuras para proyectar una consideración irónica del vínculo matrimonial así concebido. Para ello, Yáñez Cossío nuevamente usa el binomio *lujuria-amor* en un juego antitético en el que, graciosamente, *la lujuria* ostenta la corona de laureles dionisíacos.

Por una parte, el alcalde don Manuel Benavides ilustra indirectamente esta tercera representación cuando se refiere a la relación ilícita. Así, la describe como “una escapadita de cuando en cuando [que es] una ínfima macana,” “un ligero embuste [que no cuenta nada],” “pequeñísimas patrañas [del] más santo,” “una menudencia, una nada y sobre todo propia de los

hombres" (121). Es interesante observar el énfasis en la conducta libertina del hombre que se logra por medio de la enumeración de situaciones dispuestas en forma gradual descendente, de gracioso tono gongorino y parodia del tópico de *vanitas*. El cierre de la exposición, "sobre todo propia de los hombres," resalta aún más la caricatura de la figura masculina. En párrafos anteriores, se aludió al hecho de que el alcalde justifica sus visitas furtivas al prostíbulo primero, porque allí, y no en su casa, puede encontrar mujeres hermosas y, también, porque obedece a una debilidad sexual natural (120). En general, la autora bosqueja una caricatura de la unión conyugal a través de la consideración del alcalde de la relación clandestina.

Mientras, Doña Rita es mordaz cuando especula sobre la lujuria dentro y fuera del matrimonio. Sostiene que la sociedad la condena cuando es ilícita, mientras que cuando se da entre los cónyuges se la ampara y disfraza por medio de un "documento escrito, encorsetado en leyes," "un contrato de por vida" (133). Esta imagen sarcástica del matrimonio bien podría referirse a las disposiciones sobre el sacramento del matrimonio, de los siglos XI y XII, de la Iglesia cristiana occidental,<sup>11</sup> que Andreas también incorpora en su tratado. En conjunto, éstas aluden a la posibilidad de la pasión entre los cónyuges, siempre que su único objetivo sea la procreación. Así se libera a la unión conyugal de su carácter ineludiblemente pecaminoso, y gracias a ella Dios conoce el fruto de Su Obra (Andreas 305). De acuerdo con estos principios, el deleite sexual como fin en sí mismo quedaba excluido del matrimonio.

Rita Benavides ironiza sobre estas directivas ortodoxas y las pasa por alto. En realidad, desde su perspectiva, el matrimonio es una hipocresía que se realiza sobre falsas expectativas de felicidad conyugal. Rita es implacable con aquéllos que pretenden presentar al amor pasional fuera del matrimonio diferente al que se experimenta dentro de él. La única diferencia entre las dos situaciones es que, en el matrimonio, los deseos amorosos se comparten con un solo hombre y resultan protegidos por un documento legal. Además, considera a la pasión sexual como la raíz de continuos y frecuentes actos de infidelidad conyugal que ella se ha propuesto disciplinar. Así, y dentro de la tradición celestinesca, entonces, no es sorprendente ni inesperado que doña Rita, alcahueta de clase alta y de fina educación europea, defienda la postura del goce sexual clandestino y lo ofrezca como lícito.



En conclusión, ya desde el punto de vista temático, ya desde el estilístico, es claro que Yáñez Cossío finamente ataca códigos sociales y religiosos tradicionales que han protegido y justificado el comportamiento masculino durante siglos. En concreto, en el modelo tradicional de matrimonio de la clase alta que la narración señala, el amor parece no tener cabida. En sus comienzos, dicha unión obedece a un interés de orden económico, o a una curiosidad y deseo de iniciación en la vida sexual. Gradualmente, pasa por el tedio y el desgaste. Por fin, después de la muerte de todo sentimiento, culmina en una aburrida situación de seguridad y estabilidad socio-económica.

El desenlace de la novela es de carácter celestinesco. El dominio de la lujuria produce tristes y graves secuelas. En concordancia con las observaciones de Ficino acerca de las consecuencias nefastas del "amor bestial," la novela se cierra con el amargo triunfo del amor lascivo.<sup>12</sup> Los propios excesos y ambiciones intelectuales precipitan a Rita a una muerte trágica, en manos de sus pupilas. Por su parte, éstas se reincorporan a la noria en busca de nuevos amantes. Como corolario, bien puede admitirse que la escritora logró su propósito de hacer de su creación literaria una reproducción de "modelos femeninos diferentes [a aquéllos de la literatura ecuatoriana], con el objetivo de inspirar algo diferente" (Benner & Leonard 104).

## NOTAS

- <sup>1</sup> Alicia Yáñez Cossío, *La Casa del Sano Placer* (Colombia: Editorial La Oveja Negra, 1997). Las citas que aparecen entre paréntesis en el texto corresponden a esta edición.
- <sup>2</sup> Sobre la mujer en la literatura latinoamericana, Yáñez Cossío dice: "In this country so often women are portrayed as victims in literature, women who put up with everything, and that bothers me, it bohers me terribly. It doesn't lead to anything. We all know that Latin American women have been victims for years and years, but perhaps it's better if a writer presents models of women who are different, in order to inspire something different." Ver Benner & Leonard, p. 104.
- <sup>3</sup> Ver León Hebreo, *Diálogos de amor*, Pico della Mirandola, p. 498-500.
- <sup>4</sup> Ver Platón, *El banquete*.
- <sup>5</sup> Ver Marsilio Ficino, pp. 15-19; 36-38 y 126-30.

- <sup>6</sup> Efectivamente, la escritora expone un detallado programa educativo que las ninfas deben seguir para ganarse el respeto y la consideración de sus conciudadanos. Yáñez Cossío incluye una lista de “gracias” que le correspondían a la mujer, según la tradición oral y literaria (63). En el siglo XVI, el número de “gracias” aumentó de tres a treinta. Sin embargo, según otros estudiosos podían llegar a incluirse treinta y tres características de perfección femenina. Ver Duby & Perrot, *Storia delle donne: Dal Rinascimento all'età moderna*, p. 67. En la novela, los planes de enseñanza nacen debido a una serie de inquietudes y preocupaciones que superan los temas de sexualidad y erotismo. Aquéllas responden, primero, al interés en la salud física de las ninfas. También, específicamente, satisfacen imperativos sociales relativos al aspecto físico con una ulterior proyección sobre aspectos político-sociales. El programa de estudios en la novela es una reminiscencia de los primeros programas educativos para la mujer de la Francia de fines del siglo XVII (Duby & Perrot III, pp. 125-26). El amplio plan de estudios reconoce la absoluta necesidad básica de saber “un poco de lectura [escritura] y números [...], primer paso para [las mujeres] sentirse libres” (44). La entrada inicial de la prostituta a una nueva cultura, y a nuevos niveles de poder, se complementa con otras áreas de estudio: “Historia del Escote,” “Historia del Peinado,” para culminar en “Historia de la Humanidad.” También, abarca la vida y obra del Don Juan, del marqués de Sade, de Giacomo Casanova, gimnasia, farmacopea y religión (71-74).
- <sup>7</sup> En la novela, el cuadro de estupor y espanto popular creado por la inauguración de la casa de mala vida queda claramente representado por medio de un diálogo vivo y ágil, imitación del discurso oral, que se combina con una narración fluida de un narrador omnisciente. La autora recurre al uso de múltiples voces y puntos de vista para desarrollar la historia, sin atenerse a un orden cronológico de los hechos. La mayor parte del relato evoluciona a través de una gran cantidad de oraciones subordinadas, de juicios y opiniones expresadas en voz indirecta, introducidas por el pronombre relativo *que*. Con fina ironía y humor, y siempre en el estilo de la narración oral — exuberante en repeticiones y redundancias —, Yáñez Cossío graciosamente ayuda al lector a armar un rompecabezas de opiniones y críticas sobre la idea del amor. La técnica de imitación de la expresión oral redundante en el énfasis de la actitud crítica de la autora hacia posturas tradicionales culturales propias de la sociedad latinoamericana. Intencionalmente, Yáñez Cossío usa la voz femenina, en particular la de la protagonista, como instrumento desafiante de los patrones culturales que rigen la vida religiosa, política y social del pueblo. Ver Dick Gerdes, “An Embattled Society: Orality versus Writing in Alicia Yáñez Cossío's *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*.” *Latin American Literary Review* 23.36 (1990): 50-58.
- <sup>8</sup> Al mismo tiempo, y en relación a la función biológica de satisfacción de apetencias sexuales, se da una concurrencia de conceptos con los del *De amore*. En sus enseñanzas, Andreas señala dos partes de la mujer entre las que el hombre puede elegir amar: de la cintura para arriba o de la cintura para abajo. El goce de esta última parte es, según Andreas, un “avaro fuego de lujuria,” un amor insaciable y breve que sólo busca la posesión del cuerpo. En este sentido, el objetivo de los planes de Rita Benavides en cuanto al burdel pareciera afirmarse en conceptos clásicos que subrayan la debilidad natural del individuo hacia el amor lascivo. Además, debe observarse que, si bien doña Rita advierte sobre sus consecuencias, no condena esta pasión febril porque ésta es parte de la naturaleza del individuo y él responde a esta pasión espontáneamente. Esta consideración, perspicaz e

ingeniosa, de la Venus Vulgar hace de la novela un original exponente de nociones clásicas y renacentistas del amor. Ver Andreas p. 165 y 186-89; Ficino, pp. 131-33.

<sup>9</sup> Ver Ficino, pp.17-19; 44-45.

<sup>10</sup> La autoridad religiosa consideraba pecado mortal el acto sexual cometido fuera del matrimonio. Y también lo era el acto sexual entre los cónyuges si no se practicaba en función de la procreación. Ver Duby & Perrot, III, p. 80.

<sup>11</sup> Como ejemplo de amor pasional exasperado es el amor de Adán, quien, por no afligir a Eva, desobedeció a Dios y extendió su pecado a la humanidad. Para evitar y encauzar este amor pasional, la Iglesia buscó racionalizar el desequilibrio emocional por medio del matrimonio, cuando la Iglesia le confiere al sacramento del matrimonio su forma actual, en los siglos XI y XII. "... [El matrimonio] era l'unico dei sette sacramenti già contemplato dalla Legge antica: possedeva quindi una priorità cronologica derivante dall'aver unito il primo uomo con la prima donna. La sua priorità era anche logica, in quanto fondamento di qualsiasi società perché gli uomini si moltiplichino senza lussuria. A confronto degli altri sacramenti, anche se benedetto da Dio, esso serbava in sé una certa dose di lordura: la riproduzione sessuata era una conseguenza del peccato originale. Doveva dunque essere indissolubile e avvenire solo in condizioni di assoluta purezza—bisognava innanzitutto evitare l'incesto. ..." "[La Chiesa] cerca che sia bandito da quest'atto ogni forma di violenza fatta alla volontà degli sposi—cioè della sposa—di delimitare i gradi di consanguineità, di sancire l'indissolubilità del rapporto. Soprattutto la Chiesa vuole accrescere la dignità del contratto giuridico, accompagnandolo con benedizioni speciali fino ad elevarlo, come si è detto, a sacramento." Ver Duby & Perrot, II, p. 135, pp. 265-67 y p. 426-29.

<sup>12</sup> "... El nostro Platone diffinisce nel *Phedro* el furore essere alienatione di mente, e insegna due generationi d'alienatione, delle quale stima che l'una venga da infermità humana, l'altra da spiratione divina: la prima chiama stoltitia, la seconda furore divino. Per la malattia della stultitia l'uomo cade sotto la spetie dell'uomo, e di huomo quasi bestia diventa: due sono le generatione della stultitia, l'una nasce dal difecto del celabro, l'altra dal difecto del cuore. ... E queste tre specie di stultitia dal difecto del cerebro procedono, perché quando quegli humori si ritengono nel cuore angoscia e viltà partoriscono, non proprio pazzia, ma generano la pazzia quando al capo salgono; e però si dicono quelle spetie di stultitia procedere per difecto di celebro. ..." Ver Ficino, pp. 187-188.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENNER, Susan E. & Kathy S. Leonard ed & trans. *Fire From The Andes: Short Fiction by Women From Bolivia, Ecuador and Peru*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

CAPPELLANO, Andrea. *De Amore*. Milano: Guanda Editore, 1980.

DUBY, Charles e Michelle Perrot. *Storie delle donne: Il Medioevo*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1995.

\_\_\_\_\_. *Storie delle donne in Occidente: Dal Rinascimento all'età moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1996.

FICINO, Marsilio. *El libro dell'amore*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Argentina: Espasa-Calpe, 1947.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *De Hominis Dignitate. Heptaphus. De Ente et Uno*. Firenze: Vallecchi Editore, 1942.

PLATÓN. *Diálogos*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1941.

RUSSELL, Diane & Bernadine Barnes. *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Prints*. Washington, D.C.: The Feminist Press at the City University of New York, 1990.

YÁÑEZ COSSÍO, Alicia. *La Casa del Sano Placer*. Colombia: Editorial La Oveja Negra, 1997.

**GÊNERO E MEMÓRIA:  
RESGATE E RESCRITA**

## Zoila & Josephina: uma correspondência histórica

*Denise Pini Rosalem da Fonseca*  
PUC-RJ

A partir das últimas duas décadas do século XIX, até meados dos anos 30, as sociedades latino-americanas passaram por um processo de intensas transformações econômicas, políticas e sociais. No centro desta imensa mutação cultural, muitas vezes chamada de “modernização”, estiveram as mulheres que — ao se reinventar — superaram antigas barreiras, deram novos significados aos discursos e re-criaram nossas sociedades, sem jamais abrir mão dos seus papéis tradicionais.

Naquele tempo, quase todas as nações latino-americanas, imersas no contexto internacional do Liberalismo, incorporaram ideais estrangeiros ao seu imaginário nacional. Porém, paradoxalmente, foram as mulheres — as conservadoras da prole e da família —, que deram forma ao projeto da modernidade possível para cada nação da região.

A mulher escritora desta época, normalmente um membro dos segmentos urbanos letrados, intelectualizada e economicamente acomodada, foi uma pioneira das transformações mais relevantes, das quais, nós — as mulheres “pós-modernas” — somos beneficiárias. Daí, o nosso respeito e admiração.

Tão distantes no espaço quanto em termos culturais, o Brasil e o Equador, compartilharam, naquele tempo, o privilégio de possuir escritoras valiosas, que nutriram seus sonhos nas mesmas fontes de ideais e alimentaram suas práticas de resistência com comparáveis lutas individuais. Elas mantiveram projetos em comum, que correriam em paralelo sem jamais se encontrar e que, mais tarde, desaguariam seus mananciais nas poderosas correntes culturais de cada uma destas nações. Comparar as suas vidas e as suas obras nos abre trilhas para entender a matéria de que somos feitos, pois ao buscar conhecer o outro, sempre acabamos por encontrarmos a nós mesmos.

Zoila Ugarte de Landívar nasceu em 1864 na província de *El Oro*, Equador.<sup>1</sup> Antes de completar 30 anos de idade, ela mudou-se para a cidade de *Cuenca*, provavelmente para finalizar os seus estudos. Em 1895, ela estabeleceu residência em *Quito*, onde permaneceu até a sua morte, em 1969, aos 105 anos de idade. Foi casada com o coronel do exército Julio Jorge Landívar, e com ele teve um único filho, um intelectual, que se converteu ao socialismo na década de 1930.

Seus primeiros textos conhecidos são contribuições literárias enviadas de *Cuenca* para a redação do jornal feminino, *El Tesoro del Hogar*, de *Guayaquil*.<sup>2</sup> É importante salientar que, naquele momento, a república equatoriana passava por um processo de reformas políticas e de disputas de poder. O porto de *Guayaquil* atuava como principal *locus* do pensamento liberal equatoriano, enquanto que a serrana cidade de *Cuenca* se mantinha como um dos principais baluartes do conservadorismo. Talvez por esta razão, durante este período, a jovem autora escrevesse sob o pseudônimo de ZARELIA.

Em 15 de abril de 1905, Zoila fundou a revista mensal feminina *La Mujer*,<sup>3</sup> com sede em *Quito*. É interessante notar que o conselho editorial da revista de 32 páginas era composto exclusivamente por homens, contudo, ela era escrita pelas mulheres da vanguarda intelectual, para as mulheres da elite econômica e política, que constituíam o seu público leitor. São conhecidos seis números de *La Mujer*,<sup>4</sup> o último com data de setembro de 1905, no qual já estavam evidentes as dificuldades econômicas vividas pela revista.

Entre 1906 e 1912, Zoila militou na política partidária nacional, defendendo os interesses do Partido Liberal Radical, através da sua atividade editorial no jornal *La Prensa*.<sup>5</sup> Seu estilo de então era visto como viril e

agressivo e as evidências indicam que ela viveu momentos de grande pressão e censura pública. Depois disto, ela se manteve praticamente no anonimato, trabalhando como professora e escrevendo esporadicamente<sup>6</sup>, até que aos 66 anos de idade, Zoila, já viúva e empobrecida, regressou à cena pública. Naquela oportunidade, ela causou um grande escândalo nacional com o convite que fez à feminista mexicana Belén de Sárraza para proferir umas palestras em *Quito e Guayaquil*.

Em dezembro de 1934, já com 70 anos de idade, ela fundou e dirigiu a revista *Alas*,<sup>7</sup> para a qual contribuíram homens e mulheres importantes da vida literária nacional e internacional como, Juan Montalvo, Ricardo Palma e Gabriela Mistral, entre outros. Com mais de 50 páginas, a revista durou pelo menos até 1937, com publicações esporádicas. *Alas* foi o produto da maturidade pessoal e intelectual de Zoila e trouxe a novidade de incluir, além das perspectivas masculina e internacional, novos e provocadores temas. Nela, Zoila incluiu, por exemplo, a questão da raça, um assunto difícil de tratar naquela sociedade, porém, quem sabe, demasiadamente importante na vida pessoal da autora — que talvez fosse mestiça — para ser omitido. São conhecidos dois números da revista *Alas* sendo, o último, de julho de 1936.

A vida de Josephina Alvares de Azevedo está cheia de silêncios, não se sabe se por descuido dos homens do seu tempo, ou se por excesso de cuidados com a estreita moralidade vigente na sociedade em que ela viveu.

Quem sabe por que fora uma meio-irmã de um dos mais destacados poetas do romantismo brasileiro, Manoel Alvares de Azevedo, que morreu aos 20 anos de idade em 1852; ou então porque fora filha do cavalheiro Ignacio Alvares de Azevedo com alguma senhora que, seguramente, não era sua esposa; nossa escritora nasceu e cresceu envolta em brumas tão densas, que nada se pode dizer sobre sua infância e juventude.<sup>8</sup>

No dia cinco de março de algum ano da segunda metade do século XIX (talvez 1851)<sup>9</sup>, Josephina chegou ao mundo, provavelmente em Itaborahy, no estado do Rio de Janeiro. Durante a infância ela viveu na cidade de Recife, o que levou alguns a acreditarem que esta era sua cidade natal. Não existe um corpo documental concreto sobre sua vida pessoal, portanto não se têm evidências de que se casara, nem da existência de filhos, como também não se conhece a data da sua morte. Tudo o que temos são as suas obras, talvez de uma solitária, quem sabe mulata, *balzaquiana*, que estão concentradas em torno da década de 1890.<sup>10</sup>



Entre 1888 e 1897, Josephina Alvares de Azevedo publicou o jornal semanal feminino *A Família*. Os primeiros números foram lançados na cidade de São Paulo, que vivia então uma forte transformação social e urbana, com a intensificação da presença de imigrantes europeus atraídos pela indústria do café. Entretanto, por dificuldades econômicas, em maio de 1889 ela transferiu o seu jornal e a sua residência para a Corte. Uma análise mais detalhada, baseada nos endereços e expedientes do periódico ao longo de sua existência, fornece evidências que permitem supor a história do *A Família*.<sup>11</sup> No Rio de Janeiro, ele prosperou durante o seu primeiro ano, quando foi vendido para um grupo de banqueiros, que manteve a escritora na sua redação, porém a substituiu por Ignez Sabino na direção do jornal. Conduzido sem sucesso pelo grupo empresarial, o jornal voltou às mãos de Josephina um ano depois, que o resgatou da falência com empréstimos assumidos pessoalmente, e o manteve por mais cinco anos até que a pobreza a visitasse de forma irremediável.

Ignez Sabino deixou também algumas pistas sobre a origem, a personalidade e os meios de Josephina, no pequeno conto intitulado “A Festa do Trabalho”, que ela dedicou à ex-companheira do jornal, no livro *Noites Brasileiras*, de 1897.<sup>12</sup> Utilizando uma metáfora sobre a escritora, ela revela que o

seu todo denotava pertencer à boa sociedade, prova disto era a medalha que trazia ao pescoço, toda cravejada de brilhantes, a qual conservava sempre sobre o peito, no mesmo cordão grosso de ouro onde se lia em fina tira de papel: ‘Não tenho pai nem mãe’,

Para terminar o conto, Ignez faria uma alegoria, utilizando a frase final: “quanto vale a persistência do trabalho e o impulso do estímulo...”, indiscutivelmente uma referência direta à saga pessoal de Josephina.

São conhecidos 177 números de *A Família*, em uma coleção única de propriedade da Fundação Biblioteca Nacional, que compreende os anos de 1888 a 1894. Sacramento Blake inclui Josephina Alvares de Azevedo no seu *Dicionário*<sup>13</sup> utilizando os verbos no tempo presente, o que sugere que ela ainda estivesse viva até pelo menos 1899.

*Zoila & Josephina: uma correspondência histórica* é um romance epistolar e gráfico, que escrevi em 2000, utilizando os recursos da meta-ficção historiográfica.<sup>14</sup> Ele é composto por cartas e cartões postais que supostamente teriam sido trocados entre as duas escritoras, de 1922 a 1930. Embora as vidas e as obras das duas escritoras mantenham uma verdadeira

correspondência histórica, esta troca de cartas e cartões postais eu inventei completamente, pois elas jamais se corresponderam.

Contudo, cada linha de texto entre aspas foi cuidadosamente retirada das franjas da história para tramar a urdidura do enredo, com o objetivo de dar visibilidade à pluralidade de pontos de vista existentes no passado. Esta é uma das ambições principais da meta-ficção historiográfica. Os quatro temas que mais mobilizaram as escritoras mantêm uma desconcertante sincronia, a mesma que foi responsável pela idéia inicial do romance. A principal preocupação que as escritoras compartilharam foi sobre o papel da mulher na construção e consolidação de uma sociedade moderna. Procurando respostas para si mesmas, Zoila e Josephina tentaram formular propostas de participação da mulher na política e no controle dos assuntos dos seus países. Entretanto, conscientes da distância que havia entre a realidade feminina em suas sociedades e os sonhos que habitavam seus ideários, elas dedicaram suas vidas à educação da mulher para um mundo de oportunidades mais justas e equitativas. Adicionalmente, como membros de um segmento social urbano e letrado, porém com recursos limitados, elas reservaram longos espaços nas suas colunas jornalísticas para aplaudir o sucesso das mulheres nas carreiras vistas como masculinas e para advogar a causa do direito feminino ao mercado de trabalho.

Suas obras revelam que ambas vivenciaram um tempo histórico cujas ideologias e lutas transcenderam todo tipo de fronteiras. Contudo, o ritmo de cada sociedade foi particular e suas construções sociais e políticas foram o produto do que era possível em cada nação. O romance busca refletir este anacronismo através das diferenças de ênfase e das perspectivas presentes nos discursos das escritoras para, com isto, exibir a singularidade de cada cultura, independentemente das idéias e ideologias compartilhadas pelos povos em cada tempo.

Creio que o resultado estético que obtive foi o de um antigo filme em branco e preto, com falas curtas e gestos teatrais, que permitem apreciar, como um observador afastado pelo tempo e pela cultura, a vida cotidiana nas cidades de *Quito* e do Rio de Janeiro, no primeiro quartel do século XX. Ao ler as cartas e os cartões postais, o leitor vai re-criando, em seu próprio coração, um mundo de idéias e significados, que é tangível apenas através dos olhares daquelas duas mulheres. Desta maneira, vai ficando mais fácil imaginar, presentir ou até mesmo intuir a história daquele tem-

po, sem que um narrador onisciente revele mais do que o leitor deseje saber.<sup>15</sup>

Devo admitir, no entanto, que a opção pela meta-ficção historiográfica, cobra do autor os seus tributos.<sup>16</sup> Da mesma forma que ela me permite “dar a palavra” aos atores para retirá-los de um silêncio castrador, invariavelmente ela cria outras zonas de quietude que eu não enfrentaria se estivesse escrevendo história ou mesmo um romance histórico. Todos sabemos a importância de conhecer os detalhes que giram ao redor dos textos, tais como: quem fala, para quem fala, em que contexto fala. Ao desconhecê-los, toda leitura seria um exercício de criação do leitor que quase nada manteria de ressonância com aquilo que o autor desejou criar. Estas ocorrências obrigam ao escritor, a criação de para-textos para explicar as questões que vão ficando não resolvidas no corpo do romance.

Um exemplo disso está nos detalhes importantes das histórias pessoais das escritoras, que ficaram perdidos no romance. Muitas vezes, embora elas repetissem um mesmo discurso, que além de estar construído sobre a mesma matriz ideológica, utilizava exatamente as mesmas palavras, seus significados eram muito diferentes e esta diferença estava diretamente ligada às suas experiências pessoais.

Quando Zoila fala de emancipação da mulher, por exemplo, ela se refere à mulher trabalhadora, à mulher do povo que, como ela, lutava para manter uma família na ausência de um companheiro distante ou morto. Para Josephina, uma mulher urbana, de alguns recursos econômicos, solitária e letrada, a emancipação da mulher referia-se à mulher das camadas médias urbanas, mulheres intelectuais, cujo desejo principal era o da igualdade de participação política.

Restaria acrescentar que a meta-ficção historiográfica, no que se refere aos seus protagonistas, está interessada nos indivíduos que alimentam o arquivo dos silêncios da história. Este é o caso das nossas escritoras, pois, concretamente falando, não se pode dizer que Zoila e Josephina tenham sido caladas ou vencidas. Por isso, elas não são protagonistas típicas da chamada “nova história”. Ao contrário, elas lutaram e foram triunfadoras no seu tempo e, talvez por causa disto, elas tenham sido mantidas no silêncio da memória, alimentando estes arquivos fartamente. Mas as suas falas não passavam de meras conversas de mulheres. Coisa sem importância.

Eu me lembro de uma passagem do romance *Memorial do Convento*<sup>17</sup> na qual José Saramago deixou de olhar para a multidão, que carregava

um imenso registro de história – a gigantesca pedra principal da construção do convento –, para observar duas mulheres conversando. Foi então que ele escreveu, que são as conversas de mulheres que mantêm os homens e o planeta em sua órbita. Creio que Saramago utilizou as mulheres como o arquétipo de todos aqueles que são atores não centrais dos enredos. São as mulheres as que falam demais, que mantêm as discussões paralelas, aquelas que versam sobre tudo, menos o tema central em questão. Talvez, por isso, os registros femininos sejam aqueles que melhor podem refletir a dinâmica do acontecer humano, que não é nem linear, nem cíclica, porém imponderável, imprevisível e da mesma natureza que os seres que a criam.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Justino Cornejo, *Doña Zoila. Esquema para una biografía novelada de la Sra. Doña Zoila Ugarte de Landívar*. Quito: Talleres de la Universidad Central, 1938.
- <sup>2</sup> Zoila Ugarte de Landívar (ZARELIA), "El Altar." Num. 99, Año III, Guayaquil, Noviembre 7 de 1891, p. 77; "Adolfo B. Serrano." Num. 112, Año III, Febrero 13 de 1892, p. 181; "Celia." Num. 123, Año III, Mayo 7 de 1892, pp. 268-70 y "María." Num. 141, Año IV, Noviembre 19 de 1892, pp. 22-3 en Larriva de Llon, Lastenia (directora), *El Tesoro del Hogar. Semanario de Litenatura, Ciencias, Artes, Noticias y Modas*.
- <sup>3</sup> Zoila Ugarte de Landívar (editora), *La Mujer. Revista Mensual de Litenatura y Variedades*. Quito: Imprenta de la Sociedad "Gutenberg", 1905.
- <sup>4</sup> Zoila Ugarte de Landívar (editora), *La Mujer. Revista Mensual de Literatura y Variedades*. Quito: Imprenta de la Sociedad "Gutenberg", 1905. Año 1. Números 1-2, 4-6. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit. Quito, Ecuador.
- <sup>5</sup> Zoila Ugarte de Landívar, "Plumadas", *La Prensa*. Quito, Abril de 1910 a Octubre de 1911. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit. Quito, Ecuador.
- <sup>6</sup> Zoila Ugarte de Landívar, Zoila, "La niñita Blanca Jarrin Calderon.", *Quo Vadis. Periódico de Artes y Letras*. Año 1, Num. 3. Quito, Agosto de 1907. pp. 33-4; "Contra soberbia, humildad.", *La Ondina del Guayas. Revista mensual de literatura y variedades*. Año 1, Num. 1, Guayaquil, 9 de Octubre de 1907. p. 11; "La hipocresía.", *El Hogar Cristiano. Revista Religiosa Mensual Dedicada a las Familias*. Año II, Num. 20. Guayaquil, Julio 25 de 1908. pp. 347-48; "Utilidad del Arte.", *Revista de la Escuela de Bellas Artes*. Quito, 10 de Agosto de 1908. pp. 131-32; "Tradiciones Ecuatorianas. El Suti Raymi", *Patria. Revista Ilustrada de Actualidades*. Año III, Num. 50. Guayaquil, Diciembre 19 de 1908. pp. 912-13; "En el álbum de María García.", *Revista Cuencana*. Año V, Num. 12. Junio de

1909. p. 297; "Plumadas.", *Revista Cuencana*. Año VII, Num. 10. Abril de 1910. pp. 190-192, transcrito de *La Prensa* No. 253; "Caminos y Colonización de Zamora.", *El Oriente Intereses Generales, Literatura e Información*. Año I, Num. XIV. Loja, Septiembre 2 de 1910, p. 58; "Los Historiadores Ecuatorianos y la Afición a la Historia en el Ecuador.", *Boletín de la Biblioteca Nacional*. Volumen I, Num. 2. Quito, Septiembre de 1918. pp. 49-51; "Ángela P. Carbo de Maldonado.", *El Hogar Cristiano*. Año XIII, Nums.135-38. Guayaquil, Septiembre a Diciembre de 1919. p. 602; "¡Vitoria!", *A la Santa memoria de la Sra. Doña Victoria María Chávez de Torres*. Ambato, 1922. p. 10. ;*Salve Quito!* Quito: Imprenta Municipal, 28 de Agosto de 1934, transcrito en *Alas. Revista de Literatura, Ciencias, Artes y Variedades*. Año I, Num. 1. Quito, Diciembre de 1934. pp. 6-10; "Conferencia sustentada por la señora doña Zoila Ugarte de Landívar, el 17 de Diciembre de 1937, con motivo de la conmemoración del aniversario de la muerte de Simón Bolívar.", *El Libertador. Órgano de la Sociedad Bolivariana del Ecuador*. Volumen III, Num. 31. Quito, Marzo de 1938. pp. 38-43; "Matilde Hidalgo de Prócel, la primera médica ecuatoriana.", *El Deber. Bisemanario de Orientación, Propaganda e Información*. Año I, Num. 79. Loja, 17 de Diciembre de 1947. pp. 3-4. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit. Quito, Ecuador.
- <sup>7</sup> Zoila Ugarte de Landívar, *Alas. Revista de Literatura, Ciencias, Artes y Variedades*. Quito: Imprenta Nacional, 1934. Año 1. Números 1-2. Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit. Quito, Ecuador.
- <sup>8</sup> Para uma biografia atualizada de Josephina Alvares de Azevedo, ver: Valéria Andrade Souto-Maior, em Zahidé Muzart (organizadora), *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC, 2000. pp. 484-499.
- <sup>9</sup> Josephina Alvares de Azevedo, "Carnet de Voyage", *A Família*. Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1889, pp. 1-2; "De São Paulo a Santos", *A Família*. Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1889, p. 2. Divisão de Obras Raras, Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Brasil.
- <sup>10</sup> Josephina Alvares de Azevedo, *A Família, 1888-1897*. Divisão de Obras Raras, Fundação Biblioteca Nacional. *Galeria Ilustre. Mulheres Célebres*. Rio de Janeiro: Typografia a vapor, 1897. Divisão de Obras Raras, Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Brasil.
- <sup>11</sup> Denise Pini Rosalem da Fonseca, "Josephina Alvares de Azevedo", *Zoila & Josephina: uma correspondência Histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, História y Vida. (Em vias de publicação). pp. 89-91.
- <sup>12</sup> Ignez Sabino, *Noites Brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1897. Divisão de Obras Raras, Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Brasil.
- <sup>13</sup> Sacramento Blake, Augusto Victorino Alves, *Diccionario Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprenta Nacional, 1899. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, Brasil. Para mais dados biográficos sobre a escritora ver também: Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Volume 1. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1990. Heloísa Buarque de Hollanda e Lucia Nascimento, *Ensaístas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. Raimundo de Menezes, *Diccionario Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. João Sousa Ribeiro Filho, *Diccionario Biobibliográfico de Escritores Cariocas (1565-1965)*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965. J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil. Subsídios para uma*

*biobibliografia do teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960.

- <sup>14</sup> Para uma discussão sobre a meta-ficção historiográfica, ver: Linda Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. pp.141-162.
- <sup>15</sup> Para uma discussão sobre formas narrativas e sobre novos protocolos ficcionais, ver: Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. pp. 123-147.
- <sup>16</sup> Para uma crítica sobre a eficiência das novas formas de narrativa em história, ver: Eric J. Hobsbawm, *Sobre História*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 207-215.
- <sup>17</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*. 24a. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

## Gênero, exílio e globalização: o caso de Nísia Floresta e Flora Tristán

*Lidia Santos*  
Yale University

Vivemos hoje sobre o signo do deslocamento. Muitos de nós somos seu exemplo vivo: integramos o significativo número dos intelectuais que, por razões diversas, deixamos nossos países de origem, embora continuemos pensando sobre eles no exílio. No entanto, poderia esta palavra – exílio – ser aplicada a todos nós, indistintamente? A quantidade de termos engendrados pela teoria crítica dos últimos anos para dar conta do desmedido deslocamento que caracteriza nosso fim de século, nos coloca diante de uma massa crítica muitas vezes difícil de desvendar.

Este trabalho examina as obras de Nísia Floresta e Flora Tristán a partir de tais teorias contemporâneas, tentando, com elas, buscar pontos de contato entre os viajantes dos séculos XIX e os nômades do século XX. Outros autores já mostraram como as viagens do século XIX, sobretudo as que se davam entre a Europa e a América Latina, se contextualizavam no imperialismo europeu. Ao centrar-se em duas figuras femininas levo em conta outros aspectos. Concordando com Mary Pratt, as escritoras femininas do século XIX estavam também empenhadas em construir, através de seus deslocamentos, suas próprias identidades.<sup>1</sup> Em primeiro lugar, anali-

so que personagens construíram para si mesmas com suas obras, e quais os modelos que guiavam essa construção. Em segundo lugar, examino como o conceito de *pária*, criado por Flora Tristán, cresce em atualidade com o deslocamento de nosso século. Que são os exilados, nômades, turistas não acidentais, senão *párias*, tanto nas comunidades imaginadas que deixaram, quanto nas novas comunidades onde passam a viver, ou estão de passagem.

Através de *Peregrinações de uma Pária*, de Tristán e do *Opúsculo Humanitário*, de Nísia Floresta, analiso as trajetórias de vida dessas duas mulheres, que têm, como primeiro ponto de contato, o deslocamento entre a França e a América Latina. A primeira, nascida na França, de mãe francesa e pai peruano, escreve, a partir de uma breve viagem ao Peru, um relato do percurso. Nele descreve de maneira detalhada a vida peruana da época, bem como critica acerrimamente as elites daquele país. Floresta, por outro lado, poderia ser enquadrada na categoria de exilada, já que deixa o Brasil pela França em 1849, país onde passa a esidir desde então, e onde morre em 1885.

Uma circunstância importante assemelha a vida dessas mulheres e faz com que as teorias contemporâneas sejam mais eficazes para compreender suas obras. Tristán e Floresta não viajam movidas pelo desejo imperial que movia a maioria dos viajantes masculinos à América Latina. Tampouco são mulheres burguesas que acompanham seus maridos, como Martha Graham. Ao contrário, ambas se enquadram no caso que Kaplan caracteriza como típico do nosso século, ou seja, estão entre as “pessoas pobres” que, hoje em largo número, movem-se pelo mundo em busca da sobrevivência.<sup>2</sup> Nenhuma das duas tinha um ganho fixo. Tristán por haver perdido, com o divórcio, a situação estável de mulher casada. Floresta, por haver sido obrigada a fechar o colégio feminino que dirigia, por pressões da elite carioca. As duas optam, como muitos imigrantes ilegais que vagam pelo Primeiro Mundo, por buscar a subsistência deslocando-se do território conhecido. No entanto, é necessário recordar que esse território conhecido não se enquadrava nos modelos tradicionais da mulher: não incluía uma “casa” ou um “lar”, como seria o “normal” no caso feminino.

Além disso, a vida dessas duas mulheres conta estórias de globalização. O pai de Tristán, por exemplo, era um soldado. O que indica que na época de expansão do imperialismo europeu, ou seja, a do processo de globalização próprio dos séculos XVIII e XIX, a guerra era um dos principais fatores que motivavam o deslocamento masculino. Hoje é a busca de trabalho que



determina a viagem. Portanto, a condição de *paria* se instaura em Flora Tristán a partir do nascimento e vai marcar sua trajetória de vida. Seus primeiros escritos evidenciam a prematura consciência de sua condição e seu esforço por superá-la ou, pelo menos, minimizá-la. Neste sentido, sua viagem ao Peru pretendia alcançar dois objetivos. O primeiro, não só obter de sua família peruana o reconhecimento de sua existência legal, mas também buscar meios de sobrevivência para si e para os filhos através da cobrança da herança a que tinha direito. O segundo objetivo diz respeito a uma atividade que ela já havia escolhido para dignificar sua condição feminina: a de escritora. Tristán expõe claramente ao leitor este segundo objetivo desde a apresentação do livro onde, por outro lado, condena as mulheres que escrebiam ocultas sob um pseudônimo masculino – uma clara alusão à George Sand, sua contemporânea.<sup>3</sup> Assim, sua identidade começa a construir-se pela oposição não só à “ordem social” mas também à ordem literária à qual pretendia pertencer. Ali também informa ao leitor sobre seu conhecimento dos modelos de sua nova profissão. Mais ainda, tem a pretensão de opor-se a tais modelos.

Portanto, a viagem de Flora Tristán deve ser lida com parâmetros similares aos que percebeu Noé Jitrik nos relatos de viagem de escritores argentinos. Há em Tristán, desde o início, uma “personalidad profesional”.<sup>4</sup> Ela “viaja fundamentalmente para escribir después”. A edição original das *Peregrinations d'une paria*, de 1838, inclui em suas últimas páginas um catálogo da casa editorial que o publica. O subtítulo dessa casa editorial é “Librairie de la Societé de Geographie de Paris”. Em sua lista de obras recentes aparecem principalmente relatos de viagens, que cobrem regiões tão distantes como “as ilhas dos Grandes Oceanos”, Egito e América do Sul. Entre as obras literárias, se encontram um “Pantheon Littéraire”, composto de uma “coleção universal de obras-primas do espírito humano”, em 100 volumens. Listam-se também as obras de uma “Madame de Montelieu” que mais parece uma coleção de novelas cor-de-rosa, algumas imitadas de outros autores, como La Fontaine. Entre elas, se destaca uma “tradução livre do inglês”, intitulada “Raison et Sensibilité” sem nenhuma menção ao nome de Jane Austen.

Esta lista evidencia, em primeiro lugar, a existência de uma demanda de livros de viagens. Em consequência, é possível supor que Tristán pretendia colocar-se neste mercado. Em segundo lugar, se observa que já existia, não só um cânon da literatura universal, mas também o consumo

de uma literatura menor, de autoria feminina, que incluía tanto as novelas cor-de-rosa como a literatura de Austen – a qual Tristán possivelmente já conhecesse através de uma viagem anterior à Inglaterra.

Portanto, para inventar sua personalidad intelectual, Tristán tem a sua disposição dois modelos: o de autora de relatos de viagens e o de escritora romântica feminina. Do primeiro, parece haver extraído em *Peregrinations d'une Paria*, a preocupação pelo relato minucioso de cada detalhe visto e a consciência de que se está dirigindo a um leitor potencial: “Il est nécessaire, pour l'intelligence du lecteur que je le mette au courant des relations que existaient entre mon oncle et moi” (*Pérégrinations* 205). Con este leitor parece querer estabelecer un pacto no sentido que atribui à palavra Phillippe Lejeune em sua análise da autobiografia.<sup>5</sup>

Seu segundo modelo, o do romance romântico feminino, subverte esta primeira intenção e aproxima Tristán das considerações de Paul de Man, para quem é próprio da ficção autobiográfica velar o que se tenta revelar.<sup>6</sup> A convergência entre estética e história, mais clara na autobiografia, se transforma na ficção autobiográfica, segundo De Man, em uma maneira de ler na qual estão incluídos autor e leitor. A permanente substituição entre a experiência de ambos – autor e leitor –, com respeito aos fatos narrados faz com que seja impossível totalizar ou encerrar a experiência narrada. Além disso, o caráter figurado da linguagem literária vela a referência externa desta experiência.

No caso de Tristán, tal figuração está determinada pelos modelos da novela romântica feminina. Uma das mais recentes análises da vida e da obra de Flora Tristán se baseia nos diferentes papéis que a autora atribui a si mesma, os quais, por superposição, terminam por dificultar o pacto autobiográfico entre autor e leitor, tal como proposto por Lejeune. Entre os diversos papéis que Susan Grogan encontrou na figura autoral de Flora Tristán, mais da metade estão relacionados com as concepções românticas de autor e personagem.<sup>7</sup> Desde a introdução das *Peregrinaciones*, estes modelos são evidentes. Tristán se inclui entre os “homens de gênio” que se destacam da multidão” (*Pérégrinations* XVI, Introducción) e propõe transformar-se em mártir (*Pérégrinations* XXII y 49). Grogan destaca ainda como a representação teatral do melodrama está presente na maneira com que Tristán observa o Peru. Na tentativa de entender e registrar uma cultura de que não fazia parte, Tristán adota, segundo Grogan, a perspectiva de um espectador de uma peça exótica. Por outro lado, sua própria beleza exótica,

da qual tinha consciência, a faz desprezar as mulheres peruanas, a quem qualifica muitas vezes de feiúra e de mau caratismo. Entretanto, sua determinação em ver o melhor possível para redatar com perfeição um relato confiável, se entorpece pelas imagens que fazia de si mesma e pelos modelos que trazia internalizados.

Apesar de tudo isso, a viagem ao Peru proporciona a Tristán o foco mais interessante de sua obra posterior: sua consciência social.<sup>8</sup> Seu afã de ver e conhecer por dentro a realidade das mulheres e dos operários a obriga a uma viagem permanente. Tal deslocamento continuado faz que sua condição de *paria* se confunda com um estado de nomadismo que a obrigou a abdicar de todas as possibilidades de vínculos afetivos e familiares. Este sentido de sacrifício, de messianismo romântico, a faz condenar por exemplo sua contemporânea Pauline Roland, a quem acusa de importuná-la com problemas domésticos.<sup>9</sup>

Entretanto, essa experiência concreta da realidade social efetuada através de viagens sempre deixa transparecer em Tristán a vivência feminina. Uma vivência que ela valoriza ao mesmo tempo que denuncia o preconceito masculino em relação a ela. É o caso, por exemplo do tratamento da escravidão que ela presencia pela primeira vez em Cabo Verde, em caminho ao Peru. Uma vez mais denunciando suas contradições de classe, nesta cena das *Peregrinações* se percebem os primeiros traços do que Michaud chama sua incapacidade de confundir-se com os proletários a que tanto queria defender, ao não suportar a ignorância, o suor e o cheiro dessa classe social. Com os negros de Cabo Verde, sucede o mesmo. Tristán se refere aos “odeurs des nègres”, que a fazem interromper seu passeio de *flanêur* pela ilha. A autora se horroriza com a descrição do tráfico de escravos africanos feita pelo grupo masculino que a acompanhava. Para completar tal horror, menciona como seus comentários em defesa dos escravos são vistos pelos homens como demonstração de seu “bom coração e muita imaginação”. Seus projetos para uma sociedade mais igualitária são tomados pela audiência masculina apenas como “excelentes sonhos para a poesia”. La trajetória posterior de Tristán demonstra como estes primeiros comentários de seus interlocutores masculinos se transformam, com a radicalização de suas posições políticas, em repressão e perseguição, transformando seu nomadismo mais do que numa opção de vida. Ele se transforma, ao fim e ao cabo, na sua única alternativa de sobrevivência.

A exceção de Nisia Floresta também se inicia na infância. Em primeiro lugar, pelas constantes mudanças de sua família, provocadas sobretudo pela perseguição que os brasileiros da região Nordeste do Brasil – onde Floresta nasceu – faziam aos portugueses, como seu pai. Em segundo lugar, ela se casa, ou é casada, aos treze anos “com um jovem pouco culto, mas dono de grandes extensões de terra”.<sup>10</sup> Poucos meses depois, Floresta abandona o marido e volta a viver com os pais. Aos dezoito anos tem como companheiro um jovem acadêmico que morre pouco depois deixando-lhe dois filhos. Como Flora Tristán, Nisia Floresta sofreu perseguições do primeiro marido e se especula que seu traslado ao sul do Brasil, se deveu a suas ameaças.

A primeira publicação de Nisia Floresta é uma tradução livre – em 1832, quando ainda vivia no Nordeste – da *Vindication of the Rights of Woman*, da inglesa Mary Wollstonecraft. Assim como Tristán toma contato com as guerras civis latino-americanas através da relação de sua família com Bolívar e Simón Rodríguez, Floresta passa sua juventude em contato direto com as revoltas localizadas com que os brasileiros fustigavam os portugueses. A última delas foi a revolução Farrroupilha, que durou dez anos (1835-1845) e que teve a participação de líder italiano Giuseppe Garibaldi e de sua mulher, a brasileira Anita Garibaldi, ambos amigos de Floresta. Em 1837, Floresta se muda para a capital do império brasileiro, a cidade do Rio de Janeiro onde, aproveitando a experiência adquirida no sul do Brasil, funda um colégio feminino que mantém por 17 anos.

Em 1849, embarca com a mãe e os filhos para a França, de onde só volta por curtos intervalos. Até 1885, quando morre aos 75 anos de idade, Nisia Floresta reside na França, ainda que faça constantes viagens pelo continente europeu. A partir da estada na Europa, suas obras passam a ser publicadas em italiano e francês.

Os autores que se dedicam à obra de Floresta concordam que seu exílio foi provocado pelas críticas cada vez mais contundentes a seus métodos de ensino dirigidas fundamentalmente por seus oponentes estrangeiros, a quem havia atacado no seu *Opúsculo Humanitário*.<sup>11</sup> Nesse livro, Floresta condena os estrangeiros que chegavam ao Rio de Janeiro e encontravam na educação dos filhos das famílias burguesas uma forma fácil de subsistência. Enceguecidas por qualquer novidade que chegasse da Europa, essas famílias, segundo Floresta, entregavam seus filhos ao primeiro que se

decidisse a abrir um colégio, sem importar-se com a qualidade nem com a inovação dos métodos de ensino. Com este tópico, Floresta antecipa a denúncia de um fenômeno que mais tarde analisaria Silvio Romero: o da cultura brasileira como cópia das idéias européias, obsessão que ainda hoje ocupa o pensamento brasileiro.<sup>12</sup>

Mas é na questão da escravidão que podemos estabelecer paralelos mais próximos entre Nísia Floresta e Flora Tristán. Como sublinha Constância Lima Duarte, a herança iluminista e a formação liberal de Nísia Floresta determinam as posições assumidas por ela tanto em relação a questões da escravidão negra quanto à da submissão feminina. Nos dois pontos, se pode localizar a autora no projeto modernizador que liberaria a nação brasileira dos “hábitos indolentes” legados pelo sistema colonial.

Em *Opúsculo Humanitário*, livro de ensaios publicado em 1853, tais posições se entrecruzam na análise da figura da ama-de-leite e de sua inserção na família burguesa brasileira da época. Diz Nísia Floresta:

Se Rousseau, com o seu *Emílio*, fez corar as mães francesas pelo esquecimento em que estavam desse primeiro dever da maternidade, em França, onde as amas têm mais ou menos alguma educação e se distinguem pelo asseio, o que sentiriam as mães brasileiras que bem compreendessem aquele livro, à vista de seus filhos pendentes do seio de míseras africanas, que passam, do açoite, da Casa de correção ou nas dos próprios senhores, ao berço do inocente para oferecer-lhe seu leite?<sup>13</sup>

Neste parágrafo podemos perceber a ideologia de modernização da vida familiar que animava o pensamento de Nísia Floresta. O incentivo à amamentação e a criação dos filhos pelas próprias mães, e a necessidade de educação dessas mesmas mães faz parte do que Jean Franco analisa em relação à sociedade mexicana do fim do século passado.<sup>14</sup> Segundo Franco, as mulheres foram fundamentais na ótica nacionalista que se implantava a partir da independência dos países latino-americanos. A devoção católica feminina passou a ser vista como possibilidade de transmissão de idéias retrógradas às novas gerações. Em seu lugar, a nova inteligência liberal introduziu a necessidade da educação laica das mães de família, a qual lhes possibilitaria formar novas gerações fundadas nos valores do patriotismo, da ética do trabalho e na crença do progresso.

Tais idéias modernas parecem ter sido adquiridas por Floresta através do acesso aos livros importados, os quais a fizeram pertencer a uma elite

letrada que divulgava suas idéias através da imprensa. A citação de Rousseau mostra a atualização da autora com as idéias importadas, as quais suplantavam a dos seus pares masculinos mexicanos como Joaquín Fernández de Lizardi. Este, segundo Jean Franco, baseava suas idéias sobre a educação feminina em tratados anteriores, como o do abade Fénélon. A citação deste autor também por Nísia Floresta indica influências ao mesmo tempo modernizantes e conservadoras na obra da escritora brasileira. No capítulo acima citado, Floresta invoca o abade Fénélon para condenar as mães que, em lugar de ocupar-se das filhas, “folgam de poder desembaraçar-se do *aborrecimento* causado pelo *choro* ou *motim* das crianças, encarregando as *pretas* de acalmá-las ou distraí-las” (*Opúsculo* 96, grifos meus).

Também são claras as influências de Augusto Comte, filósofo com o qual Floresta manteve estreita amizade até a morte deste, já no período de sua longa estada francesa, iniciada em 1849. Peggy Sharpe Valadares vê como reconhecimento de discípula a repetição do substantivo *opúsculo* para intitular o livro, já que o mesmo havia sido utilizado por Comte num dos livros que representam a primeira etapa de suas obras principais. (*Opúsculo* XXII). Publicados anteriormente no *Diário de Rio de Janeiro*, em 1853 e depois, com o livro já impresso, em *O Liberal*, ambos jornais da “grande imprensa” da época, os 62 capítulos do *Opúsculo Humanitário* são escritos com os parâmetros que o liberalismo latino-americano escolheu para a discussão das grandes questões nacionais, ou seja, o ensaio. A publicação anônima, no primeiro periódico por três meses e no segundo por dez meses consecutivos, embora indique a dificuldade feminina de assinar suas próprias idéias, é também um indicador de que essas idéias não eram ameaçadoras ao *status quo* dominante. O fato é mais evidente no trato dado por Nísia Floresta à questão da submissão feminina. Publicam-se os opúsculos porque eles, na verdade, reforçavam o ideal da família “burguesa e higienizada” que prevalecia entre a nova geração masculina que publicava suas idéias na imprensa. No entanto, a mistura de pensadores positivistas e higienistas nas longas citações dos *Opúsculo Humanitário*, bem como, ao mesmo tempo, a contaminação de idéias moralistas de fundo católico, demonstram a formação autodidata de Nísia Floresta e evidenciam o caráter subalterno de seu aprendizado, contrastante com o de seus pares masculinos, na maioria das vezes educados nas universidades portuguesas. Os defeitos de estilo, apontados por um dos poucos críticos que se dedicou ao *Opúsculo*, são também próprios do ensaio feminino<sup>15</sup>, como ressaltam Ruth Ellen Boetcher Joeres and Elizabeth Mittman.<sup>16</sup> As duas autoras ressaltam

que o ensaio sempre interessou às mulheres. Em primeiro lugar, por ser um gênero situado entre o diálogo e a conexão pessoal. Em segundo lugar, por tornar a presença do autor mais evidente e muitas vezes apaixonada. Extraíndo do conceito de ensaio mais a aceção de tentativa do que a de ensinamento, conforme a tradição canônica e masculina sedimentada por Montaigne e Byron, as mulheres o utilizaram como uma das primeiras formas de expressão do seu sentimento de exclusão e marginalidade. São esses sentimentos que determinam, por exemplo, o tom veemente e panfletário que às vezes afeta o estilo do texto do *Opúsculo Humanitário*.

Embora alguns críticos vejam no *Opúsculo* uma defesa da abolição dos escravos, concordo com a afirmação de Constância Lima Duarte de que este não era o principal objetivo de Nísia Floresta. Como já observei anteriormente, a escravidão, no *Opúsculo*, se inseria na problemática da família brasileira. Reivindicar melhor tratamento para os escravos se incluía na tarefa de educadora das famílias burguesas. Exercendo tal função como professora e diretora de um colégio feminino, a escravidão lhe parecia uma mancha vergonhosa na imagem daquelas famílias. O sistema escravocrata, evidenciava, além disso, uma visão retrógrada que dificultava o futuro bem-estar da nação.

Todos esses argumentos não impedem que na abordagem da escravidão resida o ponto mais interessante e inovador do livro em questão. Do interior da casa burguesa, e a partir da vivência pessoal da vida doméstica recém implantada, Nísia Floresta pôde chamar a atenção, de modo muito claro e com grande antecipação, sobre a crise que o sistema escravocrata causava na família burguesa brasileira.<sup>17</sup> Seu ponto de vista, feminino, marginal e subalterno, já aponta com clareza para as "idéias fora de lugar" que muito mais tarde vai descrever Roberto Schwarz.<sup>18</sup>

As trajetórias de Flora Tristán y Nísia Floresta parecem complementar-se. Ambas formam sua personalidade intelectual no contato direto com as experiências libertadoras do século XIX na América Latina. Se para Tristán essas experiências são apenas recordações de infância, para Floresta constituem a razão de seu constante nomadismo durante a primeira juventude. A experiência da decepção com o casamento e do divórcio prematuro leva ambas a um deslocamento permanente e a ambas se poderia aplicar o adjetivo *paria*, no sentido em que Tristán o emprega. Entretanto, suas trajetórias intelectuais parecem bastante diversas. Sua comparação pode levar-nos a compreender melhor, não só o campo intelectual latino-americano do

século XIX, mas também a influência que nele exerciam as idéias francesas. Embora tenha afirmado no início deste trabalho que ambas autoras pertenciam à categoria de “pessoas pobres”, não parece ser possível aplicá-lhes o adjetivo em sua maturidade. Tristán finalmente consegue da família peruana uma soma de dinheiro suficiente para sua manutenção, ainda que modesta, até o fim de sua vida. Floresta parece viver o período europeu sem dificuldades financeiras. De fato, seus últimos escritos são livros de viagens, nos quais se atribui a condição de “turista”. Tristán ao contrário, continua fiel à personalidade intelectual que construiu para si na juventude. Foi, cada vez mais, uma paria na sociedade francesa de sua época.

Nos dois casos, eo contexto está repleto de idéias libertárias e subversivas. A Europa em que Tristán viveu ensaiava a consciência de “uma classe proletária, conjugada e reforçada pelo que pode ser chamado consciência jacobina”.<sup>19</sup> Na França e na Inglaterra, o movimento proletário acelerava os passos que culminariam no Manifesto Comunista, em 1848. Mas a Europa era também um continente deslumbrado com sua própria expansão e a viagem de Tristán ao Peru está imbuída deste sentimento. Além de sua exótica beleza, suas *Peregrinations* – seu primeiro livro – funcionam como uma espécie de capital simbólico que lhe permite posteriormente investir no vôo mais alto das lutas sociais.

Os cinco meses que Tristán levou para chegar ao Peru, devem ser multiplicados por algum tempo mais para calcular quanto as idéias libertárias européias demoravam em chegar à América Latina. E como chegavam filtradas por uma elite letrada mínima na época, tais idéias raramente penetravam além deste círculo reduzido. Nisia Floresta, portanto, a ele pertencia. Contudo, não se pode minimizar sua importância. Ao contrário, impressiona pensar que haja conseguido publicar suas obras sem o apoio de um movimento de mulheres que as respaldasse – como foi o caso de Tristán, incluída no fenômeno do feminismo saint-simonista francês.

Floresta, ao contrário, surge como uma figura solitária no meio em que vivia. Seu livro *Opúsculo Humanitário* foi publicado em jornais da época, mas sob um pseudônimo masculino. Seu nome permaneceu desconhecido por muito tempo para a crítica literária brasileira. Mas como Tristán, Floresta tinha também seu capital simbólico: os autores franceses que podia citar na língua original. Neste caso, é a América que vê a Europa como modelo a ser imitado. Entretanto, como sempre se dá no caso feminino, a etapa imperialista do modelo se mostra através da experiência concreta. O



estrangeiro que disputa con ela o mercado de trabalho a obriga, paradoxicamente, ao exílio na Europa copiada, que ao mesmo tempo lhe permite escapar das pressões e intrigas locais. No entanto, a chegada a ao continente idealizado se transforma numa espécie de turismo permanente. Nele se dedica, como Tristán, a permanentes viagens. A condição de turista que se autoatribui, mais leve, sem dúvida, que uma de *paria*, tampouco a deixa em paz: "Meu espírito ama as viagens, meu ser físico em elas se compraz, mas meu coração nunca será viajero."<sup>20</sup> E o nosso, será assim também?

## NOTAS

- <sup>1</sup> Mary Louise Pratt, "Reinventing América II: The Capitalist Vanguard and the *exploratrices sociales*," *Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation* (London and New York: Routledge, 1992).
- <sup>2</sup> Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement. Post-Contemporary Interventions* (Durham and London: Duke University Press, 1996) p. 5.
- <sup>3</sup> Flora Tristán, *Pérégrinations d'une Paria (1833-1834)*, 2 vols. (Paris: Arthus Bertrand Librairie-Editeur, 1838) 400-462. Pp. 26-27. Las citas son de esta edición.
- <sup>4</sup> Noé Jitrik, *Los Viajeros, Los Argentinos*, vol. IX (Buenos Aires: Jorge Álvarez Ed., 1969) p. 14.
- <sup>5</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975).
- <sup>6</sup> De Man, Paul De Man, "Autobiography as De-Facement," *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), pp. 67-81.
- <sup>7</sup> Susan Grogan, *Flora Tristán. Life Stories*. (London and New York: Routledge, 1998) 280.
- <sup>8</sup> Adopto aquí el concepto de consciencia social en el sentido que le atribuye Raymond Williams, o sea, como un tipo de consciencia práctica, todavía no del todo articulada, a veces contradictoria. Ver Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), p. 153.
- <sup>9</sup> Stéphane Michaud, "Deux approches du changement social: Flora Tristán et Pauline Roland au miroir de leur correspondance.," *Flora Tristán, George Sand, Pauline Roland. Les femmes et l'invention d'une nouvelle morale. 1830-1848*. (Paris: Creaphis, 1994) 69-82. p.75.
- <sup>10</sup> Constança Lima Duarte, *Nísia Floresta. Vida e Obra* (Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995) p.20.

- <sup>11</sup> Nísia Floresta, *Opúsculo Humanitário*, Biblioteca da educação. Série 3 - Mulher Tempo, Ed. atual. com estudo introdutório e notas de Peggy Sharpe-Valadares ed., vol. 1 (São Paulo and Brasília: Cortez Ed. and INEP, 1989) 164. Las citas de este libro se atienen a esta edición.
- <sup>12</sup> Para la más reciente discusión sobre el ideograma de la copia en la cultura brasileña, a partir de la obra de Silvio Romero, ver "Roberto Schwarz, "Nacional por subtração", *Que horas são?* (São Paulo, Duas Cidades, 1987), pp.29-48. El mismo artículo ha sido traducido al inglés con el título "National by Elimination" y está incluido en —. *Misplaced Ideas*, John Gledson, ed. (London/New York: Verso, 1992).
- <sup>13</sup> Nísia Floresta, *Opúsculo Humanitário*. Ed. atual. Com estudo introdutório e notas de Peggy Sharpe-Valadares (São Paulo: Cortez; [Brasília,DF]:INEP, 1989) 93. Todas as citações seguintes se baseiam nesta edição.
- <sup>14</sup> Jean Franco, "Sense and Sensuality: Notes on the National Period", *Plotting Woman* (New York: Columbia University Press, 1989) 79-102.
- <sup>15</sup> Duarte 209-210. Trata-se, segundo Duarte, do crítico português Luís Felipe Leite, que publicou um longo ensaio no jornal *Ilustração Luso-Brasileira*, de Lisboa, sobre o *Opúsculo Humanitário*, em 1856.
- <sup>16</sup> T Ruth-Ellen Boetcher Joeres and Elizabeth Mittman, "An Introductory Essay", *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, — ed. (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993) 12-20.
- <sup>17</sup> Maria Ângela D'Incao, "Mulher e Família Burguesa", *História das Mulheres no Brasil*, Mary Del Priore, org.; Carla Bassanezi, coord. de textos (São Paulo: Contexto, 1997) 223- 240.
- <sup>18</sup> Roberto Schwarz, "As Idéias Fora de Lugar", *Ao Vencedor as Batatas* (São Paulo: Duas Cidades, 1977) 13-28. Ver também a tradução —. "Misplaced Ideas: Literature and Society in Late Nineteenth-Century Brazil", *Misplaced Ideas*, John Gledson, ed. (London/ New York: Verso, 1992) 19-32.
- <sup>19</sup> Márcia Cavendish Wanderley, *A Voz Embargada. Imagem da Mulher em Romances Ingleses e Brasileiros do Século XIX* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996), p. 31.
- <sup>20</sup> Nísia Floresta, *Itinéraire d'un Voyage en Allemagne* (Paris, 1857, p. 58). Apud. Constância Lima Duarte, op. cit., p. 261 y 277.

## De guerreira a narradora: o périplo de Bradamante

Maria da Penha Casado Alves  
PUC-SP

*É necessário seguir os sonhos, mesmo os sonhos expressos, e mesmo, mais precisamente, os sonhos que querem a expressão literária; em suma, nosso pobre sujeito não é senão a gruta em literatura. (Bachelard)*

N' *O cavaleiro inexistente* de Italo Calvino vemos Bradamante, ou melhor, a freira Teodora, tecendo no convento um texto<sup>1</sup>, um livro que narra os feitos do cavaleiro Agilulfo, paladino de Carlos Magno. *O cavaleiro inexistente* faz parte da trilogia fantástica de Calvino que inclui *O visconde partido ao meio* e *O barão nas árvores* e que foram publicadas conjuntamente sob o título *Os nossos antepassados*. Trilogia escrita na década de 50 e que se constitui de relatos independentes, mas que segundo Garay (2000) compartilham três características comuns: as histórias se situam em tempos remotos, através delas se reflete sobre a condição dividida do homem contemporâneo e possuem um caráter lúdico e fantástico.

Bradamante<sup>2</sup> é a narradora-guerreira, agora freira reclusa, que re-constrói uma realidade textual conduzindo-se pelos fios da memória. Conta em penitência a história vivida. Ela representa uma ruptura pois subverte uma

ordem que se instituiu sob a ótica masculina: as aventuras cavaleirescas (*A demanda do Santo Graal, Lancelot, Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda, Parsifal*), enfim, o ciclo arturiano e carolíngio e outros contos medievais de cavalaria eram narrativas de varões contadas sob o ponto de vista do homem que tem história para contar. É uma coletânea de uma linhagem de sangue e de poder, na qual a mulher atua como coadjuvante. Bradamante ao constituir-se como narradora rompe um fio que engendrou um círculo narrativo em que a voz masculina nos chega como eco de um passado no qual a ação de fazer (contar) – como ação de um sujeito que tem direito à voz – era eminentemente masculina.

Bradamante é a donzela guerreira, imagem recorrente no imaginário, na história e na literatura. De Mu-Lan a Diadorim muitas são as representações dessa mulher-donzela que deixa o ninho, traveste-se de homem e sai para o mundo, para a vida, para as pulsões do viver muitas vezes amesquinhado por um destino traçado que lhe oferecia apenas o espaço restrito de uma cozinha em um ninho criado pelo homem para protegê-la e também para sufocá-la, secar sua juventude e viço.

A história d' *O Cavaleiro inexistente* é contada em primeira pessoa. Um eu que se coloca fora da história nos relata as aventuras e desventuras de Carlos Magno e seus cavaleiros. Com maestria, Calvino faz com que Teodora e Bradamante sejam a mesma personagem. Essa freira, que agora conta a história em penitência, outrora fora a guerreira Bradamante, amante do rigor, mas tão desatinada quanto seus companheiros de aventura. Apaixonada pela perfeição de Agilulfo, o cavaleiro inexistente, armadura vazia e sem corpo e que representa, alegoricamente, a razão pura, a vigilância, a ordem, a disciplina e a perfeição, Bradamante, ao não ser correspondida pelo cavaleiro para quem não existia amor ou paixão, refugia-se no convento e de lá conta a história. Bradamante está reclusa. No convento não apenas relata os fatos, as aventuras, mas reflete sobre o seu ato de escrever:

Assim, tanto sobre o amor como sobre a guerra, direi de boa vontade aquilo que consigo imaginar: a arte de escrever histórias consiste em saber extrair daquele nada que se entendeu da vida todo o resto; mas concluída a página, retoma-se a vida, e nos damos conta de que aquilo que sabíamos é realmente nada. (Calvino, 1999: 417)

Escritura metalingüística, questionadora, feminina: abre uma brecha para uma crítica ao que é real, à vida, ao saber. Brecha não encontrada nas narrativas cavaleirescas em que a grandiloqüência e grandeza do cava-

leiro sufocavam o questionamento: tudo era criado para que ele vivesse seus duelos, suas batalhas, sua glória...

Bradamante-Teodora é uma imagem refratada da donzela guerreira. Unindo vitalidade e inteligência ela não é uma simples releitura, citação de um arquétipo ou de uma matriz literária. Preferimos o ponto de vista bachelardiano que liberta o poeta, a escritura e nos lança para o novo, para a imagem imprevisível. Identificando a imagem literária como um “sentido em estado nascente”, dando-lhe um mérito de originalidade, significando algo diferente e fazendo sonhar de outro modo. Na literatura, as palavras têm o porvir da imagem. O devaneio poético de Calvino criou Bradamante-Teodora. Imagem de donzela guerreira que cria uma descontinuidade e instaura o por-vir.

Pode-se alinhar Bradamante à tradição das imagens das donzelas-guerreiras, no entanto, perscrutando-a, ouvindo-a, deixando-a falar, vemos que ela não é apenas um eco do passado: afinal, como reduzir a novidade dessa imagem ao passado? Afinal, “*O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos.*” (Bachelard, 1998, 13)

Se assim não for, como poderíamos nos lançar ao imprevisível de sua construção: guerreira rigorosa e desmazelada, apaixonada e luxuriosa, mulher e freira, enclausurada e pululante de vida, sujeito reflexivo do narrar? A freira-guerreira-narradora de Calvino palimpsestuosamente goza em sua escritura, entretanto está prenhe da refração que o jogo de espelhos produz e nutre. Bachelard já nos advertia que a imaginação criadora não é a capacidade de formar imagens, mas de deformar imagens. À Joana D’Arc virgem, entregue às vozes de seu delírio religioso, centrada no objetivo maior de sua santa missão, opomos especularmente uma Bradamante rigorosa, sexualmente ativa, desiludida com a vida cavaleiresca e com seus ideais:

Bradamante saberia mais? Após toda a sua vivência de amazona guerreira, uma insatisfação profunda dominara seu ânimo. Escolhera a vida da cavalaria pelo amor que sentia por tudo que fosse severo, exato, rigoroso, adaptado a uma regra moral e – no manejo das armas e dos cavalos – de uma extrema precisão de movimentos. Ao contrário, que encontrava ao seu redor? Homenzarrões suados, que participavam da guerra aproximadamente, com descuido, e logo que se viam fora da hora de serviço estavam sempre a embebedar-se

ou a se sacudir pesadamente atrás dela para ver quem ela escolheria para levar à tenda naquela noite. (Calvino, 1997, 417-8)

Como se vê, a atuação de Bradamante não se reveste com os ideais nobres tão comuns às donzelas guerreiras. Antes disso, o que se tem é um rebaixamento desses ideais e sua ação, como a de seus companheiros, é coberta pela ironia do ponto de vista de um narrador, também não alinhado com os narradores que contavam a matéria arturiana ou carolíngia. O tom elevado que Frye (1973) identificou como característico dessas narrativas cede lugar a um tom irônico que corrói as imagens do cavaleiro e suas ações, da donzela guerreira, da religiosa...

Por isso, é uma mulher que conta em primeira pessoa a história. No convento, essa voz feminina se faz texto, tecido, teia... a clausura é um tecido de signos que se organizam em texto; texto que se torna uma intrincada rede de caminhos que se bifurcam em desejos, paixões, sublimação. É preciso o ócio para se narrar: no viver da batalha não resta tempo para se contar a história. O range-rede rosiano nos fala dessa pausa para os fatos serem re-vividos, presentificados. Vida que se re-inventa nos livros-textos. Na biblioteca estão todos os livros. Nela, está Soror Juana Inés de La Cruz:

*La imagen de la biblioteca como refugio en donde se repliega la afectividad de Juana Inés y se despliega su actividad mental, ha de completarse con otra, que toca a la voluntad y al carácter: la biblioteca es el lugar del tesoro.* (Octavio Paz, 1983: 121)

Espaço masculino tomado de assalto por Juana. O conhecimento faz-se transgressão. E ela leu todos os livros "apesar dos castigos". Virilização apontada por seus biógrafos. Resistência a circunstâncias históricas e sociais que lhe foram impostas: livros feitos por homens, guardados por homens, lidos por homens. Tesouro inacessível àquelas que não ousaram rebelar-se e pedir às suas mães que as vestissem de homem para poder ir à Universidade... Para muitas, o véu religioso foi o disfarce, a máscara necessária para o acesso aos textos... A clausura converteu-se na porta para o universo sem fronteiras: o tecer literário. Jogo de espelhos, simulacros, duplos...

Bradamante é essa imagem refratada de Juana. Representa esse feminino que se enclausura para libertar-se. A escrita é penitência e liberdade

Mas este fio, em vez de fluir veloz entre meus dedos, eis que afrouxa, que se interrompe, e, se penso em quanto ainda tenho de pôr no papel de itinerários e obstáculos e perseguições e enganos e duelos e torneios, sinto que me perco. Eis como a disciplina de escrivã de convento e a penitência assídua de procurar palavras e meditar sobre a substância última das coisas me transformou...(Calvino, 1999: 455)

Signo transgredido, lugar do gozo. Gozo barroco, profano, fora da ordem, ex-cêntrico, estrangeiro... tecelagem de contrários, opostos complementares: vida e literatura se encontrando, se fazendo pelos fios das relações, das interpretações, das associações.

A opção pelo tom irônico areja e dá vida nova ao narrado. Por isso, Bradamante é uma imagem em porvir. Por isso ela nos surpreende e liberta nosso olhar e percepção. Além disso, é preciso levar em consideração o que alguns estudiosos da obra de Calvino<sup>3</sup> já apontaram como sendo influência de Ariosto de quem Calvino aprendeu que a inteligência vive também e, sobretudo, de fantasia e ironia e da sutileza formal.

A narradora de Calvino não apenas conta a história, mas faz da escritura lugar de reflexão sobre o homem, o mundo e o próprio ato de escrever. A inquietude de Bradamante se estende para o contar de Teodora. A linearidade da narrativa é comprometida com os momentos em que a freira se entrega a pensar sobre o seu ato de escrever. Sobre isto o próprio Calvino em um prefácio, publicado na trilogia e esclarecedor sobre sua composição, fala sobre a construção da narradora d'O *Cavaleiro Inexistente*:

A presença de um "eu" narrador-comentador levou parte da minha atenção a se deslocar da história para o próprio ato de escrever, para a relação entre a complexidade da vida e a folha sobre a qual essa complexidade se dispõe sob a forma de signos alfabéticos. Num certo ponto só essa história me interessava, a minha história tornava-se apenas a história da pena de ganso da freira que corria sobre a folha branca. (Calvino, 1997: 19)

Nesse ponto, estabelece-se a descontinuidade bachelardiana na escritura de Calvino. Rompendo com a tradição do contar a história cavaleiresca, ele instala uma narradora e ainda mais a faz refletir sobre o seu estar no mundo e seu ato de escrever. A modernidade metalingüística sobrepõe-se ao afastamento do narrador frente à sua matéria, uma vez ser ela nobre e elevada não se dando ao comentário pessoal e conflituoso daquele que conta a história<sup>4</sup>. De posse de matéria tão nobre a ser relatada, o narrador,

tal qual o aedo, mantém uma atitude de reverência e distanciamento que denunciam o fato de que esta matéria pertence a uma tradição sagrada merecedora de ser cantada porque pertence a um mundo dos escolhidos, dos melhores, dos primeiros. Por isso, esse narrador não se coloca contra os valores de tal mundo representado, antes os salienta e os confirma, colocando-se contra aquilo que venha pôr em questionamento este cosmos. No início da narrativa calviniana até parece que o narrador irá dar curso a um relato marcado por esse tom elevado e enobrecido: *Sob as muralhas vermelha de Paris perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos.* (Calvino, 1997, 367)

Contudo, logo nas próximas linhas, o rebaixamento e a ironia comprometem o tom enobrecido que pareceu esboçar-se:

Encontravam-se ali mais de três horas; fazia calor, era uma tarde de começo de verão meio encoberta, nebulosa; quem usava armadura fervia como se estivesse em panelas em fogo baixo. É provável que, naquela fila imóvel de cavaleiros, alguém já houvesse perdido os sentidos ou cochilasse, mas a armadura os mantinha empertigados na sela de modo uniforme. (Calvino, 1997, 367)

Os cavaleiros que “fervem como se estivessem em panelas em fogo baixo” e a armadura que os mantém empertigados são as afirmações menos nobres com que já caracterizou a postura e a nobreza de cavaleiros. Homens entregues à missão e advindos de uma linhagem de sangue e bravura jamais se curvariam ao calor ou se manteriam em estado de alerta e altivez única e exclusivamente pela armadura. Com ela ou sem ela, eles são valorosos, bravos, nobres e em vigília constante o que os diferencia dos reles homens comuns. Como pensar que um Lancelot, Galaaz, Carlos Magno cochilariam ou desmaiariam em suas demandas? No entanto, nessa narrativa, os cavaleiros caem de seus cavalos e suas armaduras se engorduram e se mancham com a falta de limpeza. Uma hora são covardes e baderneiros, em uma outra são preguiçosos e tão feios que parecem ter pernas de grilo.

O comprometimento do tom elevado se dá não apenas com a caracterização de personagens, mas e, sobretudo, por uma escolha de um léxico que aproxima palavras e expressões marcadamente coloquiais de outras mais formais:

Cada palavra, cada gesto era perfeitamente previsível, como tudo naquela guerra que durava tantos anos, cada embate, cada duelo, conduzido sempre conforme as mesmas regras, de tal modo que se



sabia na véspera quem havia de ganhar, perder, tornar-se herói, velho, quem acabaria com as tripas de fora e quem se safaria com uma queda do cavalo e a bunda no chão. (Calvino, 1997, 369)

Linguagem mutante, com termos “vulgares”, a fãia popular introduzida, expressões e termos expurgados do bom gosto oficial e considerados sem valor literário. Assim, dá-se o rebaixamento da figura do cavaleiro, dos ideais desse mundo e da norma do viver para a glória. Rebaixamento não apenas no plano estético, mas nos valores filosóficos e morais. Assim, é que mesmo com as tintas da fábula e do heroísmo cavaleiresco, *O cavaleiro inexistente* de Ítalo Calvino engendra um mundo ironicamente moderno e atual que nos fala de amor e paixão, angústia, dilaceramento, do ser e estar no mundo: da folha em branco mallarmeana, da crise da criação artística.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Roland Barthes já observara que a palavra texto remete a têxtil que remete a tecido, à trama, a fios...
- <sup>2</sup> Bradamante é uma representação calvínica da donzela guerreira presente no nosso imaginário: a ancestral MÚ-LAN, Joana D’Arc, Diadorim, Luzia-Homem...
- <sup>3</sup> Stefania Chiarelli no seu livro *O cavaleiro inexistente de Ítalo Calvino: uma alegoria contemporânea* e Elisabeth Sánchez Garay em *Ítalo Calvino – voluntad e ironía*.
- <sup>4</sup> Essas reflexões foram desenvolvidas em nossa dissertação de Mestrado em que um exercício comparativo aproximou *A demanda do Santo Graal* e *Grande sertão: veredas*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- CALVINO, Ítalo. O cavaleiro inexistente. In: *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo F. Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- FELICIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FRYE, Northrop. *A anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARAY, Elisabeth Sánchez. *Ítalo Calvino: voluntad e ironía*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas; Fondo de Cultura Económica, 2000.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz – las trampas de la fe*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. In: *Ficção completa*. 2 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

**MULHER: IMAGENS  
E REPRESENTAÇÕES**

## Escrita feminina e pós-modernidade em *Le désert mauve* de Nicole Brossard

Dilma Castelo Branco Diniz  
UFMG

Quando se trata da "literatura feminista" ou da "escrita feminina" no Québec, faz-se geralmente alusão a certos títulos publicados a partir de meados dos anos setenta e cita-se, quase sempre, as escritoras Nicole Brossard, Madeleine Gagnon e France Théoret. De fato, Nicole Brossard contribuiu enormemente para a emergência de uma literatura de mulheres no Québec, não só por seus poemas, romances e textos teóricos como também por sua ação militante<sup>1</sup>.

Publicado em 1987, *Le Désert mauve*<sup>2</sup> é o sétimo romance de Nicole Brossard e deixa transparecer algumas tendências relacionadas ao contexto quebequense da época. Dessa forma, ele se situa na confluência das teorias do feminismo e do pós-modernismo. Neste estudo, pretendo evidenciar as suas marcas feministas e o seu caráter pós-moderno, através da reflexão sobre três pontos essenciais: a estrutura narrativa, a presença americana e a dimensão significativa do deserto.

## 1 - A estrutura narrativa

Do ponto de vista estrutural, o referido romance apresenta duas histórias paralelas. A narrativa principal traz as memórias de uma adolescente de quinze anos, Mélanie, que rememora não só suas escapadas para o deserto, dirigindo o carro de sua mãe, como suas relações com várias outras mulheres: a amante da mãe, Lorna, sua prima Grazie e uma mulher que a impressiona e atrai, Angela Parkins. Essa narrativa, que gira sempre em torno de mulheres, é feita na primeira pessoa e se apresenta repleta de poesia, imagens e lirismo, opondo-se nitidamente à outra: a história do “homem longo”. Essa segunda história é narrada em terceira pessoa e contém frases curtas e secas. Conta os deslocamentos, num quarto de hotel, de um homem desconhecido e obcecado pela idéia de uma explosão. As duas histórias se juntam no final do romance, num movimento de violência inevitável, com a morte de Angela Parkins, no bar do Motel.

Percebe-se logo a oposição existente entre as duas narrativas que representam, na verdade, dois mundos opostos: o feminino e o masculino. Esse contraste torna-se ainda mais acentuado porque a história do “homem longo” evidencia um corte agressivo no trajeto narrativo do texto. Em primeiro lugar, devido à modulação da enunciação. Da intimidade do “eu” que marca o discurso de Mélanie, passa-se a um “ele” impessoal. E essa impessoalidade fica ainda mais forte pela ausência do nome próprio do personagem. Em segundo lugar, porque a história do “homem longo” corta, brutalmente e por diversas vezes, a narrativa de Mélanie. O próprio estilo reforça os sistemas de oposição: se a narrativa de Mélanie se destaca pelo lirismo intenso, com imagens coloridas e vívidas da aurora, do horizonte e do deserto, a do “homem longo” se caracteriza pela ausência de cor, por frases curtas, neutras e prosaicas. Há ainda uma outra oposição entre as duas narrativas: se o discurso da menina é marcado pelo movimento num grande espaço aberto (o deserto), a história do “homem longo” é marcada pelo imobilismo e pelo fechamento característico de um quarto de hotel.

Dentro ainda da questão estrutural, o romance apresenta-se extremamente original, ao revelar um processo de auto-representação que coloca em evidência a escrita como prática significante. Sabe-se que a auto-representação constitui um processo muito utilizado nos romances pós-modernos, mas Janet Paterson<sup>3</sup> afirma que Nicole Brossard leva essa prática muito mais longe em *Le Désert mauve*.

De fato, a auto-representação nesse livro se manifesta, primeiramente, em sua própria organização material. Segundo as convenções do gênero, na capa se lê o nome da autora (Nicole Brossard), o título do romance (*Le Désert mauve*) e o nome da editora (L'Hexagone). Além disso, há uma ilustração que ocupa mais da metade da capa e que mostra um céu malva estriado de raios que se sobrepõem a uma cidade. Em si, a capa não tem nada de extraordinário, mas ela estabelece um jogo peritextual rico de significações, quando confrontada às outras capas existentes dentro do livro. Assim, não é a intriga que marca o início do romance, mas uma nova página de capa, intitulada *Le Désert mauve*, cuja autora é Laure Angstelle e a editora Arroyo. Estabelece-se, então, um jogo fascinante de espelho em que o mesmo – o título – dá lugar ao diferente – o nome da autora e o conteúdo do romance, já que o livro de Laure Angstelle representa somente a primeira parte da obra de Nicole Brossard.

E a estrutura especular continua, pois *Le Désert mauve* é seguido de uma parte intitulada *Un livre à traduire*, que corresponde a uma série de considerações relativas a lugares, objetos e personagens do livro de Laure Angstelle, reunidas por uma personagem denominada Maude Laures, que estuda o romance de Laure Angstelle com a intenção de traduzi-lo. A terceira parte do livro, também introduzida por outra página de capa, constitui um romance *en abyme*. Nessa capa, aparece o nome da autora (Laure Angstelle), o título (Mauve, l'horizon), o nome da tradutora (Maude Laures), a editora (Editions de l'Angle) e uma ilustração do deserto em preto e branco, diferente da primeira.

Com esses desdobramentos, o romance revela uma estrutura em *mise en abyme*, cuja originalidade é marcada pelo espelhamento incompleto e fragmentado, já que *Le Désert mauve*, de Laure Angstelle, representa só uma das três partes que constituem o romance. Além disso, esse espelhamento fraturado se reflete em outros níveis: a tradução *Mauve, l'horizon* retoma somente a metade do título original, *Le Désert mauve*, e os nomes Laure Angstelle/Maude Laures se repetem sob o signo da diferença, como já assinalou Janet M. Paterson<sup>4</sup>.

Esse jogo reflexivo se mostra cheio de significações porque dramatiza o processo da leitura: a atividade hermenêutica está significada tanto no peritexto, em *Un livre à traduire* e *Mauve l'horizon*, como na ficção, pela importância dada à leitura.<sup>5</sup>

Constata-se que o livro de Laure Angstelle, escrito e publicado nos Estados Unidos, foi comprado numa livraria de Montreal por uma quebequense, Maude Laures, que, fascinada pelo romance, decide traduzi-lo, ou seja, reinventar essa história, para melhor compreendê-lo e seu sentido. Torna-se importante, portanto, considerar o significado dessa influência americana.

## 2 - A presença americana

Observa-se que, dentro das novas tendências do romance quebequense, está a relação estabelecida com a América, mais especialmente com os Estados Unidos. Não se trata aqui da influência da literatura americana, mas da entrada, na literatura quebequense, dos mitos e dos lugares americanos. Os Estados Unidos se tornam o espaço romanesco de muitas narrativas em que o herói quebequense entra em contato direto com o contexto americano. É o caso de *Le Désert mauve*: a história de Mélanie se passa no estado americano do Arizona. Em busca de beleza, a menina gosta de percorrer de carro as estradas do deserto. Essas aventuras têm o objetivo de exorcizar o medo e a realidade, bem como de escapar da vida monótona que leva no Motel, situado nos arredores de Tucson, onde mora com sua mãe e Lorna. O sobrenome da mãe de Mélanie não aparece na narrativa de Laure Angstelle, publicada numa pequena cidade do Arizona, mas somente na parte intitulada *Un livre à traduire*, escrita por Maude Laures.

Deixando-se seduzir pelo livro, Maude começa a divagar, imaginar os lugares, os objetos, as personagens, as cenas, os diálogos possíveis do livro de Laure. É assim que surge o nome de Kathy Kerouac, a mãe de Mélanie. Como não perceber aí a sombra de Jack Kerouac<sup>6</sup> (1922-1969) – um autor nascido em Lowell, Massachusetts, cujos antepassados eram canadenses franceses? Seus dois romances *On the road*, de 1957, e *The Dharma Burns*, de 1958, estiveram na origem da “Beat Generation” e se inspiraram de suas numerosas viagens através dos Estados Unidos bem como de suas experiências de vida. Um fato marcante desses livros é a glorificação da errância.

Através do gosto pela errância, percebe-se a semelhança existente entre Mélanie e Jack Kerouac. Suas viagens pelo deserto fazem dela uma legítima herdeira do conhecido escritor. Além disso, possui dois outros traços que a vinculam a Kerouac: ela também escreve e é questionadora:

“Je prendrais mon cahier et le stylo. Tout l’avant-midi, j’écrirais. Le climatiseur serait bruyant. Tout autour de moi, la réalité: le rideau transparent, la couleur des murs, une aquarelle superflue, un téléviseur, mon corps immobile devant le miroir [...] Ma main serait lente. L’humanité ne pourrait pas se répéter. J’existerais alerte dans le questionnement.” (DM, 42)<sup>7</sup>

Acredito que essa aproximação entre Mélanie e Kerouac não é fortuita. Ao contrário, denota uma vontade de domesticar as influências e os modelos americanos, ignorados até então pela literatura do Québec, evidenciando ainda a interpenetração das fronteiras culturais entre o Québec e os Estados Unidos.

Além disso, nas teorias do feminismo francês, mais ligado à psicanálise, houve um momento em que se investigou a relação existente entre sexualidade e textualidade, com o exame do campo de articulação do desejo na linguagem. A “escrita” passa então a ser considerada o lugar por excelência da interrogação sobre a noção de “feminino”, sentida como o lugar da “errância”, do “silêncio” e da “falta”<sup>8</sup>. Segundo essa reflexão, o espaço do deserto – espaço privilegiado no texto – torna-se muito significativo.

### 3 - A dimensão significativa do deserto

Os dois textos *Le Désert mauve*, de Laure Angstelle, e *Mauve, l’horizon*, de Maude Laures, começam com a seguinte frase: “*Le désert est indescriptible.*” (DM, 181) Parece que se trata de um problema de interpretação, já que, na realidade, o deserto surge em numerosas descrições do romance. Tudo isso indica que não é o espaço físico do deserto que é indescrevível e sim, o que ele representa. Tentaremos encontrar esse significado no relato de Mélanie.

Desde o início de sua narrativa, a menina faz alusão a seus passeios pelo deserto:

“Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j’allais vers le désert, j’y passais des journées entières, des nuits, des aubes. Je roulais vite et puis au ralenti, je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard.” (DM, 11)<sup>9</sup>

Continuando a leitura, percebe-se que o motivo da viagem se torna obsessivo e passa do sentido literal para o sentido figurado. A noção de movimento se torna, progressivamente, metafórico.



“J’avançais dans la vie, les yeux fous d’arrogance. J’avais quinze ans. C’était un délice [...] de s’enfoncer dans la nuit avec des cernes autour des yeux, des espaces absolument délirants à proximité du regard..” (DM, 12)<sup>10</sup>

A viagem adquire então uma significação simbólica de “busca espiritual”<sup>11</sup> que se espalha por todo o texto. Esse tema é realçado por outros elementos textuais: a narração em primeira pessoa de um sujeito feminino, a adolescência de Mélanie (reforçada pela repetição de “j’avais quinze ans”) que põe em relevo a noção de aprendizagem e a figura da aurora (“l’aube”) – primeira luz do dia – símbolo do (re)início da vida. Promessa de algo que virá, a aurora concretiza também a imagem de um tempo sonhado, de um tempo anterior à escrita, anterior à realidade:

“Une épuisante solitude que je m’infligeais comme pour retrouver ce temps d’avant l’écriture, d’avant la réalité.” (DM, 30)<sup>12</sup>

Dessa maneira, o questionamento da realidade torna-se claro na narrativa de Mélanie e vem juntar-se à figura da aurora que, por sua vez, encontra-se vinculada à juventude da menina e a seu desejo/necessidade de renovação, de uma mudança de vida.

Nesse sentido, um fato importante deve ser ressaltado: a vida de Mélanie com sua mãe e Lorna não é feliz. Trata-se de uma realidade feminina, lésbica e humana marcada pela alienação e pela angústia. Mélanie sente profundamente só e essa solidão constitui talvez a principal razão de suas fugas para o deserto:

“Ma mère avait le pouvoir insoupçonné de susciter en moi une terrible solitude qui, lorsque je la voyais si rapprochée de Lorna, me ravageait car alors il y avait entre elles juste assez de silence pour que s’infilte en moi la pensée de leur chair confondue.” (DM, 18)<sup>13</sup>

Assim, o deserto representa uma extensão superficial estéril sob a qual Mélanie busca sua própria realidade, um espaço em que ela tenta se encontrar consigo mesma, numa procura narcísica de suas origens. Mas isso não é tudo. Nicole Brossard se serve do tema da “busca espiritual” para introduzir um assunto mais profundo e, ao mesmo tempo, mais ligado ao pensamento pós-moderno, isto é, a renovação do ser face à ameaça de uma destruição planetária.

Já vimos que *Le Désert mauve* se compõe de uma estrutura dupla que apresenta duas narrativas intercaladas: as memórias de Mélanie e a

história do “homem longo”. Já vimos também que essas duas histórias se apresentam em forte oposição, marcando a diferença entre os mundos feminino e masculino. Mas qual seria o significado da explosão – tão repetitiva – na narrativa do “homem longo”?

Karen Gould<sup>14</sup> mostrou que muitas das características do personagem criam um vínculo irrefutável com o físico americano Jacob Robert Oppenheimer que, com seus colegas, criou a primeira bomba atômica. O interesse pelo sânscrito bem como a célebre frase “*I am/become/Death*” (DM, 17) se não permitem uma identificação assinalam ao menos uma alusão ao conhecido cientista. A explosão, citada reiteradamente no texto, significa, portanto, a catástrofe nuclear e a morte.

Entretanto, esse lado sombrio e mortal não se restringe à narrativa do “homem longo”: ele extravasa as fronteiras e contamina o espaço textual de Mélanie. Na visão de mundo da adolescente, surgem cenas de desolação e algumas vezes são cenas que tocam sua própria vida: “*Très jeune, je fus sans avenir*” (DM, 11). A menina sente ainda um medo constante: “*Ici dans le désert, la peur est précise. Jamais obstacle. La peur est réelle, n’a rien d’une angoisse*” (DM, 26). No plano da realidade circundante, aparecem, por exemplo, detritos no deserto “*les carcasses d’autos, les amoncellements de pneus*” (DM, 36). Há ainda diversas alusões ao revólver no carro, a uma barraca incendiada e a um jovem armado.

Convém lembrar ainda que o deserto se impõe como o outro lado da civilização americana, o inverso das grandes metrópoles. Entretanto, embora seja o lugar da errância, do vazio, do silêncio e da imensidão, o deserto foi também, mais prosaicamente, o lugar das experiências atômicas nos Estados Unidos.

Assim, o livro de Nicole Brossard apresenta uma visão mais ampla e globalizada, mais conforme às exigências do multiculturalismo contemporâneo. Através da ligação estabelecida entre a personagem Mélanie e o escritor americano Jack Kerouac, verifica-se a existência de uma vinculação cultural entre o Québec e os Estados Unidos, com uma conseqüente interpenetração de fronteiras culturais. Entretanto, essas fronteiras se desfazem, diante da grande questão proposta pelo romance. Não se trata agora do quebequense, mas de cada ser humano e do futuro da humanidade. De fato, *Le Désert mauve* apresenta magistralmente “duas visões opostas do pós-modernismo”<sup>15</sup>: uma visão apocalíptica, ligada à morte e à destruição nuclear, e outra mais positiva, que sugere que os momentos apocalípticos

podem representar uma oportunidade de renovação para a humanidade. Essas duas visões se unem no texto poético de Brossard não só através do seu lirismo pessoal como também pelo jogo da cor do título: o malva do deserto dissemina o azul do céu por todo o livro: “*le mauve et la lueur de l’aube*” (DM, 11) inscrevendo, no final, através da expressão “*profil sanglant*” (DM, 41), o vermelho da morte. Nessa condensação máxima do sentido, faz-se ouvir a questão essencial do romance: possibilidade de renovação ou crepúsculo da humanidade?<sup>16</sup> Mas existe uma diferença entre os desfechos dos textos de Laure Angstelle e o de Maude Laures. Se Laure enfatiza o “perfil ensangüentado da estrada”, Maude prefere trazer no fim a figura do “horizonte” “*Puis ce fut le profil menaçant de toute chose. Puis l’aube, le désert et mauve, l’horizon*”. (DM, 220). Com essa pequena modificação, o final do livro parece nos orientar para a esperança de dias melhores.

## NOTAS

- <sup>1</sup> GAUVIN, Lise, MIRON, Gaston. *Ecrivains contemporains du Québec*. Paris: Seghers, 1989. p. 121.
- <sup>2</sup> BROSSARD, Nicole. *Le Désert mauve*. Montréal: Hexagone, 1989. Todas as citações seguidas de **DM** e do número da(s) página(s) correspondente(s) são tiradas dessa edição.
- <sup>3</sup> PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa: Les Presses de l’Université d’Ottawa, 1993. p.113.
- <sup>4</sup> Idem, p. 114.
- <sup>5</sup> Idem.
- <sup>6</sup> Cf. *Le Petit Robert: Dictionnaire Illustré des noms propres*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994. p. 1120.  
Os dois romances citados tiveram tradução para o francês, com os seguintes títulos: *Sur la route* e *Les Clochards célestes*.
- <sup>7</sup> Pegaria o meu caderno e a caneta. Por toda a manhã, escreveria. O aparelho de ar condicionado faria barulho. Ao redor de mim, a realidade: a cortina transparente, a cor das paredes, uma aquarela supérflua, um televisor, meu corpo imóvel diante do espelho [...] Minha mão seria lenta. A humanidade não poderia se repetir. Eu existiria alerta no questionamento.
- <sup>8</sup> HOLLANDA, Heloísa B. de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: — (org) *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rosco, 1994. p.12-13.

- <sup>9</sup> Muito jovem, eu tomava o Meteor de minha mãe e me dirigia para o deserto, passava lá dias inteiros, noites, auroras. Dirigia depressa e depois calmamente, seguia a luz em seus malvas e pequenas linhas que como veias desenhavam uma grande árvore de vida no meu olhar.
- <sup>10</sup> Eu avançava na vida, os olhos loucos de arrogância. Eu tinha quinze anos. Era uma delícia [...] afundar-se na noite com olheiras ao redor dos olhos, espaços inteiramente delirantes à proximidade do olhar.
- <sup>11</sup> PETERSON, Janet M. op. cit. p. 116.
- <sup>12</sup> Uma esgotante solidão que eu me infligia como para encontrar esse tempo anterior à escrita, anterior à realidade.
- <sup>13</sup> Minha mãe tinha o poder insuspeitado de suscitar em mim uma terrível solidão que, quando eu a via bem próxima de Lorna, me devastava, porque então havia entre elas um silêncio suficiente para que se infiltrasse em mim o pensamento de sua carne confundida.
- <sup>14</sup> GOULD, Karen. *Writing in the Feminine*. Carbondale e Edwardville: Southern Illinois University Press, 1990. p. 94-107.
- <sup>15</sup> PETERSON, Janet M. op. cit. p. 122.
- <sup>16</sup> Idem. p. 123.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROSSARD, Nicole. *Le Désert mauve*. Montréal: Hexagone, 1989.
- GAUVIN, Lise, MIRON, Gaston. *Ecrivains contemporains du Québec*. Paris: Seghers, 1989.
- GOULD, Karen. *Writing in the Feminine*. Carbondale e Edwardville: Southern Illinois University Press, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa B. de. (org) *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Le Petit Robert: Dictionnaire Illustré des noms propres*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.
- MAILHOT, Laurent. *La littérature québécoise*. Montréal: Typo, 1997.
- PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- WEINMANN, H, CHAMBELAND, R. (dir.) *Littérature québécoise: des origines à nos jours*. Montréal: Hurtubise HMH, 1996.

## A escritura de Yin Chen no contexto da literatura de migração

Haydée Ribeiro Coelho  
UFMG

Esse trabalho decorre de uma viagem de pesquisa ao Canadá. Tendo orientado dissertações sobre viagem, migração e também realizado trabalhos sobre o tema, quando fui ao Canadá (Quebec), fiquei muito atraída pela “literatura migrante” que se acha incorporada aos manuais de literatura quebequense, como se pode ler em um deles: “l’un des phénomènes importants de la littérature est la publication d’oeuvres, plus particulièrement des romans, d’auteurs immigrés qui ont choisi le Québec, et le français comme langue de communication artistique.”<sup>1</sup> Essa literatura predomina na metade da década de 80 e traz a condição de imigrantes e as questões de adaptação a essa cultura.

A escritora Yin Chen, de que tratarei a partir de *L’Ingratitude*,<sup>2</sup> insere-se na “literatura migrante”, escrevendo ao lado de outros escritores como Sergio Kokis (brasileiro exilado que vive no Canadá desde 1969) e o italiano Marco Micone (desde 1958). Se, por um lado, a escritora pode ser localizada no contexto dessa produção, não se pode ignorar que fala de uma determinada posição, como escritora e como mulher, retomando uma tradição importante na literatura do Québec, aquela relacionada à literatu-

ra escrita por mulheres no Canadá. Ressalto que 40% dos romances quebequenses entre 1976 e 1980 foi escrito por mulheres. Apesar de o texto de Yin Chen ser de uma oriental, a presença do mundo literário e filosófico ocidental está sempre presente no seu texto. Há menções específicas a Sartre e a Nietzsche. A reflexão sobre o estranho, o estrangeiro, sem dúvida, nos reporta também a Julia Kristeva.

*L'ingratitude* é aparentemente simples. Trata-se da história de uma adolescente chinesa que maquina sua própria morte como forma de libertar-se do domínio da mãe, da família e da ancestralidade. Os capítulos, relativos à urdidura da morte da protagonista Yan-Zi, são permeados por cenas que intercalam o real e o imaginário na descrição dos funerais da migrante chinesa.

No decorrer da narrativa, Yan-Zi acaba suicidando-se. Antes de morrer porém, a desconfiança de um amigo e namorado, em relação ao plano e à execução do suicídio (ela ingere alguns comprimidos) faz com que se instaurem um processo de perseguição e um conseqüente atropelamento de Yan-Zi nas ruas de Montreal. Tais fatos desviam, junto à comunidade chinesa, o real sentido da morte da protagonista.

Cabe ao leitor acompanhar a trama da morte, os conflitos entre mãe e filha. No contexto da família, o olhar da mãe sobre a filha é sempre de crítica e de desabono. A mãe introjeta a autoridade masculina, a lei e o pai vive sob a opressão da mãe, embora a autoridade ancestral tenha sido imposta a ela. Yan-Zi vive em um universo doméstico fechado, onde o riso não entra. A mãe, ensimesmada, com seu tricô, vê a autoridade como garantia da boa educação.

O livro é permeado de referências às tradições chinesas como aquelas ligadas ao nascimento, à morte, à velhice e à predestinação. Alguns estereótipos, através dos quais os chineses são vistos pelos ocidentais, são criticados no livro, como o vegetarianismo e a longevidade. Tanto é assim que os chineses se fartam de carne no funeral da protagonista e ela abrevia a própria vida no contexto da opressão familiar. A tensão entre mãe e filha, no interior de uma família chinesa no Canadá (Quebec), evidencia a dificuldade de inserção do migrante chinês, oriental no Canadá de tradição francesa e ocidental. Esse fato também se observa na maneira como a personagem vê o espaço. Os territórios da China e do Canadá não aparecem através de referências descritivas. No Canadá, o espaço apenas situa o personagem e seu conflito. Yan-Zi é estrangeira na cidade de Montreal e a cena do

atropelamento da protagonista visualiza para o leitor a opressão vivenciada nos mais diferentes níveis.

Ao longo da narrativa, a linguagem da suicida se nutre de sua própria teia, enredada na teia materna. A mãe transmitia "un amour d'araignée dominant son territoire par les substances de son corps, par un mélange de sang, de salive, de sueur et de larmes".<sup>3</sup>

Essas questões genéricas sobre o texto de Yin Chen permitem o enfoque de três aspectos apresentados aqui de forma sucinta: Yin Chen e a literatura de migração (Québec); Yin Chen e a produção literária feminina e o diálogo com o Ocidente (através de Nietzsche, Sartre e Julia Kristeva).

### Yin Chen e a literatura de migração

Na impossibilidade de abarcar todos os textos de literatura de migração, quero estabelecer um confronto entre a maneira como Sergio Kokis, através da *Casa dos espelhos*<sup>4</sup> e Yin Chen em *L'ingratitude* abordam o espaço, elemento fundamental para o estudo da questão identitária.

O livro de Sergio Kokis pauta-se pela justaposição de tempos e de espaços, permitindo ao leitor quebequense o conhecimento da cultura brasileira. Em um dos capítulos (quarto capítulo), através da pintura, o protagonista traduz para o olhar dos quebequenses a quase intraduzível experiência da vida de uma outra cultura, de uma outra história. Como migrante/exilado político, fala de um papel que representa, do "mimetismo espontâneo de lugar nenhum".<sup>5</sup> Suas estranhezas são inúmeras, englobando desde a paisagem e mesmo a própria língua francesa, falada no Canadá.

A evocação a uma passagem do livro de Sergio Kokis torna clara a maneira como o autor se reporta à paisagem quebequense:

O calor úmido de outrora não existe mais senão em minha memória. Aqui as flores da geada cobrem as vidraças de uma renda espessa, cinzenta, que é preciso esfregar com insistência e que logo se torna embaçada. O frio intenso dos longos janeiros. Não há neve. As ruas são de uma cor indeterminada, branco, sujo de gelo amontoadado, aqui e ali manchas ocres de ferrugem e de urina.<sup>6</sup>

Em *L'ingratitude*, as referências ao espaço do Canadá aparecem, como já evidenciei, para apenas situar o conflito da personagem. Em nenhum momento, há alusão ao espaço da China, mas sim a esse território escrito no corpo dos chineses. Figuras do "enclave" chinês no Canadá transitam

pelos olhos do leitor através do conflito vivenciado entre mãe e filha. A mãe de Yan-Zi busca perpetuar, no Canadá, a ordem e a hierarquia sociais chinesas, fechando-se para as mudanças culturais em um país multiétnico. A transculturação e a hibridação ocorrem, nesse caso, através da escritura de Yin Chen e, no âmbito da personagem, através de mapas de leituras como Nietzsche e Sartre que são mencionados no livro.

### Yin Chen e a produção literária feminina

Yin Chen apresenta questões que estão presentes na produção literária sobre a mulher: a opressão familiar e social, o confronto entre o espaço doméstico e outros espaços; a necessidade de transgressão do espaço familiar como forma de descoberta de si mesmo e o confronto entre os saberes. De maneira específica, Yin Chen agudiza essas questões apresentadas sob o olhar de uma oriental, presa a uma cultura milenar, e ao mesmo tempo, marcada pela tradição ocidental, de cultura francesa.

Georges Bataille, ao tratar das relações entre a literatura e o mal, evidencia que a “parte maldita” é a do jogo, do aleatório, do perigo”.<sup>7</sup> Nesse contexto, a protagonista não foge à regra. Opta pelo mal, indo contra os valores morais chineses no interior da família. Tece sua própria morte como forma de impor-se sobre a ancestralidade. Próximo à morte descobre sua sexualidade. O erotismo, no entanto, não muda o caminho e a determinação de Yan-Zi. Ao contrário, acelera-os.

O lado malévolo da personagem Yan-Zi aproxima-a de Sofia, do conto paradigmático de Clarice Lispector, intitulado “Os desastres de Sofia”.<sup>8</sup> No texto de Clarice, a personagem, ao mudar a história contada pelo professor não só quebra as relações de poder, de autoridade como também institui o malévolo como fonte de criação. Nesse caso, “há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa”.<sup>9</sup>

Em *L'Ingratitude*, a personagem transgride a ordem doméstica, mas, seu ato não resulta em fonte de criação como em Clarice Lispector, em que a personagem Sofia pela escrita muda o jogo amoroso e a teia textual.

### O diálogo com o Ocidente

No contexto de *L'Ingratitude*, a opção da protagonista pelo suicídio se, por um lado, aproxima-a de outras jovens suicidas chinesas, por outro,



torna-a também irmã de Nietzsche. As palavras de obediência à cultura ancestral chinesa ressoam em sua memória de forma justaposta à evocação do filósofo. Isso ocorre no momento em que a personagem traz, para a cena do texto, vozes desabonadoras dos homens contra as mulheres. Os homens diziam que as mulheres e os medíocres “são os mais difíceis de tratar”.<sup>10</sup> O trecho é o seguinte:

D'un geste las, Kong-Zi secouerait la tête: “Les femmes et les médiocres sont les plus difficiles à traiter”. Lao Zi, de son côté, fermerait les yeux: “Qui confronte se brise.” À ces mots, une foule de jeunes suicidés se mettraient à larmoyer ensemble. À force de se confronter en vain à leurs parents, épuisées, elles avaient choisi de se jeter à l'eau. En s'approchant d'elles, on devrait encore sentir l'odeur familière de cette rivière qui empoisonne notre ville. Alors, exasperé, Nietzsche leur crierait: “Pourquoi si molles, hein? Vous n'êtes donc pas mes soeurs? Vous voulez donc que je vous donne des coups de fouet? Vous ne désirez donc pas vaincre avec moi? Mais devenez dures, plus dures que votre mère, pour pouvoir un jour créer à votre tour, pour pouvoir un jour devenir mères!”<sup>11</sup>

Herdeira da tradição ocidental crítica, Yin Chen estabelece um diálogo com Nietzsche, com Sartre (*Les mains sales* é mencionado em *L'Ingratitude*) e com Julia Kristeva. Em *Les mains sales*, o protagonista se debate entre o puro e o impuro, a vida e a morte, a traição e a verdade. Esses são aspectos que também aparecem no romance aqui abordado.

Se, por um lado, há uma vontade nietzscheana de poder, de luta contra a mãe, representante da manutenção da ordem ancestral; no plano da enunciação, Yin Chen/Yan-Zi se traem, terminando o texto *L'Ingratitude* com a palavra mãe, forma de reencontrar a memória chinesa no Canadá (Quebec). No momento da morte, a personagem grita pela mãe que lhe vem como “lamentation enchantée, une dernière voix humaine, le cri d'un nourrisson peut-être: Maman.”<sup>12</sup>

A imagem da teia, presente no texto de Yin Chen, pode ser evocada para traduzir os meandros labirínticos da identidade migrante chinesa no Canadá (Quebec). De um lado, a impossibilidade de abertura para uma nova ordem, tendo em vista a opressão da educação chinesa e, por outro, o contraste entre uma sociedade multiétnica e o “enclave” chinês. Nessa encruzilhada, as leituras críticas e transgressoras de Yan-Zi se não mudaram a ordem doméstica, criaram frestas, através da escritura de Yin Chen, migrante e sobretudo oriental.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Um dos fenômenos importantes da literatura é a publicação de obras, mais particularmente de romances, de autores imigrantes que escolheram o Québec, e o francês como língua da comunidade artística. In: HEINZ, Weimann et CHAMBERLAND (Org.). *Littérature québécoise*. Des origines à nos jours. Textes et méthodes. Montréal: Hurtubise HM, 1996. p.278.
- <sup>2</sup> CHEN, Ying. *L'ingratitude*. Montréal: Lémeac, 1995.
- <sup>3</sup> "Amor de aranha dominando seu território pelas substâncias de um corpo, por uma mistura de sangue, de saliva, de suor e de lágrimas". CHEN, 1995. p.48.
- <sup>4</sup> KOKIS, Sergio. *A casa dos espelhos*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro, São Paulo, 2000. p.36.
- <sup>5</sup> KOKIS, 2000. p.36.
- <sup>6</sup> KOKIS, 2000. p.55.
- <sup>7</sup> BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- <sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- <sup>9</sup> BATAILLE, 1989.
- <sup>10</sup> CHEN, 1995. p.92.
- <sup>11</sup> Com um gesto cansado, Kong-Zi balançava a cabeça: "As mulheres e os medíocres são os mais difíceis de tratar." Lao Zi, de sua parte, fecharia os olhos: "Quem entra em confronto se quebra." A essas palavras, uma multidão de jovens suicidas começariam a chorar em conjunto. Por confrontarem-se com seus pais, esgotados elas tinham escolhido jogarem-se na água. Aproximando-se delas a gente deveria ainda sentir o odor familiar desse rio que envenena nossa cidade. Então, exasperado Nietzsche lhes gritaria: "Porque são nuas, hein? Vocês não são minhas irmãs? Quereis então que lhes açoitae? Não desejais vencer comigo? Mas tornais duras, mais duras que vossa mãe para poderem um dia criar, para poderem um dia tornarem-se mães." CHEN, 1995. p.92-93.
- <sup>12</sup> lamentação encantada, uma última voz humana, o grito de um bebê talvez: Mamãe. CHEN, 1995. p.133.

## A Beleza convulsiva: imagens femininas surrealistas

Márcia Arbex  
UFMG

*" le poème est l'acte de l'amour demeuré désir "*  
(René Char)

A história e os textos surrealistas demonstram a extrema atenção, absolutamente subversiva para a época, que os surrealistas dedicaram à mulher. De modo geral e desconsiderando inevitáveis posturas individuais, os surrealistas não cessaram de apoiar a emancipação da mulher e de evidenciar seu papel na emancipação do espírito. Desde o início dos anos vinte observamos em certos textos uma reflexão contínua sobre os poderes do amor e a função da mulher: a experiência amorosa é considerada reveladora de uma experiência autêntica na qual corpo e espírito são colocados à prova; principalmente, tal experiência revela no indivíduo todo o poder de seu desejo, e por conseguinte, de seu ser. Para compreender o quanto essa atitude apresenta-se como subversiva, é preciso considerar as convenções sociais e o estado dos costumes dominantes na primeira metade do século XX que, mesmo estremecidos por uma certa liberação feminina e pela revelação do inconsciente freudiano, explodiram realmente apenas nos anos 60.

Em sintonia, pois, com as reivindicações de Freud, Marx e do Marquês de Sade, o surrealismo considera que o amor condiciona o surgimento de obsessões íntimas que quebram as muralhas da censura, que o erotismo liberta o homem da tirania dos tabus e proibições, restaurando a atividade do prazer. Nesta perspectiva, a expressão artística torna-se o lugar onde tais desejos se manifestam e a relação arte-amor define-se portanto como revolucionária, pois orienta-se em direção à emancipação geral do homem.

Questiona-se, com freqüência, sobre o lugar ocupado pela mulher no movimento surrealista; estranha-se a pouca alusão feita às mulheres “reais” nos textos surrealistas e pergunta-se porque a história das mulheres artistas é bem menos conhecida do que a de seus companheiros ou amigos. Robert Benayoun observa que, se o surrealismo exalta a mulher, nem todos os surrealistas reverenciaram as mulheres (1965:87). Não é nosso propósito abordar, no momento, tal aspecto do surrealismo, aspecto cuja legitimidade e pertinência autorizariam uma reflexão no contexto desse seminário. Lembraremos apenas que, contrariamente ao que se pensa, nenhum movimento contou com tantas mulheres dentre seus membros atuantes. Sua presença pode ser atestada com os textos poéticos, com as pinturas e nos catálogos das grandes exposições surrealistas (1935, 1936, 1938, 1940, 1947). Algumas aproximaram-se do grupo através de contatos pessoais: Leonora Carrington, Léonor Fini, Valentine Hugo, Dora Maar, Remedios Varo; outras foram “descobertas” pelos surrealistas, como Frida Kahlo, Meret Oppenheim ou Dorothea Tanning (CHADWICK, 1986).

Nossa proposta de reflexão, hoje, difere um pouco desta última. Dentro de uma perspectiva histórica, ao detectarmos imagens da mulher propostas pelos textos e pela arte surrealistas, constatamos o quanto elas contribuíram para a criação de uma imagem feminina mítica que exerceu uma função poética de extrema importância na evolução literária e plástica do movimento. A exaltação da mulher pelos surrealistas participa da busca lírica, constituindo ainda um dos traços essenciais do retorno à subjetividade e da busca da verdade no amor e no erotismo.

### Do amor sublime às formas de perversão

Tendo proclamado o fim de todas as convenções morais, atacado os tabus sexuais herdados da tradição cristã, os surrealistas procuram fundar

uma filosofia da existência baseada no potencial da imaginação e do inconsciente, “na força pura do ímpeto vital, do Eros primitivo” (DUROZOI, 1972:168). Abandonar-se ao inconsciente não significa, entretanto, queda, mas sim ascensão poética, caminho para o êxtase, com lucidez e clareza; o amor é “*signe ascendant*”, como diz Breton, pois permite ao amante conhecer-se e conhecer o mundo através do objeto amado. Sem o amor o mundo é insignificante: “Graças ao amor, diz Salvador Dalí, as imagens do mundo exterior se tornarão cada vez mais a ilustração de meu pensamento (...). Tudo o que eu penso vive e se renova na imagem da mulher amada.”<sup>1</sup> A celebração dessa harmonia essencial entre o mundo e o desejo encontra-se em *Arcane 17*, de Breton: “O alto da montanha toma forma divina apenas na bruma de teu olhar, apenas com a asa da águia dourada passando sobre teus cabelos...”<sup>2</sup> (1944-47); e define-se com Benjamin Péret no conceito de amor sublime: “No amor sublime, o desejo, sempre ligado à sexualidade, vê-se então transfigurado (...), longe de perder de vista o ser de carne que o gerou, tende, definitivamente a sexualisar o universo”<sup>3</sup> (1956).

Em certos quadros, o pintor catalão Joan Miró exprime tal fusão harmônica entre o homem e o cosmos, entre seu próprio desejo e o do mundo, através da figura feminina. *Amour* (Amor, 1926), *Le corps de ma brune* (O corpo de minha morena, 1925), são quadros nos quais o gesto automático traduz a liberação da subjetividade, dando amplo espaço à manifestação do erotismo. Em *Étoiles en des sexes d'escargot* (Estrelas em sexos de caramujos, 1925), *Escargot femme fleur étoile* (Caramujo mulher flor estrela, 1934), os títulos entram na tela para reforçar seu caráter poético e celebrar o universo. Robert Benayoun afirma que um pintor como Miró, que diz praticar uma pintura poética, o automatismo não só realiza uma escrita inédita, mas sexualiza o cosmos (1965 :126). Outros títulos poéticos de Miró também traduzem essa harmonia essencial: *Le crépuscule rose caresse le sexe des femmes et des oiseaux* (O crepúsculo rosa acaricia o sexo das mulheres e dos pássaros), *Une étoile caresse le sein d'une négresse* (Uma estrela acaricia o seio de uma negra, em *Peinture-poème*, 1938), *Chiffres et constellations amoureux d'une femme* (Números e constelações apaixonados por uma mulher).

Elevação pode significar igualmente êxtase, segundo Salvador Dalí, ao afirmar que “o êxtase constitui o estado puro de exigente e hiperestésica lucidez vital, lucidez cega do desejo. Ele é por excelência o estado mental

crítico que o inverossímil pensamento atual, histórico, moderno, surrealista e fenomenal aspira a tornar contínuo.”<sup>4</sup>

A exaltação da “lucidez cega do desejo” transparece ainda nas pesquisas de Louis Aragon e de André Breton que, em 1928, celebram o cinquentenário da histeria e procedem a um estudo sobre a sexualidade.<sup>5</sup> A histeria, considerada a maior descoberta poética do fim do século XIX — e não um fenômeno patológico, é celebrada por ser uma forma de sedução, um “meio supremo de expressão”, um desvio do desejo para apreender seu objeto pois apresenta quadros vivos de atitudes de mulheres no amor que são tidos como uma linguagem do desejo.

Se por um lado, Breton ou Benjamin Péret defendem unicamente o amor único, “eletivo”, recíproco, recriminam a libertinagem ou certas formas de “perversão” sexual, outros poetas e artistas manifestam seu ataque às convenções através da produção de romances pornográficos, em textos blasfematórios (em especial contra a Virgem e a Igreja), em quadros eróticos e provocantes. Dali afirma, em *La femme visible* (A mulher visível, 1930): “No amor, atribuo um valor especial a tudo aquilo que é chamado perversão e vício. Considero a perversão e o vício como formas de pensamento e de atividade as mais revolucionárias, da mesma forma que considero o amor como a única atitude da vida do homem.”<sup>6</sup>

Max Ernst, por sua vez, atenta contra o clérigo no romance-colagem *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Sonho de uma menina que quis entrar para o Carmelo, 1930), paródia da hagiografia de Santa Teresa de Lisieux, ao relatar o sonho de uma jovem que manifesta precocemente sua vocação religiosa, através de imagens e de um texto repletos de conotações eróticas. No mesmo ano, Breton e Éluard escrevem *L'Immaculée conception* (A Imaculada conceição), obra cujo título mascara o caráter deliberadamente desafiador ao catolicismo; trata-se na verdade de ensaios de simulação dos principais delírios catalogados (mania aguda, paralisia, demência precoce, etc). Em *Traité du style* (Tratado do estilo, 1928), Aragon ataca ferozmente a Igreja: “As diversas imagens de Jesus, o das pequenas ceroulas da cruz aos flagelos, até o inacreditável Sagrado Coração, todos os mártires, etc., que ampla colheita para os sádicos. (...) Quantas virgens para Lesbos, quantos São Sebastãos para Sodoma!” (1928 :99)<sup>7</sup>.

A celebração do amor livre encontra suporte no cinema de Buñuel e Dali, em *L'Âge d'or* (A Idade de ouro, 1930), por exemplo, ao evocar, através de uma sucessão de episódios misteriosos, alegóricos, marcados pelo

humor negro e pelo lirismo, a comunhão total, mesmo que efêmera, de dois amantes em princípio separados por rituais sociais e tabus, para terminar em uma "transposição" do fim de *Cent vingt journées de Sodome* (1785/1904) de Sade. Seu caráter subversivo é percebido de imediato, o que o faz alvo da censura e do escândalo, por denunciar através da imagem cinematográfica a revolta contra as convenções e as aparências sociais.

### A beleza convulsiva : do estético ao erótico

A exaltação do erotismo e do desejo surge, pois, não só como um poder de regeneração do mundo, mas como uma força perturbadora e subversiva, um princípio de desordem vital, nas palavras de Aragon : "Existe no amor um princípio fora da lei, um sentido irrepreensível do delito, o desprezo da proibição e o gosto pelo saque"<sup>8</sup>. (Apud DUROZOI, 1972 :168)

Diante da função atribuída ao amor, em suas manifestações eróticas, sublimes ou perversas, a figura feminina ocupou um lugar central na filosofia surrealista, fazendo surgir uma nova concepção de Beleza, radicalmente oposta a qualquer ideal de harmonia ou equilíbrio, formal ou estática : "A beleza será convulsiva ou não será", diz Breton ao final de *Nadja* (1928). Em *L'Amour Fou* (1937), Breton acrescenta : a beleza será "explosiva-fixa, erótica-velada, mágica-circunstancial".

As representações femininas são diversas: de um lado a virgem, a criatura celeste e etérea, a criança; do outro, a bruxa, o objeto erótico e a mulher fatal. Todas respondem a esse aparente paradoxo contido na definição da beleza convulsiva, e tem em comum uma função : dar sentido ao mundo : "Quando o acaso te trouxe ao meu encontro, uma grande sombra estava em mim e posso dizer que foi em mim que essa janela abriu-se", diz Breton em *Arcane 17*. Julien Gracq, em *Inabordable* : "É uma mulher jovem e sob os seus passos as imagens se levantam à profusão"<sup>9</sup>.

Nos anos 30, surge a figura da "*femme-enfant*", a mulher-criança, aquela que possui o dom de unir o real ao imaginário. Paul Éluard a aborda em *La Dame de Carreau* (*Donner à voir*, 1939) :

"(...) Amando o amor. Na verdade, a luz me cega. Guardo dela o suficiente em mim para ver a noite, toda a noite, todas as noites. Todas as virgens são diferentes. Eu sonho sempre com uma virgem. Na escola, ela está sentada à minha frente, de avental preto. Quando

ela se volta para perguntar-me a solução de um problema, a inocência de seus olhos me confunde a tal ponto que, tendo pena de mim, ela passa seus braços em volta de meu pescoço. (...)”

Nadja personifica-a: a poeticidade de sua fala, seu comportamento inusitado, seus dons de “vidência”, a desorientação que ela provoca, a série de acasos que a envolvem, destróem a estrutura lógica de nossa visão de mundo, perturbam e seduzem o poeta Breton. “Quem éramos nós diante da realidade, essa realidade que eu sei, agora, que está deitada aos pés de Nadja, como um cachorro vadio? (...) Do primeiro ao último dia, tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar (...)” (1964)<sup>10</sup>, diz, perplexo, o poeta Breton. Nadja é a encarnação do personagem feminino efêmero que faz sinal ao poeta, sinal este capaz de revelar-lhe seu próprio destino, respondendo-lhe à pergunta “*Qui suis-je?*” (Quem sou eu?). Os desenhos executados por Nadja — tentativa de busca de sua própria imagem e de uma identidade que se fragmenta visivelmente, rapidamente — reproduzidos pelo autor ao fim do livro, associam-na à Melusina, sereia legendária com cauda de serpente.

Os poetas apresentam-na como aquela que não perdeu seu frescor, inocência, fantasia e espontaneidade; a mulher-criança desconcerta com seu discurso e atitudes, faz perguntas inesperadas que forçam o homem a reconsiderar sua concepção de mundo. Por pertencer ao mundo pré-lógico, encantado, ela subjuga os poetas, pois o tempo não a atinge.

Em Breton, as representações femininas unem a temática aquática-vegetal através de metáforas do desejo: “Quero apenas fazer com você somente um ser de tua carne, da carne das medusas, somente um ser que seja a medusa dos mares do desejo”<sup>11</sup>. O tema marinho traduz a atividade onírica, “*la vague de rêves*” (Aragon) enquanto a temática vegetal traduz a imaginação livre, a linha serpentina e a voluta, a mulher-serpente. Breton fala ainda, em *L’amour fou*, da “folhagem do mimosa de seus olhos”, dos “cabelos de chuva clara sobre as castanheiras em flor”. Nadja tem “olhos de avenca”.

À figura da mulher-criança, superpõe-se a da mulher fatal, como a atriz Musidora, célebre por sua participação no filme *Os Vampiros* (Louis Feuillade, 1915), “fada moderna e pueril, adoravelmente dotada para o mal”, como diz Breton em uma carta endereçada à atriz. Em *L’Amour fou*, o poeta Breton declara: “Amor, único amor que seja, amor carnal, adoro, nunca deixei de adorar tua sombra venenosa, tua sombra mortal. Um dia o



homem saberá te reconhecer como seu único senhor e te honrar até nas mais misteriosas perversões de que tu o cercas.”<sup>12</sup>

A crueldade é traço característico de certas heroínas da crônica judiciária, cujas atitudes são apoiadas pelos surrealistas. Em 1933, eles tomam a defesa de Violette Nozières que, vítima de incesto, envenena os pais e é condenada à morte. A imprensa reacionária ataca violentamente a jovem e os surrealistas publicam, então, um texto em defesa da assassina, exaltando sua coragem em romper com a hipocrisia familiar. Posição semelhante foi tomada no caso do assassinato do secretário do jornal de extrema direita, *L'Action française*, pela anarquista Germaine Berton; assim como no caso das irmãs Papin, que massacraram sua patroas<sup>13</sup>. Essas mulheres, vítimas que se tornam poderosas por um lapso de tempo, guiadas como por um impulso primitivo, cuja revolta contra a sociedade conduz ao crime, correspondem inteiramente ao ideal revolucionário surrealista: exaltação de ações radicais e politicamente subversivas.

Na pintura, Salvador Dali cria um imaginário plástico inextricavelmente ligado à figura daquela que foi a musa surrealista durante muitos anos. No círculo surrealista, Gala tornou-se uma fonte de energia erótica e poética, ao mesmo tempo que fonte de inspiração. Dali incorpora a imagem de heroína salvadora em suas visões mitológicas ou naquelas oriundas de seu método da paranóia crítica. Os fortes impulsos eróticos despertados pela presença de Gala, conduziram-no a realização de suas principais obras surrealistas, como por exemplo *O Grande Masturbador* (1929-30), pintura que revela, através da imagem do desejo e da impotência temida, o papel de Gala: estimular o desejo erótico que desencadeia o processo alucinatório necessário à criação.

Esse amálgama da mulher-criança e da mulher fatal, Hans Bellmer revela com suas “*poupées*” (bonecas). Ao construí-las, ele desarticula seu corpo para rearticulá-lo de acordo com estruturas ao mesmo tempo provocantes e impossíveis, mas sempre animadas pelo sonho e pelo desejo. Ainda próximas da mulher-criança, as bonecas são tratadas como objetos de sonhos sádicos: “Não seria na boneca que, apesar de sua docilidade cômoda e sem limite, envolvia-se de uma reserva desesperante; não seria na própria realidade da boneca que a imaginação encontraria o que ela busca como jubilação, exaltação e medo?”<sup>14</sup> Poemas, quadros, objetos, tudo é linguagem do desejo. No mundo submetido ao princípio de realidade, as obras surrealistas adquirem caráter subversivo, pois desnudam aquilo que outros escondem.

## Arte e escrita

Desde o primeiro Manifesto surrealista, em 1924, Breton considera o amor um meio de criação e uma fonte de revelação. Além disso, ele tenta conciliar os objetivos da revolução social com a exploração da dinâmica do desejo erótico e espiritual, tarefa ligada à busca das fontes da imaginação poética no sonho e no inconsciente.

Em *Le Paysan de Paris* (1926), Aragon descreve as fontes comuns do amor e da imaginação, sua confusão a nível do mito, sua superação da razão e da realidade das aparências. É o amor que provoca o encantamento do cotidiano sob o efeito da imaginação, estando pois na base de toda poesia. “A poesia como o amor faz-se na cama/Os seus lençóis desfeitos são a aurora das coisas/ a poesia faz-se nas matas...”, diz Breton (*Sur la route de San Romano*, 1948). Em *L'Amour fou*, Breton faz uma confissão: “nunca pude me impedir de estabelecer uma relação entre essa sensação (a emoção poética) e a do prazer erótico, e percebo somente uma diferença de grau entre elas”.

Se por um lado, estudiosos do surrealismo detectaram contradições entre o fazer literário dos poetas e sua atuação na vida, se apontaram incompatibilidades entre as necessidades afetivas e as necessidades teóricas, o que resultou numa representação ambígua da figura feminina — imagem revolucionária, mas também conservadora; por outro lado, há de se reconhecer que os próprios poetas e artistas tinham uma concepção paradoxal da mulher. Breton diz que o problema da mulher é para o mundo tudo o que há de mais maravilhoso e de mais perturbador.

A imagem feminina proposta pelos surrealistas constitui, de certa forma, um enigma, um rébus, como aquele que foi publicado no número 12 de *La Révolution Surréaliste* (dez. 1929): uma fotomontagem contendo, no centro, a pintura de Magritte que diz: *Não vejo a [...] escondida na floresta*, sendo que a figura de uma mulher nua ocupa o lugar da palavra “mulher”, ausente do enunciado. Em torno do quadro, retratos de dezesseis surrealistas, de olhos fechados. A pintura é um rébus, ao tornar visível aquilo que o texto diz que não se pode ver; rébus, também, na relação da pintura com os retratos, pois o que é visível para nós, espectadores, somente é visível para os poetas no plano onírico.

## NOTAS

- <sup>1</sup> "Grâce à l'amour, les images du monde extérieur se feront de plus en plus l'illustration de ma pensée (...). Tout ce que je pense vit et se renouvelle dans l'image de l'être aimé." (Apud DUROZOI, 1972 :169). [Tradução da autora].
- <sup>2</sup> "Le haut de la montagne ne prend vraiment forme divine que dans la brume de ton regard, que par l'aile de l'aigle doré passant sur tes cheveux (...)" [T.A.]
- <sup>3</sup> "Dans l'amour sublime, le désir, tout en demeurant lié à la sexualité, se voit alors transfiguré (...), loin de perdre de vue l'être de chair qui lui a donné naissance, il tend donc, en définitive, à sexualiser l'univers." [T.A.]
- <sup>4</sup> "L'extase constitue l'état pur d'exigante et hypéresthésique lucidité vitale, lucidité aveugle du désir. Elle est par excellence l'état mental critique que l'in vraisemblable pensée actuelle, hystérique, moderne, surréaliste et phénoménale aspire à rendre continue." *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938).
- <sup>5</sup> A *Révolution Surréaliste*, n.11, publica ainda uma montagem feita a partir de material fotográfico encontrado nos arquivos do Hospital Salpêtrière, que mostra mulheres durante a crise histórica.
- <sup>6</sup> "J'attache en amour un prix particulier à tout ce qui est nommé perversion et vice. Je considère la perversion et le vice comme les formes de pensée et d'activité les plus révolutionnaires, de même que je considère l'amour comme l'unique attitude de la vie de l'homme." [T.A.]
- <sup>7</sup> "Les diverses images de Jésus, du petit caleçon de la croix aux flagellations, jusqu'à l'in vraisemblable Sacré-Cœur, tous les martyrs, etc., quelle ample moisson pour les sadiques. (...) Que de vierges pour Lesbos, de Saint-Sébastien pour Sodome!" [T.A.]
- <sup>8</sup> "Il y a pourtant dans l'amour un principe hors la loi, un sens irrépressif du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage."
- <sup>9</sup> "Quand le sort t'a portée à ma rencontre, la plus grande ombre était en moi et je puis dire que c'est en moi que cette fenêtre s'est ouverte." (Breton). "C'est une femme jeune sous les pas de laquelle les images se lèvent à foison." (Gracq).
- <sup>10</sup> "Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe? (...) J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre. (...)".
- <sup>11</sup> "Je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair, de la chair des méduses, qu'un seul être qui soit la méduse des mers du désir".
- <sup>12</sup> "Amour, seul amour qui sois, amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. Un jour viendra où l'homme saura te reconnaître pour son seul maître et t'honorer jusque dans les mystérieuses perversions dont tu l'entoures." (1937).
- <sup>13</sup> Jacques Lacan estuda minuciosamente o caso de Léa e Christine Papin na revista *Minotaure*, n.3.

- <sup>14</sup> "Ne serait-ce pas dans la poupée qui, malgré sa docilité accommodante et sans borne, s'entourait d'une réserve désespérante, ne serait-ce pas dans la réalité même de la poupée que l'imagination trouverait ce qu'elle cherchait de joie, d'exaltation et de peur?" (Bellmer)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :

- ARAGON, Louis. *Traité du style*. Paris : Gallimard, 1928.
- BENAYOUN, Robert. *Érotique du Surréalisme*. Paris : J.J.Pauvert, 1965.
- BRETON, André, ÉLUARD, Paul. Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938) .In : *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1992. T.2.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964.
- BRETON, André. *L'Amour fou*. Paris : Gallimard, 1937.
- BRETON, André. *Arcane 17*. Paris : J.-J. Pauvert, 1944.
- CHADWICK, Whitney. *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*. Paris : Chêne, 1986.
- DUROZOI, G., LECHERBONNIER, B. *Le Surréalisme*. Paris : Larousse, 1972.
- ELUARD, Paul. *Donner à voir*. Paris : Gallimard, 1939.
- ELUARD, Paul. *L'amour la poésie* . Paris : Gallimard, 1929.
- La Poésie Surréaliste* présentée par Jean-Louis Bédouin. Paris : Seghers, 1970.
- MINK, Janis. *Juan Miró*. Benedikt Taschen, 1994.
- NERET, Gilles. *Salvador Dalí*. Köln : Benedikt Taschen, 2000.
- PAQUET, Marcel. *René Magritte*. Köln : Benedikt Taschen, 1995.
- PÉRET, Benjamin. *Anthologie de l'amour sublime*. Paris : Albin Michel, 1956.

## Tons e traços no 'nu feminino': a perspectiva masculina e o contexto histórico na pintura hispânica

Márcia Paraquett

UFF

A presente comunicação pretende compreender as modificações ocorridas, ao longo do processo histórico, nas figuras femininas representadas nos nus artísticos de diferentes pintores espanhóis. Em especial, quatro pinturas serão analisadas no propósito de perceber em que medida o contexto histórico-político-religioso-cultural determinou os tons e os traços desses pintores. Serão privilegiados os seguintes quadros: *A Vênus do espelho*, de Velázquez (1599-1666), *A maja nua*, e *A maja vestida* de Goya (1746-1828); *Nu*, de Sorolla (1863-1923); *A minha mulher, nua, observando o seu próprio corpo transformando-se em três vértebras de uma coluna, céu e arquitetura*, de Dalí (1904-1989). É importante observar que todos os quadros foram pintados por homens e que há um grande distanciamento temporal entre um e outro, fator que determinará uma radical mudança de perspectiva.

*A Vênus do espelho* foi pintada por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, possivelmente durante uma de suas viagens à Itália, ocorrida

antes de novembro de 1648. Nessa mesma viagem teria pintado ainda *As fiandeiras*, *Uma sibila*, e *O coroamento da Virgem*. Essa notícia biográfica pode parecer de pouca significação, mas serve para revelar um fato histórico de suma importância que norteou a obra dos artistas espanhóis entre os séculos XVI e XIX. Estou referindo-me ao "Santo Ofício" ou, como é mais conhecido, à Inquisição. Ter saído da Espanha para, nesse momento, criar o primeiro nu artístico feminino da pintura espanhola não é mera coincidência, ainda que esse nu retrate uma figura mitológica, portanto, irreal, sem identidade. Para compreender melhor essa obra é importante que se faça um passeio pelo cenário histórico-religioso da Espanha.

No dia primeiro de novembro de 1478, o papa Sisto IV assinou uma bula através da qual fundou uma nova Inquisição na Espanha. Redigida como resposta às petições dos Reis Católicos, essa bula reproduzia os argumentos régios sobre a difusão das crenças e dos ritos mosaicos entre os judeus convertidos ao cristianismo em Castela e Aragão, atribuía o desenvolvimento dessa heresia à tolerância dos bispos e autorizava os reis a nomear três inquisidores. Essa concessão ao poder monárquico era um acontecimento inédito, já que a nomeação estava reservada, até então, ao papa. A bula também permitia aos Reis Católicos a revogação e a substituição dos inquisidores. Portanto, a Inquisição espanhola assume seu caráter de tribunal eclesiástico, funcionando com poderes delegados pelo papa.<sup>1</sup>

Instala-se, primeiramente, na cidade de Sevilha, onde, sob o mando dos dois primeiros inquisidores, ocorre a detenção de centenas de acusados durante o primeiro mês de atividade, o que provocou um grande pânico entre os habitantes, determinando a fuga de milhares de pessoas ao estrangeiro (Portugal, Itália e norte da África). É natural que tenha havido resistência por parte da população, o que levou a criação de novas medidas, mais enérgicas, acarretando a fundação de uma segunda área inquisitorial: Saragoça. Mais experientes, os dois poderes (monárquico e papal) se organizam para o enraizamento do tribunal: os recursos à Roma, aceitos pelo papa numa primeira fase, sofreram o protesto constante dos Reis Católicos e de Carlos V, até que a Coroa obteve da cúria romana a delegação ao inquisidor-geral do poder de examinar todos os recursos de última instância. Estava fundada, definitivamente, a Inquisição espanhola que só teria seu fim, pelo menos de forma sistemática, no ano de 1834.

Se é possível detectar o aspecto mais nocivo à sociedade espanhola herdado do processo inquisitorial, poderíamos afirmar que a composição da rede de familiares foi o pior de seus aspectos. Pelo menos 80 mil

famílias, saídas primeiramente das camadas médias urbanas e rurais para num segundo momento serem privilegiadas nas camadas superiores urbanas em ascensão, colaboraram com a Inquisição, o que possibilitou sua longa existência. Além do aniquilamento de milhares de “hereges”, da perseguição aos “cristãos-novos” de origem hebraica, dos “cristãos-velhos” do campo, dos “alumbrados”, dos mouriscos e dos judeus, a Inquisição espanhola é responsável pela desconfiança entre os espanhóis. Em nome da liberação de impostos e do prestígio político, essas famílias transformaram-se em “dedos-duros” da Igreja, patrulhando aqueles que se contrapunham à severa doutrina de Roma.

Foi nesse ambiente de violência, desconfiança e insegurança que viveu Velázquez. É natural, portanto, que esse contexto tenha determinado sua opção artística. De origem nobre, o retratista real da dinastia mais feia que a Espanha conheceu, os Habsburg, conseguiu ludibriar a vaidade dos monarcas diante do realismo daqueles retratos. Felipe IV não foi um grande estadista, mas é lembrado como o homem que apoiou as artes tendo, durante quase quarenta anos, encomendado trabalhos a Velázquez. Embora a Inquisição estivesse no seu apogeu, esse rei chegou a perdoar alguns artistas que transgrediram a lei. Vale recordar que a Espanha concentrava na monarquia seu poder absoluto, diferentemente da Holanda, da Inglaterra e da França, onde a burguesia começava a ganhar força.

Embora estivesse ainda muito preso às etiquetas palacianas, Velázquez começou a interessar-se pelas pessoas comuns, pintando os membros menos importantes da corte, como os bufões e os anões. Começa, então, a fazer experiências com diferentes maneiras de exprimir sentimentos e pensamentos, imprimindo, em suas telas, as emoções dos infelizes, dos loucos e dos que tinham que fazer papel de bobo para sobreviverem às perseguições. Nasceram, nessa época, quadros como *O Triunfo de Baco* ou *Os Bêbados* (Los Borrachos), tendo sido, este último, surpreendentemente, pendurado no quarto de dormir de Felipe IV.

No entanto, é depois de duas viagens à Itália que adquire um estilo mais fluente e universal. Fora de seu lugar, introduz o nu feminino, pintando *A Vênus do espelho*, tema até então pudicamente evitado pela pintura espanhola. Antes, a nudez era reservada aos corpos dos mortos ressuscitados nas pinturas religiosas. Velázquez abandona essa tradição, criando uma nova e vigorosa imagem da deusa do amor, à maneira veneziana. Ainda que a atitude de Velázquez possa ser entendida, naquele contexto, como corajosa, é preciso salientar que a mulher por ele representada não passa de um

mito. Observemos que o corpo de Vênus descansa sobre um tecido cinza com alguns reflexos azulados; seu rosto se reflete num espelho de moldura negra, sustentado por Cupido; o azul lateral, o vermelho das cortinas e o rosa das fitas servem de contraste à palidez de seu corpo. Como afirma José López-Rey, não existe outra obra sobre o mesmo tema que possa comparar-se a essa, no que se refere ao espaço, tamanha a fidelidade de textura e de cores. A sensualidade em que Vênus é banhada, ainda segundo López-Rey, não encontra similar na pintura moderna<sup>2</sup>. Mas é um mito. Um mito que não nasceu de sua fantasia. Velázquez valeu-se de uma modelo que, possivelmente, serviu também a outras obras pintadas na sua segunda viagem à Itália: *As Fiandeiras*, *Uma sibila* e *A coração da Virgem*. É interessante observar que o primeiro caso trata-se de uma pintura de tema popular, o segundo mantém-se vinculado ao tema mitológico e o terceiro é cristão, e refere-se à figura feminina máxima da Igreja Católica: a Virgem Maria. Há estudos que confirmam as coincidências entre o rosto da Vênus refletido no espelho e o da Virgem Maria no quadro da coroação. Os mesmos detalhes físicos são encontrados em *Uma sibila* e na protagonista de *As Fiandeiras*.

Dessa forma, podemos pensar que Velázquez relativizou sua iniciativa corajosa de inaugurar a pintura do nu feminino na Espanha inquisitorial. Vale-se de seu prestígio junto a um rei amante das artes, mas conserva uma imagem feminina irreal, falsa, mitológica, mantendo, assim, os valores religiosos de seu tempo. Isso ainda pode ser reforçado se observamos que a figura feminina está de costas, evitando-se, assim, o nu frontal.

Comparemos esse quadro e essa postura à arte de Francisco de Goya y Lucientes, autor das famosas *Maja desnuda* e *Maja vestida*. Assim como Velázquez, Goya também foi o pintor do rei, tendo retratado as famílias de Carlos III e Carlos IV, marido da inquieta Maria Luísa, tema de “fofocas” palacianas. A primeira fase de seu trabalho prende-se à produção de tapeçarias que adornaram os salões e os quartos do palácio real, fase esta substituída pela pintura negra, conforme se denomina a representação do imaginário grotesco e de horror que se encontra em seu trabalho. Há duas coleções bastante conhecidas, *Caprichos* e *Os desastres da guerra*, que são o testemunho de sua denúncia política e religiosa. A primeira coleção teve sua venda proibida pela Inquisição, primeiro mal estar entre o pintor e o poder político-religioso. O seu alvo foi o clero, as classes mais ricas e a futilidade dos valores sociais, tudo isso representado através de 8 gravuras satíricas e grotescas. Na segunda, *Os desastres da guerra*, reproduz a crueldade cometida entre espanhóis e franceses durante a ocupação da Espanha pelas tropas de



Napoleão. A proposta de Goya era apelar para a razão num momento em que seu país estava dividido entre as barbaridades da guerra e a possibilidade de desfrutar de uma concepção política mais arejada, mais aberta que a sua. Frente ao liberalismo francês, a política inquisitorial da Espanha se fez ainda mais negra.

O passo seguinte foi a pintura de bruxaria e feitiço, temas especialmente populares entre escritores do teatro e da literatura de seu tempo, pois eram um veículo através do qual se podia atacar a Inquisição. Durante vários séculos, o "Santo Ofício" havia explorado a existência de crenças supersticiosas para efetivamente aterrorizar e subjugar o povo espanhol, impedindo o desenvolvimento de uma Espanha mais instruída. A atenuação dos conflitos entre Espanha e França só fizeram avivar a política religiosa instaurada desde o século XVI. O filho de Carlos IV, Ferdinando VII perde o poder de seu país num primeiro momento para recuperá-lo um ano depois, devolvendo aos espanhóis a restauração da Inquisição, o grande pesadelo daquele povo que se dividia entre a defesa de seu território geopolítico e a liberdade ideológica, roubada por seu próprio monarca. A situação ficou insustentável e Goya foi obrigado a exilar-se na França, onde morreu, mas deixando o primeiro quadro impressionista que a crítica tem notícias: *A ordenhadora de Bordeaux*<sup>3</sup>.

Findo esse rápido passeio, observemos com mais detalhes a proposta de Goya ao pintar a *Maja desnuda*. A *maja* era uma personagem particularmente urbana e exclusivamente espanhola. Seu correspondente masculino o *majo*, equivale ao "almofadinha", ainda mais fanfarrão que ela. Ambos eram boêmios, coloridos e provocativos, reconhecidos imediatamente por seus modos e por suas roupas. Uma mulher *maja* podia ser identificada por seu colete apertado com mangas, mantilhas de renda e um comportamento abertamente sexual e flertador. O magismo foi um estilo que teve grande aceitação na moda das mulheres da sociedade que tradicionalmente seguiam os códigos de vestir franceses. Nascia uma forma espanhola de ser elegante, aceito pelos ricos, pelos nobres e até mesmo pela monarquia. A rainha Maria Luisa aparece em um quadro pintado por Goya, vestida de negro com mantilha e peineta. Mas a ousadia do pintor não foi a de pintar a rainha, senão a de desvestir uma outra mulher, exibindo sua nudez frontalmente. Era de se esperar que a Inquisição não lhe permitisse a ousadia, determinando que o quadro fosse confiscado. Em represália, e de forma bastante irônica, Goya veste sua *maja*, imprimindo-lhe, no entanto, um tratamento erótico mais severo que no primeiro quadro. Ainda que a pri-

meira *maja* revele seus pêlos pubianos (Goya foi o primeiro pintor a introduzi-los em seus modelos femininos), a segunda mantém os traços de seu perfeito corpo, revelado na transparência de uma roupa sensual que a desnuda ainda que a apresente vestida. Talvez seja dispensável dizer que a segunda obra também foi confiscada de seu proprietário, e levou Goya a receber acusações de ser obsceno. Estávamos em 1815.

Mas a repressão às suas *majas* não se limitou ao século XIX. Durante a ditadura de Franco, já nos anos sessenta, o jornal madrilenho, *El país*, publicou, em tom anedótico, uma nota que contava a exigência de um chefe de política municipal que havia determinado a retirada da vitrine de um livro de pintura que exibia a *maja desnuda* em sua capa. Esse retrato afetava a moral de sua municipalidade, onde era responsável pela ordem e pela moral públicas. Talvez seja por isso que eu tenha sugerido, ainda no início deste texto, que a Inquisição espanhola termina em 1834 apenas de forma sistemática. Seus preceitos e pré-conceitos continuam vivos em muitas partes da Espanha, sobretudo a interiorana, onde se encontram famílias que se sentem responsáveis pela moral e praticam um patrulhamento camuflado, sendo apoiadas pelas igrejas conservadoras.

Menos de quarenta anos depois da morte de Goya, nasce o pintor que vai retratar a Espanha que começa a questionar seu passado e a perguntar-se sobre o futuro de sua história; uma Espanha derrotada pela liquidação do império colonial e pelos duros anos de guerra. Estou referindo-me a Joaquín Sorolla y Bastida, artista pouco privilegiado pela crítica universal e nacional, o que lhe provocou um isolamento, consequência de sua postura política. Com a passagem do século XIX para o XX, a juventude espanhola assimila as correntes estrangeiras, em particular as que trazem a influência de Nietzsche, para produzir uma reflexão nacional. Primeiramente voltaram seu olhar para a paisagem espanhola e seus povos, o que explica essa tendência neo-romântica e de volta ao casticismo que é evidente nos escritores da conhecida "geração de 98". Castela, berço histórico nacional, se converte em centro de atenção a tal extremo que a aridez de sua terra, na opinião de Azorín, um dos mais significativos poetas de então, equivale ao vazio/ermo intelectual da Espanha contemporânea. Esse questionamento e o confronto com a dor nacional evoluem e se diversificam em duas correntes: um grupo incidirá em ver o problema desde o ponto de vista literário, desenvolvendo uma amarga introspecção sobre a Espanha e o caráter espanhol; enquanto o outro tratará de estudar friamente a situação e a buscar soluções racionais. Sorolla que a princípio acompanha essa tendência me-

lancólica e de revalorização de Castela, abandona-a por acreditar que sua contribuição teria que caminhar em outra direção. Seu projeto foi o de criar uma imagem da Espanha alegre, sã e de olho no futuro, perfeitamente integrada na Europa contemporânea. A Espanha deveria ser vista de forma moderna, com suas estradas de ferro e sua telegrafia sem fios. Com a perda das colônias, teria que desenvolver seus próprios recursos e competir nos mercados do mundo. Para tal, a arte de Sorolla vai representar paisagens com sol, festiva, pessoas felizes e alegres que contrastam com a proposta da maioria dos artistas de sua época, interessados em revelar o estado em que aquela nação se encontrada como consequência dos desgastes históricos. Por isso Sorolla foi atacado por sua superficialidade, num tempo em que os intelectuais estavam imersos na busca da consciência nacional. No entanto, não é fácil perceber se aquela aparente superficialidade significava um desinteresse pelos problemas, ou simplesmente era uma outra forma de enfrentá-los, a partir de uma ótica mais racional, natural e otimista<sup>4</sup>.

Sorolla vai buscar em Velázquez a inspiração formal para sua produção artística. Ao analisar o seu *Nu* feminino, podemos encontrar a forte influência que lhe exerceu o primeiro grande pintor genuinamente espanhol. Não se trata mais de Vênus, mas sim de uma modelo que teria emprestado seu corpo a Sorolla. A mesma pose, a mesma sensualidade e o mesmo lirismo ao retratar uma mulher na sua alcova. O tom rosa, traço da pintura de Sorolla em outras obras, traz ao quadro uma paisagem que se transborda em paz, em bem estar, em conforto e em prazer. O nu aqui também não é frontal. Mas, embora não se assuma nenhuma identidade, trata-se de uma mulher real. O de Velázquez também o era, mas o pintor não pôde (ou não quis) assumi-lo.

Observemos, por fim, o quarto quadro que constitui esse micro corpus que quer estabelecer um paralelo entre a produção artística do nu feminino e a concepção ideológica de seus contextos. O autor de *A minha mulher, Nua, Observando o Seu Próprio Corpo Transformando-se em Três Vértebras de Uma Coluna, Céu e Arquitetura*, pintado em 1945 é o excêntrico Salvador Dalí que viveu já no século XX. A Inquisição não foi, portanto, o pano de fundo de suas telas, tendo experimentado, ao contrário, a necessidade de liberdade/libertinagem sexual. Com base no estudo de Cristina Mercedes Grosso Lagun, Salvador Dalí viu na sua companheira, Gala, uma forma de expressar seu duplo caráter.<sup>5</sup> Dali e Gala se conheceram em 1929 quando ela estava casada com o poeta Paul Éluard, durante um encontro sobre arte surrealista. Segundo a psicanalista, esse encontro provocou uma

frustração sexual imediata em Dalí porque ele não pôde expressar seus sentimentos porque ela estava acompanhada de seu marido. Ela, ao contrário, não reprimiu seus desejos e fez desse encontro o projeto de sua vida: buscou em Dalí, uma estrela em ascensão, uma oportunidade de beneficiar-se: "era um pensamento bastante natural para uma mulher com um casamento falido e sem meios de subsistência visíveis".

O fato é que essa mulher vai ser, de fato, um duplo na vida e na arte de Salvador Dalí. Ele a pinta em muitos de seus quadros e lhe entrega a organização e a direção de seu patrimônio, transformando-a em sua *marchand*, colocando em ordem suas finanças. É o próprio Dalí quem afirma que Gala "trouxe-me a ordem que faltava a minha vida. Eu existia apenas num saco cheio de buracos, mole e delicado, sempre à procura de uma muleta. Ao assinar meus quadros Gala-Dalí, dei apenas um nome a uma verdade existencial, já que sem meu gêmeo Gala não existiria de jeito nenhum. Gala é minha verdade íntima, meu duplo, minha unidade".

Esse quadro que lhes trago para essa rápida análise evidencia uma mudança radical quando comparado aos anteriores por diversos motivos. Primeiramente se faz necessário que observemos seu título. Nele o autor assume uma identidade para sua modelo. Mais do que isso, utiliza um possessivo de primeira pessoa ("minha mulher"), o que confirma a exposição a qual se coloca, e também a ela, desmascarando qualquer possibilidade de censura ou autocensura. É a sua mulher nua, exposta como numa vitrine para que todo mundo possa desfrutar da beleza de seu corpo. É verdade que o nu não é frontal, mas há outros quadros em que ela é retratada de forma plena (como em *Sonho causado pelo Vôo de Uma Abelha à Volta de uma Romã, Um segundo antes do Despertar*, 1944) ou mostrando os seios (como em *Galarina*, 1944-45). O mundo surrealista criado pelo artista em nada diminui o explícito, o real e o natural do corpo de Gala que se contrapõe à impossibilidade do entorno.

Esse quadro foi pintado durante a dura ditadura do General Franco que dominou a Espanha por mais de 40 anos durante o século XX. Em 1936, os militares, sob o seu comando e com o apoio da Falange Espanhola, partido fascista fundado durante os conflitos político-ideológicos que antecederam a guerra civil, tomaram as rédeas da nação, pondo fim ao projeto republicano nascido no início do século passado. Salvador Dalí nunca se engajou a nenhuma das duas facções políticas de então: os falangistas e os republicanos. Estes últimos o acusaram de ter compactuado com o poder militar, isentando-se, através do surrealismo, das discussões e

até mesmo das necessárias ações repressoras ao movimento de direita. Conforme se sabe, o aspecto mais severo da ditadura militar espanhola foi a censura à liberdade de expressão e ideológica, não só a de fundo político, mas a de caráter religioso, na medida em que a velha Igreja da Espanha retomou, ainda que de maneira menos explícita, para parecer menos medieval, o controle social. A censura do sistema autoritário cuidou para que a sociedade não expressasse sua sensualidade, patrulhando as vestimentas, as festas populares e as artes. Salvador Dalí sai pela tangente porque seu mundo é "irreal". Ainda que seja um mestre do surrealismo, nem sua arte nem sua vida se comprometeram politicamente com a Espanha do século XX.

Finalmente encerro essas reflexões concluindo que esse rápido passeio por essas representações do nu feminino desde o século XVII até o XX mostra que a perspectiva desses pintores homens, embora se manifeste de acordo com os diferentes momentos históricos, revela seus olhares sobre as mulheres, objetos de suas contemplações. Ainda que tenham representado esses objetos de forma camuflada, lírica ou provocadora, esses quatro pintores criam ambientes onde a beleza e a delicadeza feminina são os traços e as cores de sua arte. Nesse sentido, ainda que tantas questões femininas estejam por serem resolvidas ou resgatadas, é notório o lugar de prestígio que essas mulheres receberam quanto ao compromisso com o belo que a arte pictórica carrega em si.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Para essas informações históricas, valho-me de BETHENCOURT, Francisco. *Histórias das Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- <sup>2</sup> LOPEZ-REY, José. *Velázquez. La obra completa*. Madrid: Taschen, 1998.
- <sup>3</sup> WRIGHT, Patrícia. *Goya*. São Paulo: Manole, 1994.
- <sup>4</sup> PEEL, Edmund. *Joaquín Sorolla y Bastida*. Barcelona: Polígrafa, 1996.
- <sup>5</sup> LAGUN, Cristina Mercedes Grosso. O duplo em Salvador Dalí. In: *Reflexos de Narciso na Criação Artística*. Cadernos de Psicanálise. Rio de Janeiro.

## A Corriveau: culpada ou inocente?

Nubia Jacques Hanciau  
UFRGS

No Canadá, especialmente no Quebec, quem fala em feiticeira pensa na Corriveau, uma figura que se distingue pela particularidade de ressurgir regularmente, ocupando um lugar ambíguo no imaginário coletivo, ora como assassina, ora como vítima, referência dúbia e complexa, mas que remete, de alguma forma, à sociedade em que viveu. Apesar de morta há mais de dois séculos, as múltiplas versões a respeito de sua existência ainda fascinam, e até hoje a evocação dessa personagem “sangrenta” provoca emoção nas noites da *Comédie Canadienne*. Remonta-se a abril de 1763 – quando foi condenada à morte pelo assassinato do segundo marido<sup>1</sup> – para falar de seus crimes, reais ou fictícios. Se a lenda elevou a mais ou menos sete o número de suas vítimas, transformando-a em feiticeira, figura mítica de primeira importância, como se isso tudo não bastasse, a infeliz Corriveau é associada ainda ao excepcional e horrível suplício que sofreu: o de ser enforcada e exposta publicamente durante longo período em uma gaiola de ferro, imagem que assombrou sucessivas gerações.

A exemplo das figuras mitológicas que inspiraram as tragédias e alimentaram a obra de Shakespeare, Corneille e Racine, a Corriveau, tanto na história, na lenda quanto na literatura, traz consigo a sombra da morte, o

pavor da fatalidade o excesso inapreensível. Logo depois da conquista do Canadá francês pelos ingleses, em 1759, o rumor público apoderou-se dessa heroína derrisória, fazendo-a carregar o peso de seus próprios fantasmas.

A história da Corriveau pode ser abordada sob triplo ponto de vista, que corresponde a três níveis diferentes do conhecimento: o da documentação histórica, da sobrevivência lendária e, enfim, da criação romanesca. Neste artigo situarei a personagem na história e, a seguir, explorarei sua representação na literatura, particularmente na peça de teatro *La cage*, de Anne Hébert.

\*\*\*

Marie-Josephte Corriveau viveu no século XVIII, na região denominada *Nouvelle-France*, mais precisamente na província de Quebec. Sua verdadeira história, entretanto, é bem diferente das muitas lendas, segundo as quais ela teria tido entre dois e sete maridos, e os teria assassinado em rituais envolvendo feitiçaria. Descrita como dona de múltiplos vícios: mulher "ciumenta", "pedante", "ladra", "assassina", cujo fantasma aparecia nas noites de Halloween, ou, ao contrário, como a "mais linda" jovem do vilarejo, "inteligente" embora "vítima de intrigas"<sup>2</sup>, sua maior falha provavelmente tenha sido a de assassinar o segundo marido, feito nunca comprovado pela justiça. O mais interessante é que as pesquisas demonstraram que esse cônjuge, de cuja morte a acusavam, batia nela. Se a tivessem inventado, essa história não seria mais adequada, nem melhor exemplo para as feministas, segundo a escritora quebequense Lori Saint-Martin.

Embora jamais tenha praticado a magia ou a feitiçaria, o pecado da Corriveau foi o de pensar e agir de forma diferente, desafiando constantemente os padrões da época, sobretudo ao casar-se uma segunda vez, tão logo enviuvara, e divorciar-se do segundo marido, Louis Dodier, em dissonância com os usos e costumes da época. Acusada de sua morte, ela foi condenada, sem direito a defesa, por um júri inglês que não falava nem entendia uma palavra de sua língua materna, o francês. Enforcada em 18 de abril de 1763 e enterrada por volta de 25 de maio do mesmo ano, a Corriveau ficou exposta em via pública para que morresse de fome e frio e servisse de exemplo "salutar" à comunidade. Essa morte alertaria a população para que não se rebelasse contra os novos colonizadores, sob pena de sofrer a mesma punição. Passados mais de quarenta dias, finalmente o governador James Murray permite que enterrem a vítima. Lê-se o seguinte em sua autorização:

Feita a paz e o país tendo passado para sua Majestade Britânica, sua Excelência, para melhor engajar os habitantes a fazerem seu dever, busca testemunhar-lhes sua benevolência e a doçura do governo: eis por que, esquecendo o passado e querendo agradar este governo em geral, e aos habitantes em particular, pela presente ele vos permite retirar o corpo da viúva Dodier da força, onde está pendurada no momento, e enterrá-la onde bem vos aprouver.<sup>3</sup>

Após ter vasculhado os autos do processo, o etnólogo e professor Luc Lacourcière, da Universidade Laval, consagrou à história três artigos. Neles reconstituiu os fatos de acordo com os documentos oficiais, servindo-se de numerosas peças autênticas<sup>4</sup>, repatriadas da Biblioteca Pública de Londres a Quebec com o objetivo de refutar uma lenda que lhe parecia pouco fundamentada, cujo maior responsável seria o autor de *Les anciens canadiens* (1864), Philippe Aubert de Gaspé, o “mitógrafo por excelência” da Corriveau.<sup>5</sup>

O caso apresentava-se insólito em todos os aspectos. As reticências e as declarações dos habitantes, um processo precipitado, a rápida inumação e a atitude dos familiares, tudo propiciava à desconfiança e despertava suspeitas. Ao reproduzir os acontecimentos que envolveram o assassinato de Louis Dodier (em Saint-Vallier), Lacourcière esclarece que o segundo processo foi conseqüência de um erro judiciário. Pois, na realidade, o pai da Corriveau é que foi preso num primeiro momento, julgado e condenado pelos golpes contundentes que levaram Dodier à morte. Todos sabiam que ele e seu genro e vizinho brigavam freqüentemente... Uma égua que possuíam em comum era motivo para ressentimentos, brigas e alterações...<sup>6</sup>

Lacourcière explica ainda o teor da sentença, a qual estipulava que o cadáver da “assassina” deveria ser *hanged in chains*, interpretada por “pendurado em uma gaiola de ferro”<sup>7</sup>. Efetivamente uma gaiola bem especial, feita de correntes e círculos, destinados a envolver o corpo para mantê-lo no lugar e defendê-lo sobretudo contra os que o quisessem sepultar. O lúgubre aparelho deveria permanecer indefinidamente pendurado com o objetivo de inspirar um didático terror nos passantes...<sup>8</sup>

O contexto histórico na época da Conquista e os três governos (Quebec, Montreal e Trois-Rivières) que se seguiram, encarregados de aplicar as novas leis na colônia, foram igualmente analisados pelo historiador Yves Tessier, que estabelece um paralelo entre a reputação de feiticeira atribuída à Corriveau e a execução das feiticeiras de Salem, ocorrida aproximadamente setenta e cinco anos antes. Nessa época, tanto na Nova Inglaterra



quanto no Quebec, cabia à mulher o papel ideal de mãe e esposa, obediente, bem-comportada. Se fugisse a esse padrão de conduta, era vista com desconfiança pela sociedade e caracterizada como o protótipo da mulher má. Essa visão maniqueísta criou e sustentou o mito das fadas e das feiticeiras. Seguindo as regras instituídas, aquela que simbolizava o bem e enquadrava-se no estereótipo de mulher passiva, moldável à vontade, representava a “fada”. Mas se de algum modo rebelava-se contra o padrão da “normalidade”, personificava o mal, sendo muitas vezes designada “feiticeira”, criatura terrível e repugnante.

\*\*\*

Na literatura, em 1869, Victor Hugo relata, em *L'homme qui rit*<sup>9</sup>, o costume inglês de suspender o cadáver dos criminosos nas esquinas, a título de exemplo público. No século XX, Gilles Vigneault (1971), Victor-Lévy Beaulieu (1976) e Anne Hébert (1990), entre outros, retratam a Corriveau como vítima da vingança popular e de um processo injusto diante de um tribunal militar que a acusada não compreendia e que por sua vez não a compreendia. Esses autores vêem sua morte como a consequência trágica do ciúme de seus concidadãos e, segundo Gilles Vigneault, a ilustração da alienação, em 1763, “de todo este país, traído, invadido, conquistado”.

Nos anos noventa (1993), Guy Cloutier, jovem escritor e advogado de Montreal, reabre processos e discussões, despertando mais uma vez o interesse do grande público por essa mulher ainda bem viva no imaginário coletivo. Um dos processos tem como título: “A Corriveau teria sido culpada?” O criminalista Serge Ménard, chefe dos advogados que defendeu a acusada, fez reconhecerem sua inocência, o que reflete sem dúvida a opinião positiva e contemporânea a respeito dessa personagem tristemente célebre.

Um dos maiores nomes da literatura de expressão francesa na América, Anne Hébert, bebeu na rica fonte da transmissão oral para criar para o teatro *La cage (A gaiola de ferro)*<sup>10</sup>. Hébert contrapõe-se à tradição ao imaginar a Corriveau salva da morte por um juiz, após o testemunho do homem que a ama. A intriga da peça opõe inicialmente o destino aparentemente privilegiado, reservado à recém-nascida inglesa chamada Rosalinda, ao destino infeliz reservado ao bebê quebequense que se tornará Ludivine Corriveau. O prólogo apresenta uma luta furiosa entre dois grupos de fadas; as brancas (benéficas) e as negras (maléficas), que rivalizam lançando

vaticínios visando determinar o futuro das crianças. As fadas negras também apoderam-se do jovem John Crebessa, um menino de aproximadamente dez anos, encaminhando-o para o mal. Se quando criança ele tortura animais, adulto aprisiona sua consorte (?), justamente Rosalinda, fechando-a em uma gaiola e proibindo seu acesso à biblioteca. No primeiro ato, que se abre na Inglaterra com o casamento de John Crebessa com Rosalinda, ele declara aos empregados:

Vamos! Camuflém tudo isso! Escondam! Dissimulem bem o ferro e as barras. Que surja sob vossas mãos, hábeis em disfarçar, uma linda mansão de pedras rosa, com janelas e portas fechadas com aldrava de cobre. (*A gaiola de ferro*, 17)

O texto hebertiano transforma a história oficial, dando-lhe um sentido decididamente feminista. O juiz John Crebessa é asqueroso não por ser inglês, mas principalmente pelo *tipo de homem* que representa. Por outro lado, se a Corriveau mata seu marido (Elzéar), essa morte tem origem não apenas nos maus tratos que ele inflige à mulher, mas em sua ignorância, já que, tendo ordenado que Ludivine atirasse em qualquer homem que viesse rondá-la quando estivesse ausente, ele volta, tempos depois, à noite, sem se identificar nem responder ao “quem está aí?” da esposa, que atira e o mata.

Ao invés de terminar com a morte da Corriveau, a peça se encerra com o fim do juiz Crebessa e com a libertação de Ludivine Corriveau, que por sua vez apressa-se em libertar Rosalinda, apresentada em *La cage* como a maior prisioneira – embora sua gaiola seja toda dourada, “coberta de flores e fitas brancas, preparada como para um casamento” (*A gaiola de ferro*, 15).

Na peça, a condição feminina ganha formulações diversas e muitas vezes negativas. Ludivine, por exemplo, além de ser “feia, magra, negra, ignorante e estéril”, vive na solidão e leva uma vida conjugal cheia de trabalho, mas vazia de ternura. Rosalinda sofre não apenas pelo exílio do país natal, a Inglaterra, mas principalmente pelo exílio interno, feminino, que se apresenta como maior, mais grave e disfórico do que o exílio nacional.

Vê-se que Anne Hébert volta, em *La cage*, ao gênero que presidiu sua origem literária, o teatro, e que sempre esteve presente como tema ou procedimento na evolução de sua obra, mesmo que em filigrana. A transgressão das regras de comportamento prescritas pela autoridade, represen-

tada pelo juiz Crebessa e pela família do marido de Ludivine, constitui um ato libertador. Se uma pequena parcela da sociedade está de acordo em denunciar a Corriveau diante do tribunal, uma outra, composta por pessoas desprotegidas, rejeitadas e marginalizadas, a defende. Restrita porém às suas poucas forças, “Ludivine” estaria muito fraca para obter a absolvição ou liberação, daí ressaltar a importância da “divina surpresa”: a crise cardíaca fatal de John Crebessa. Literalmente “divina”, pois decidida pelas fadas negras, que dotaram a criança John Crebessa de “um coração podre” (*A gaiola de ferro*, 31).

No final, Ludivine, acompanhada por outras personagens canadenses francófonas, liberta Rosalinda: “Vamos bem rápido libertar *Lady* Rosalinda Crebessa, que está esperando lá longe em sua mansão de pedras rosa” (p. 56). Ela tem pressa em ver essa “figura de coruja”, apresentada como vítima simpática, sair da noite, do exílio e de tudo o que aliena, para piscar seus olhos na luz.

Para Neil Bishop, um dos estudiosos de Anne Hébert, a evolução das personagens John e Rosalinda Crebessa e Ludivine Corriveau é governada por forte parcela de predestinação, que leva a pensar no jansenismo do clero atribuído pela escritora e pela crítica quebequense à ideologia canadense-francesa tradicional, que tanto marcou a literatura do Quebec até os anos 60. Ludivine no entanto recusou valentemente acreditar no inelutável destino que lhe vaticinaram as fadas negras curvadas sobre seu berço. Isto fica claro quando ela diz na trigésima página da tradução: “O que importam os malefícios originais, escaparei do meu destino”.

Há ainda evidências da existência de fatores sociais na “predestinação” das personagens, ressaltando-se a importância das estruturas sexistas no meio patriarcal tradicional onde *La cage* se inscreve. A presença das “fadas” – seres sobrenaturais – leva à conscientização de que, quebequense, feminista, a obra de Anne Hébert é marcada por estruturas ideológicas e sociais canadenses-francesas que tiveram papel relevante na infância e na juventude da autora, não obstante sua revolta contra muitas delas. Em vez de nomear sua protagonista Marie-Josephite, Hébert reescreve a lenda chamando-a de Ludivine – a divina-que-brinca (brincar, do latim *ludere*). A fecundidade da colheita humana – sublinhada pela sílaba “vine” (em inglês “vigne”, trepadeira), a morte do juiz Crebessa – que a libera da condenação por assassinato – a presença e a doçura do pintor Hyacinthe, que além de ter nome de flor, é terno e compreensivo, são aspectos que ressaltam a mensagem hebertiana.

Além da vitória da protagonista Ludivine Corriveau, ao libertar Rosalinda Crebessa, *La cage* revela-se terreno de forte contestação, que permite entrever o desejo de Anne Hébert de viver em um universo extratextual reformado, favorável às mulheres, assim como reforça sua concepção de um texto literário como ato militante, que busca transformar radicalmente a condição feminina.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Hoje a Corriveau seria provavelmente absolvida, pois “apenas fora condenada, em suma, por uma prova de circunstâncias e confissões não escritas”. Ver Luc Lacourcière, “O triplo destino de Marie-Joseph Corriveau (1733-1763)”, *Les Cahiers des Dix*, n. 33, 213, 1968.
- <sup>2</sup> Como exemplo, datado em época histórica mais distante, a figura de Joana d’Arc ilustra a mesma ambivalência: na França a literatura apresenta-a como heroína que salvou o país. Christine de Pisan canta seus elogios em um poema intitulado *Distié de Jeanne d’Arc* (1429). Shakespeare, porém, em seu drama histórico que narra parte da vida de Henry VI, trata-a de feiticeira, acusando-a de ser cúmplice de Satã e de realizar abomináveis comércios. O bardo serve-se de todos os nomes para qualificá-la: feiticeira... enfeitçadora... maldita... mulher dissoluta... meretriz, chegando a afirmar até mesmo que, no momento de subir para a fogueira, aquela que era denominada “A Virgem de Orléans” estava grávida. Em contrapartida, há os que dela farão uma grande personagem, como o poeta alemão Schiller, no início do século XIX. Considerada feiticeira pela Igreja Católica no momento de seu processo e de sua execução, Joana d’Arc foi reabilitada e, enfim, canonizada, em 1920. No século XIX essa ambivalência será ainda mais acentuada. Offenbach, em uma de suas óperas, transforma a personagem – de santa ela passa a ter um comportamento leviano – que sonha enganar seu marido com um confeitiro especializado em pratos afrodisíacos. A reviravolta é total; não há apenas um retorno do sagrado ao profano, mas passa-se da veneração ao escárnio e o que era tido como exemplar passa a ser risível.
- <sup>3</sup> In: GUIBAULT, Nicole. *Il Était cent fois la Corriveau*. Québec : Nuit Blanche, 1995.
- <sup>4</sup> No que foi ajudado pelo zelo de J. Eugène Corriveau, funcionário da cidade de Quebec, homônimo de Joseph Corriveau, pai da Corriveau, que, por razões afetivas, empenhou-se numa pesquisa apaixonante.
- <sup>5</sup> Luc Lacourcière, “Le destin posthume de la Corriveau”, *Les cahiers des dix*, n. 34, p. 250, 1969.
- <sup>6</sup> Os canadenses quiseram resolver entre eles esse caso embaraçoso o mais rápido possível, envolvendo muito pouco as autoridades inglesas que ocupavam o país, para quem a execução dos condenados à morte deveria acontecer “on the Day next but one after Sentence

passed, unless the same shall happen to be the Lord's Day, commonly called *Sunday*, and in that case on the *Monday* following". A data de sua execução teria sido segunda-feira, 18 de abril, perto das Plaines d'Abraham, na época, local um pouco afastado da cidade.

- <sup>7</sup> Cabe salientar o caráter inusitado desse enforcamento/suspensão blindada, diferente do costume no país sob o regime francês, que enforcava e punia de forma infame – membros rompidos por ferros, mãos cortadas, corpos queimados e até exposição do cadáver por vinte e quatro horas. Nunca se havia falado porém nessas correntes vingativas, antigo costume britânico.
- <sup>8</sup> N. T.: Essas correntes recém-introduzidas no Canadá uniam o destino funesto da *Corriveau* a uma antiga prática inglesa, que se perpetuou até a metade do século XVIII.
- <sup>9</sup> Paris : Garnier-Flammarion, 1982, p. 109-115.
- <sup>10</sup> *A gaiola de ferro*, tradução de Nubia Hanciau (no prelo) para *La cage*, de Anne Hébert.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BILLY, Pierre de. Ras-le-bol de la nostalgie: place au métaféminisme! *La Gazette des Femmes*, n. 19, p. 8 – 10, 1997.
- HANCIAU, Nubia. A figura da feiticeira na literatura francófona americana: Anne Hébert e Maryse Condé. In: BERND, Zilá (org.). *Questões de hibridação literária nas Américas*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1997. p. 109-127.
- HÉBERT, Anne. *La cage suivi de L'île de la demoiselle*. Montréal/Paris: Boréal/Seuil, 1990.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1954.
- GUIBAULT, Nicole. *Il Était cent fois la Corriveau*. Québec: Nuit Blanche, 1995.
- MOZZANI, Éloïse. *Le Livre de superstitions, mythes, croyances et légendes*. Paris: Robert Laffont, 1995.
- PALOU, Jean. *La Sorcellerie*. Paris : PUF, 1985.
- SAINT-MARTIN, Lori. *L'autre lecture: la critique au féminin et les textes québécois*. Montréal: XYZ, 1992. t. 1-2.
- . *Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec*. In: ————. *Contre-voix: essais de critique au féminin*. Montréal: Nuit Blanche, 1997. p. 165-189.

**INSCRIÇÕES SUBVERSIVAS  
DOS IMAGINÁRIOS  
IDENTITÁRIOS FEMININOS**

## (De)formações em tempo de guerra

Cláudia Carla Moreira Schwantes  
UFPEl

A Segunda Guerra Mundial, evento que marcou profundamente a vida das populações dos países europeus não só durante o conflito propriamente dito, mas também enquanto reverberações na memória de seus sobreviventes e suas testemunhas, logicamente suscitou a escritura de vários romances, dentro de diversas literaturas nacionais e diversos sistemas literários. *Nina 1940*, da francesa Christine de Rivoyre, *O adeus à mulher selvagem*, do também francês Henri Coulonges, e *Fiesta*, do espanhol José Luis de Vilallonga, são alguns desses romances. Mas além da ambientação em pleno conflito, os três compartilham um gênero literário: são todos romances de formação, nos quais os jovens protagonistas precisam tentar fazer sentido de um mundo tornado absurdo pela guerra.

A marca definidora de um romance como *Bildungsroman* é a consecução razoavelmente bem sucedida de uma *Bildung*, uma formação que inclua, de forma mais ou menos harmoniosa, a integridade pessoal e a relação com o grupo social do protagonista. Alguns elementos formais podem, ou não, constar dessa narrativa que se distingue, basicamente, por seu tema. Conflitos de geração, relações amorosas bem e mal sucedidas, detalhes de formação acadêmica, uma viagem, o encontro com um mentor: elementos

que obrigam o protagonista a refletir sobre os valores que recebeu, rejeitar alguns, manter outros, e conquistar um lugar para si na sociedade. Além de todas essas atribuições, os três protagonistas do nosso *corpus* precisam aprender algumas lições amargas. A principal delas é a de que não existe inocência possível. Sua entrada no mundo dos adultos exclui qualquer possibilidade de neutralidade. Cada um deles, em circunstâncias diversas, precisa tomar a difícil decisão de tirar a vida de alguém. Mas não são apenas as circunstâncias que se modificam. Nina e Joanna, protagonista de *O Adeus à mulher selvagem*, baseiam sua decisão em fatores emocionais, enquanto que Rafael de los Cobos, protagonista de *Fiesta*, toma uma decisão baseada em princípios éticos. Assim, mesmo em tempo de guerra, os processos formadores de protagonistas femininos e masculinos diferem.

Muito já foi dito sobre a ação niveladora da guerra, sobre os espaços que ela abriu para as mulheres e que acabaram redundando, nos anos 60, no Movimento de Libertação Feminina. No entanto, a leitura desses três romances nos revelará, além das óbvias semelhanças, algumas diferenças. O *Bildungsroman* é um gênero apropriado, como comenta Frederic Jameson em *As Marcas do Vístel*, para a afirmação de uma identidade minoritária, porque narra a trajetória de um indivíduo da infância até a idade adulta, envolvendo uma intensa discussão de valores. É também um gênero muito marcado, posto que desde a sua gênese ele narrativiza o processo de formação de um protagonista masculino. Segundo Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, o que caracteriza o romance de formação é o fato de que as experiências do protagonista condicionam os passos do enredo. Em uma sociedade na qual o masculino é o gênero por excelência, tais obras se estruturam a partir de experiências tipicamente masculinas.

Por isso, a apropriação do gênero *Bildungsroman* por escritoras tem se revelado problemática dentro de uma sociedade patriarcal: as experiências masculinas são, em grande medida, interditas às mulheres, e as femininas são trivializadas.

Quando a protagonista de um romance de formação é uma moça, as inevitáveis desilusões contidas nesse tipo de narrativa mudam de qualidade, se não de quantidade. O lugar social reservado a ela é bem mais restrito, e ela deve observar uma série de regras de adequação e bom comportamento (feminino) que reduzem consideravelmente sua possibilidade de estabelecer uma identidade autônoma. O processo de formação, que consiste exatamente no exame criterioso dos valores recebidos, na aceitação de al-



guns e rejeição de outros, e conseqüentemente na elaboração de uma moralidade que, sendo própria, seja também funcional dentro de seu grupo social, é quase impossibilitada para a protagonista feminina. Ela não pode recusar as regras de sua sociedade porque essa rejeição implica a perda de seu lugar social. Ao contrário do protagonista masculino, que procura elaborar um termo de compromisso entre sua individualidade e seu grupo social, ela é obrigada a escolher entre a lealdade a si mesma e a obediência às regras de seu grupo.

O problema das protagonistas de *Bildungsromane* femininos é sempre, evidentemente, negociar sua (possível) formação no exíguo espaço que ela encontra aberto. Se o protagonista masculino de *Bildungsroman*, ao elaborar uma moralidade própria que caiba em seu grupo social, age no sentido de transformar a sociedade, da protagonista feminina se espera conformidade. No entanto, como aponta Eve Tavor Bannet, as próprias mudanças sociais acarretam mudanças nos papéis sexuais, e, enquanto uma velha ideologia da feminilidade perde a funcionalidade e uma nova ainda luta para se afirmar, há alguns "vazios" ideológicos dentro dos quais é possível articular uma *Bildung* feminina.

Uma guerra é exatamente um momento no qual regras sociais antes rigidamente aceitas passam a ser questionadas ou simplesmente abandonadas. No entanto, os papéis de gênero mantêm muito de sua força mesmo em uma situação caótica como um conflito armado. (Vale lembrar que o Comitê Central do PCURSS condicionou sua ajuda às esquerdas espanholas que pegaram em armas contra o generalíssimo Franco ao retorno das mulheres combatentes às funções devidamente femininas de cozinheiras e enfermeiras). Assim, nos romances do nosso *corpus*, cada protagonista agirá de acordo com os valores que recebeu, depois de rejeitar aquilo que a guerra provou ser inoperante. Dessa forma, mais do que mero pano de fundo, aqui a guerra terá a função de mentor dos protagonistas.

Um dos elementos importantes de qualquer romance de formação, o mentor é o homem (em alguns *Bildungsromane* femininos, a mulher) mais velho que ensina ao jovem protagonista os caminhos do mundo, ou propicia seu processo de autoconhecimento. Nos três romances escolhidos, a guerra tem essa dupla função: a de ensinar a Nina, Joanna e Rafael o que se espera deles, e também, o que eles estão dispostos a cumprir, que nem sempre são coincidentes.

Rafael de los Cobos, como seu próprio nome já indica, é um jovem patricio espanhol, mandado pela família para completar seus estudos em um internato católico na França. Além da formação acadêmica (que logicamente inclui equitação), Rafael passa por uma formação clandestina, que consiste em fazer circular material pornográfico (livros, postais de mulheres nuas, etc) entre os colegas, recebendo e passando adiante a literatura proibida. Esse espaço restrito de aventura amplia-se de repente quando ele é chamado pelo pai para alistar-se como voluntário nas forças franquistas. A partir desse momento, sua formação se dará no convívio com pessoas díspares, que no entanto, e ao menos teoricamente, compartilham uma mesma idéia. Os principais serão *Lady* Cecília Harrington-Forbes, uma inglesa que defende as desigualdades sociais porque elas constituem a maior fonte de aventura e de quebra do tédio, e La Horca, como é sugestivamente chamado Don Joaquin de Masagual, o comandante do destacamento no qual Rafael servirá.

Cecília o inicia sexualmente, e é sob as ordens de Don Joaquin de Masagual que Rafael torna-se um tipo especial de soldado: não um soldado que combate no *front*, como ele desejaria em seu ardente idealismo de adolescente, mas o integrante de um pelotão de fuzilamento, pois o pai entende que ele pouco serviria à pátria morrendo em combate. De seus companheiros de pelotão ele recebe os ensinamentos de como bem cumprir sua tarefa. Ele a cumpre com algum sobressalto, a princípio, mas sem culpas, para espanto de Cecília que, defrontando-se com a realidade cruel da guerra, descobre-se mais humanista do que suspeitava.

Após todas essas experiências bélicas, Rafael enfrenta seu primeiro problema de consciência: a filha de Valentín, um resistente que as forças de La Horca não conseguem capturar, é presa, e deverá ser fuzilada de manhã, como forma de atingir o pai. A menina, no entanto, não é informada do que acontecerá. Rafael troca de plantão com o guarda da noite que precederia a execução, e abre a janela para distrair a menina. Enquanto ela observa a chuva, ele a abate com um único e impensado tiro na nuca, e depois senta-se no catre, à espera de seu destino.

Assim, Rafael, que, educado em uma família católica, se desvencilha razoavelmente rápido do quinto mandamento, descobre que alguns valores se sobrepõem à lógica da guerra. Um deles é a família como valor: usar a filha para atingir o pai é algo que o revolta. Outro, é o respeito à inocência. A violação simbólica do fuzilamento é aceitável quando a vítima partici-

pou de ações armadas. Mas atacar um inimigo mais fraco é igualmente inaceitável dentro de sua escala de valores. Assim, ele mata a menina porque essa é única maneira que ele tem de libertá-la, como um imperativo moral, pelo qual ele está disposto a pagar.

A trajetória de Joanna será bem diferente. Filha de um arqueólogo que morreu quando ela era muito pequena, ela vive com a mãe e a irmã mais velha em uma cidade, Dresden, na qual as notícias da guerra eram sempre otimistas e soavam sempre muito distantes. A sua é a vida normal de uma menina qualquer em uma cidade européia qualquer, inserida em um mundo quase que exclusivamente feminino, com suas paixões, amizades e pequenas mesquinhas. De uma hora para outra, seu mundo desmorona: durante uma ida ao circo, com sua melhor amiga, Joanna é alcançada pelo primeiro bombardeio das forças aliadas na cidade. Após uma noite de pesadelo, na qual ela vê a amiga perecer, ela consegue voltar para casa, que estava aparentemente intacta no meio de um quarteirão de casas destruídas. No entanto, apenas a fachada se encontrava intacta. Da mesma forma, a irmã que parecia apenas adormecida está morta e a mãe, aparentemente bem, está louca.

Joanna começa uma peregrinação em busca de segurança e de ajuda para curar sua mãe, na qual ela precisa trocar de papéis: ela é que deve proteger Leni, ela é quem deve tomar decisões. Várias pessoas a ajudam, mas ela também encontra hostilidades. Joanna precisa entender que sua dor não é a única; de fato, não é sequer a maior, e que o fato de que ela não sabia o que se passava realmente não a exime das responsabilidades que recaem sobre o povo alemão como um todo no final da guerra.

Quando a mãe ataca um soldado alemão durante uma parada em Praga, onde a menina encontrara abrigo na casa de um amigo do pai e assistência médica para a mãe, e desaparece sob as patas dos cavalos, qualquer possibilidade de refazer o tecido da vida se perde para Joanna. Ela se desliga voluntariamente das pessoas que poderiam protegê-la e segura a mão de uma colaboracionista que seria lapidada por uma multidão enraivecida. Impossibilitada de acompanhar a mãe na morte, Joanna acompanha alguém que se encontra em um estado de solidão tão extremo quanto o seu. Joanna escolhe o suicídio porque o mundo perde o sentido para ela, e essa perda centra-se na morte de Leni, a pessoa que a menina mais amou. A sua escolha não obedece a um imperativo moral, como a de Rafael de los Cobos, mas, de certa forma, contém um imperativo ético. Joanna

toma para si culpas e dores que não lhe pertencem, pois compreende a solidão extrema dos vencidos, semelhante a sua própria.

Nina, a terceira protagonista, terá uma história diferente. Filha adúltera de um nobre francês e uma mulher que abandonara o marido para segui-lo, ela é marcada como diferente desde o início. Após a morte da mulher, o pai volta a morar na casa de sua mãe, onde também vivem a irmã viúva e seu filho, Jean, pouco mais velho que Nina. A avó e a tia, mulheres convencionais e mesquinhas, detestam a menina, como antes haviam detestado a mãe dela. Nina percebe a hostilidade, mas a suporta porque não deseja separar-se de Jean, por quem se apaixonou desde o primeiro olhar.

Quando a França é invadida, a casa senhorial da família é escolhida para abrigar o quartel-general das forças alemãs. E Jean, completamente despreparado para a guerra, resolve alistar-se, como forma de fugir de tudo que o incomoda: a sufocação em um mundo feminino em que não apenas a estreiteza intelectual e a hipocrisia da mãe e da avó o desconfortam, mas também o próprio amor da prima. Jean encontra na atividade intelectual e na leitura formas de se diferenciar da mãe e da avó, mas jamais as enfrenta abertamente porque desfruta da confortável situação de favorito a quem tudo é perdoado. Ele ingressa em um mundo masculino através da guerra e da relação apaixonada (talvez não só de amizade) com um amigo.

Nina desenvolve, na ausência do primo, uma relação ambígua com um dos soldados alemães: ela o vê como inimigo, mas o deseja. Presa ao amor não correspondido por Jean e cercada pelas circunstâncias desfavoráveis da guerra, Nina não descobre o amor, mas a morte. Quando chega do *front* a notícia da morte do primo, ela vai a um de seus encontros clandestinos com seu amante levando uma arma, decidida a matá-lo como uma forma de justiça retributiva: não apenas ele usufruía do amor, quando menos físico, da moça, como também matá-lo seria atingir a ela mesma e punir-se por sua infidelidade.

Tanto em *Nina* quanto em *O adeus à mulher selvagem* as relações entre homens e mulheres trazem a marca da separação. Em *Nina*, a separação é imposta por fatores étnicos: a criada da casa é hostilizada porque estabelece uma relação amorosa com um dos soldados. Ele é proletário como ela, bondoso e bem-humorado, mas a diferença imposta pelos outros franceses se interpõe entre eles. Da mesma forma a relação de Nina com Ralph não encontra diferenças de classe: ele é culto, fala francês perfeitamente, com apenas um leve sotaque, é um bom ginete, como ela mesma,

mas no momento de crise, Nina o identifica como inimigo. Em *O adeus à mulher selvagem* o corte é estabelecido de forma mais radical: a morte se interpõe entre os amantes. O *chorlieter* que fora apaixonado pela mãe de Joanna sabia que o seu era um amor impossível pois Léni era casada e jamais dera mostras de retribuir sua paixão. Martha, a empregada do professor Josef Hutka, amigo do pai de Joanna, nutre uma dedicação que é possessiva o suficiente para ser considerada amorosa pelo patrão, mas a relação nem sequer se concretiza. A própria Joanna jamais terá a oportunidade de realizar sua paixão por Franz, o flautista do coro, por quem ela se apaixona, e que a pede em casamento. Ela lhe escreve uma carta de despedida antes de marchar para a morte, que só consegue atravessar a “barreira do ódio” porque a menina não tinha selos para postá-la. A única relação que se concretiza é a existente entre Rosi, a caseira do *chorlieter* e o patrão, menos uma relação de paixão do que um casamento convencional (embora não o seja), uma vez que ambos estão empenhados em proteger as crianças do coro – crianças que, embora não dependam economicamente do *chorlieter*, encontram no coro sua família.

Igualmente, a própria Leni encontra-se irremediavelmente distante do marido, assim como o pai de Nina em relação à mulher que amou. Ambas as protagonistas são órfãs, e seus pais jamais voltarão a ficar juntos. Assim, os dois romances parecem reafirmar que homens e mulheres habitam mundos diferentes e, no limite, inconciliáveis. Em *Fiesta*, por outro lado, não se colocam relações amorosas em absoluto. Entre Rafael de los Cobos e Cecília Harrington-Forbes não há uma relação de amor, mas de desejo e curiosidade mútuos.

Dessa forma, temos narrativas de formação nas quais o papel das relações amorosas difere bastante: em *Fiesta* elas encontram-se ausentes, pois a formação do protagonista masculino passa pela afirmação de sua sexualidade, mas não por seu envolvimento amoroso. Nos outros dois romances, no entanto, não apenas as protagonistas tem um grande amor (Joanna ama Léni; Nina ama Jean) como também personagens secundários tem envolvimento amoroso que são importantes na formação delas. De fato, as relações amorosas tem um papel preponderante na aprendizagem das protagonistas femininas de *Bildungsroman*. Aparentemente, a circunstância da guerra não altera essa traço da narrativização do processo de formação de uma protagonista feminina.

Por fim, Rafael, Joanna e Nina tem um mesmo mentor em seu processo de formação, que é a guerra. Por esse motivo, chegam à mesma ação. Rafael, no entanto, age levado por seus conceitos morais, e não, ou ao menos não prioritariamente, por suas emoções. Joanna, ao suicidar-se, aceita uma culpa que é sua apenas por omissão, e age levada principalmente por suas emoções. A ação de Nina, uma protagonista feminina pouco convencional (ao contrário de Joanna), encontra-se no meio do caminho: ela planeja cometer um assassinato que é também um suicídio, na medida em que ela deverá matar seu amante. Seus motivos também tem pouco a ver com a ética; sua decisão é igualmente emocional. Todos os três protagonistas aceitam um destino que, se não tem a morte em seu horizonte imediato, carrega potencialmente a retaliação, na forma de uma execução sumária, no caso de Nina ser descoberta, e de um processo militar que tem o fuzilamento como fim provável para Rafael.

Podemos afirmar que há ao menos uma semelhança nas três trajetórias analisadas: os três protagonistas tem seus valores postos à prova, até as últimas conseqüências, e isso revela que o mundo sob a lógica da guerra não é um lugar habitável para quem tem convicções éticas ou compromissos emocionais.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMRINE, Frederick. Rethinking the *Bildungsroman*. *Michigan Germanic Studies*. vol. 13 Iss 2, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- COULONGES, Henri. *O Adeus à mulher selvagem*. São Paulo: Difel, 1980.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LABOVITZ, Esther K. *The myth of the heroine: the female bildungsroman in the twentieth century*. New York: Peter Lang, 1986.
- RIVOYRE, Christine de. *Nina 1940. Uma crônica de amor*. Rio de Janeiro: Nosso Tempo, s/d.
- SMITH, John H. Cultivating gender: sexual difference, Bildung and the *Bildungsroman*. *Michigan Germanic Studies*. Vol 13 Iss 2 1987.
- TAVOR-BANNET, Eve. *Rewriting the social text*. In HARDIN, James (ed). *Reflection and action: Essays on the Bildungsroman*. University of South Carolina Press, 1991.
- VILLALLONGA, José-Luis de. *Fiesta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

## O erotismo e sua inscrição política na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón

*Fabiana Brandão Silva Amorim*  
UFMG

“La poesía, tanto en su génesis como en su textualidad no es un producto cultural ahistórico, sino muy por el contrario, adviene de una práctica más entre las prácticas de una sociedad; y sus productos, los textos poéticos, un producto más entre los productos de esta sociedad, por lo tanto permeables a los hechos que afecten su contexto sociohistórico”.  
T. Harris

Para falar do erotismo como elemento político na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón, é importante pensar, primeiramente, o modo como se formam as identidades femininas e que contribuição a relação desejo/identidade pode dar à nossa reflexão. A configuração das identidades apresenta reflexos do momento histórico e do modelo de sociedade nos quais está inscrita, já que as identidades são negociadas/estabelecidas/negadas/desconstruídas através das relações sociais, culturais, políticas, econômicas e históricas. Em diferentes momentos da História, houve diferentes tarefas e identidades atribuídas às mulheres. Em alguns, houve a crença de uma identidade feminina mais homogênea, que trilhou diferentes caminhos até chegar ao que temos hoje: a consciência de que a identidade é um

processo, e não um fenômeno fixo.<sup>1</sup> A mulher, muitas vezes, assume diferentes identidades dentro do lar, da vida profissional, da maternidade, da intelectualidade, o que nos mostra que além de processo, a identidade é múltipla.

Vivemos um momento em que as mulheres assumem seu papel de sujeito histórico e intervêm sobre a realidade maior e sobre a sua própria realidade pessoal. Diferentemente dos estereótipos que a cultura oficial lança mão, houve processos que modificaram a conduta feminina como sujeitos: a revolução industrial, com uma saída das mulheres do lar ao mercado de trabalho; conquistas e avanços políticos ao longo do século XX; a revolução sexual em meados dos anos sessenta; a nova divisão internacional do trabalho do final do século e a expansão do mercado destinado às mulheres para atender a demanda de mão-de-obra capitalista. Esse reconhecimento/descoberta/tomada de consciência - ou como se queira chamá-lo - traz junto a si o reconhecimento de deveres e direitos dentro da manutenção das relações sociais e das correlações de poder e força, ou seja: o papel econômico assumido se revela também político e social para a mulher, seja na descoberta de um espaço de reivindicação de direitos básicos, seja no reconhecimento do seu corpo como mediador histórico e político dentro da vida em sociedade.

O tipo de relação que se estabelece entre o erotismo e a mulher modifica as diversas identidades existentes na sociedade patriarcal; identidades que se querem fixas, mas não o são. Para essa sociedade, e nela, a mulher não é sujeito e não deve nem pode sentir desejo, assim, não tem relação com o erotismo enquanto sua realizadora. Não falamos da identidade das autoras enquanto mulheres que são, mas de um *eu poético* que a enuncia ao afirmar sobre si e sobre seu desejo. Trilhar o caminho dessas identidades nos faz vê-las como um produto das relações sociais, culturais e políticas. Remete-nos, também, a um erotismo que parte da mulher e está relacionado a suas vivências e a sua realidade, em face às relações de poder a partir das quais a mulher é relegada a segundo plano.

Seria incorreto e inoportuno falar de *erotismo feminino*, no singular absoluto, como se o erotismo que parte da mulher fosse único e homogêneo, o que não é; por isso, falamos de um erotismo *a partir* da poesia de duas mulheres<sup>2</sup>. A escolha da poesia de Hilda Hilst e de Teresa Calderón possui a intenção de pensar as identidades femininas em relação às particu-



laridades que o erotismo assume na sua escrita e, a partir disso, buscar saber qual relação guardam com ele, que modificações um impõe ao outro, em que medida pode-se falar de desejo feminino.

A escrita erótica feita por mulheres parte do reconhecimento dessas como sujeitos políticos capazes de intervir no curso dos acontecimentos, nas relações mais diversas na sociedade. Quando se reconhece como sujeito, em supressão ao seu papel de “objeto” do desejo masculino, a mulher busca direitos sobre seu corpo e sua sexualidade, e também de poder expressar esse desejo. Ele pretende funcionar, em nossa abordagem, como um desejo consciente de transformar/negociar as estruturas/relações de poder da sociedade patriarcal. Parte em busca de uma linguagem que também seja capaz de expressar um erotismo novo, a partir da mulher, e que proponha modificações das relações genérico-sexuais como as conhecemos. A escritura erótica deve ser fiel à experiência sexual feminina da forma como ela é vivenciada pela mulher, e como essa vivência/experiência se circunscreve na situação mais ampla da mulher na sociedade.<sup>3</sup>

Reconhecer-se como sujeito(a) do seu próprio desejo pode significar uma liberdade que lhe foi negada por muito tempo, uma consciência de que a liberdade sobre o corpo e o desejo é a liberdade da consciência, do pensar e poder expressar-se. A mulher deixa de ser pensada pelo e para o desejo masculino e passa a dizer sua existência, pois o desejo erótico traduz-se em desejo de falar, de possuir uma linguagem que seja capaz de exprimir a condição feminina para além do que já foi/está dito.

O erotismo é a inscrição textual de relações de poder: tradicionalmente está associado à visão do corpo feminino pelo olhar masculino, visando dominar a mulher. Mas essa não é a única face do erotismo, pois ele não é monológico: parte de alguém para outrem, de um corpo para outro. Também não é monológico porque serve ao desejo feminino. E por quê não dizer que essa é uma relação política? Representar o corpo em um discurso é, sim, desencadear relações de poder entre sujeitos; é também questioná-las, negociá-las, ultrapassá-las. A política perpassa todas as relações em sociedade e serve a muitos fins, inclusive ao erotismo do texto literário. Nesse sentido, podemos afirmar que, partindo da mulher, tem um papel interventor da realidade que sempre privilegiou o desejo masculino e relegou à mulher o lugar de objeto. A mulher – poeta/escritora – que é capaz de falar em seu texto sobre o erotismo é a mulher que também é

capaz de promover mudanças políticas e sociais, reconhecendo-se como sujeito histórico.

O viés que une as duas autoras, e de onde partimos, é o erotismo que se inscreve nos versos de amor de Hilst e Calderón. Para falar do desejo o campo semântico se abre sobre a relação mulher x homem, espaço de amor, afirmação, negação e negociação de valores. Encabeçado pelo eu poético, temos dentro dos versos de Hilst e Calderón um movimento com “unos valores claramente progresistas y perturbadores que atacan de lleno el orden establecido”<sup>4</sup>, pois, como podemos atestar com versos das duas autoras, os adjetivos assumem flexões de gênero, que não são as do masculino, como nos versos de Hilst: “E que *escura* me faço...”, “*Colada* à tua boca, mas *descomedida* *Árdua*...”, “...examino-te *sôfrega*”, o que mostra a mulher como sujeito do seu desejo. Podemos falar de uma apropriação do espaço da poesia, já que o eu poético o inaugura ao afirmar-se como voz feminina, uma afirmação do desejo que podemos reconhecer como também direito da mulher.

Na análise que propomos do poema de Hilst, o erotismo concentra-se em uma única parte do corpo feminino e do masculino, deslocando, da região genital, o erotismo tradicionalmente explorado pela literatura erótica masculina: é no rosto que se concentra o desejo. Boca e olhos vêem, devoram, sentem. Tato, paladar e visão vão determinando as imagens poéticas que constroem esse novo erotismo.

### III

Colada à tua boca a minha desordem.  
O meu vasto querer.  
O impossível se fazendo ordem.  
Colada à tua boca, mas descomedida  
Árdua  
Construtor de ilusões examino-te sôfrega  
Como se fosses morrer colado à minha boca.  
Como se fosse nascer  
E tu fosses o dia magnânimo  
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer.<sup>5</sup>

A partir da boca, do tato e do paladar aqui concentrados, começa a tensão do desejo, representado pelas palavras ‘desordem’ e ‘querer’. Uma ‘desordem’ que é negação da ordem estabelecida por um sistema falocêntrico que fecha os olhos ao desejo da mulher; ao mesmo tempo que é negação de

um é se reorganiza sob outra pele, convivendo com o amor, talvez confundindo-se a ele.

É na boca que se concentra o mais forte erotismo, o que podemos ver nos versos “Colada à tua boca, mas descomedida/ Árdua/ Construtor de ilusões examino-te sôfrega”. Os adjetivos ‘descomedida’, ‘árdua’, ‘sôfrega’ fazem pensar no gesto de comer, quando associados à boca. A própria palavra ‘sofrega’, segundo o Aurélio, tem como uma das suas acepções: “*Sôfrego*. [De sofrer] *Adj.* 1. Apressado no comer e/ou no beber.”. *Sorver* também é um gesto localizado na boca e é utilizado para líquidos, o que se relaciona com o próprio ato sexual, além de que contribui para essa leitura a tensão entre os versos e o ritmo que vai sendo empregado, à medida que se avança, verso a verso. A tensão Vida x Morte, que simboliza a luta entre Eros x Tântatos presente nos versos “Como se fosses morrer colado à minha boca./ Como se fosse nascer/ E tu fosses o dia magnânimo” funciona como a metáfora do orgasmo, o qual também é metaforizado pela luz do amarecer, como a explosão final que toma os corpos dos amantes.

A partir dessa perspectiva podemos pensar numa nova erótica feminina, repensada segundo uma linguagem também nova. Sem passar pelos signos que possuem um caráter sexual apelativo, os quais Cuadra denomina “anatômicos”, é inaugurada uma linguagem erótica que seja capaz de dizer uma erótica feminina com a qual a mulher se afirme como objeto do seu desejo.

Nos versos de Calderón, o eu poético lança mão de uma linguagem masculina – a da ditadura chilena – e a transforma em metáforas amorosas:

Mi corazón anárquico  
 acepta un gobierno provisorio,  
 mientras yo continúo  
 en gestiones clandestinas con tus ojos  
 con tu boca invasora de todos mis límites,  
 en esta guerra que me declaras,  
 en este amor abierto entre nosotros.<sup>6</sup>

O eu poético parte em busca do leitor e de sua imaginação para que os signos que antes falavam da ditadura se transformem em expressão da experiência amorosa. Sobre esse aspecto afirma MOIX: “el erotismo es, en cierto modo, indecible. Y el lenguaje erótico deberá siempre procurar no nombrar la realidad a la que se refiere y que lo provoca.”<sup>7</sup>. Essa é a possibilidade de pensarmos que o erotismo em Calderón nega a imagem/identida-

de que a cultura oficial tem sobre a mulher, já que o eu poético se mostra fora dos padrões quando declara ter um “corazón anárquico”, “gestiones clandestinas con tus ojos”, imagens que não remetem diretamente ao erotismo, mas que, ao enunciar a relação entre dois seres humanos através de tais códigos sociais e lingüísticos, abre espaço para que pensemos na relação amorosa apenas ao citar elementos como a boca, os olhos, os limites, o coração: todos signos de um sutil, mas intenso, erotismo.

A expressão desse desejo é uma maneira de escrever sua história e de inscrever-se na História. O erotismo e o desejo na literatura representam um atravessar as fronteiras entre o privado e o público, a tomada de um discurso que não apenas fala da realização desse desejo, mas que tem raízes numa consciência política, social e cultural, que reconhece que é preciso ser sujeito para não ficar restrita à categoria de objeto.

O desejo é elemento transgressor para a sociedade que impôs à mulher modelos de comportamento justificados com o argumento das diferenças biológicas, o que cai por terra quando os estudos culturais afirmam que “as identidades são definidas historicamente, e não biologicamente.”<sup>8</sup>, nas relações cotidianas de toda natureza.

## NOTAS

<sup>1</sup> MORA, p. 61.

<sup>2</sup> Contribui para esse conceito e reflexão o artigo de Soledad Bianchi, “Escribir desde la mujer”.

<sup>3</sup> CUADRA, p.1.

<sup>4</sup> MOIX, p.202. Esses valores foram assumidos por muitos escritores modernistas que falaram nos seus textos sobre o erotismo.

<sup>5</sup> HILST, p.11.

<sup>6</sup> CALDERÓN, p.53.

<sup>7</sup> MOIX, p. 203-204

<sup>8</sup> HALL, p. 13.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BIANCHI, Soledad. "Escribir desde los bordes". *Revista Literatura y Lingüística*. Santiago de Chile, Universidad Católica Blas Cañas, 1993, nº 6.
- CALDERÓN, Teresa. *Género femenino*. Santiago de Chile: Planeta, 1995.
- CUADRA, Ivonne. "Tu nombre escrito en el agua: hacia una nueva representación del sujeto homoerótico". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/tunombre.html>
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.
- MOIX, Ana Maria. "Erotismo y literatura". In: DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I.(orgs.). *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid: Ediciones Tuero, 1992.
- MORA, Gabriela. "Diálogo entre feministas hispanoamericanas". In: VIDAL, H. *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso-Brazilian feminist literary criticism*. Minneapolis: Institute for the studies of ideologies and Literature, 1989.

## *Os sudários de Véronique* (de Michel Tournier): a perversão no feminino

Lúcia Pereira de Lucena-Guerra  
USP

Michel Tournier

*La médecine comme l'ethnographie a tout intérêt à se féminiser. J'ajouterai  
comme la photographie, car tout ce qu'il y a d'indiscret et même agressif  
dans l'acte de photographier est mieux toléré venant d'une femme.*

(Michel Tournier. *Le Caire*, 74)

Um longo trabalho de pesquisa da obra de Michel Tournier nos autoriza ressaltar dois aspectos muito importantes ao longo da mesma. O primeiro, é o profundo conhecimento que o escritor possui dos Evangelhos, e, à esta afirmação podemos acrescentar um outro elemento importante, ao qual nunca tivemos a ocasião de encontrar em trabalhos críticos sobre Tournier, seu conhecimento dos Evangelhos Apócrifos. O segundo ponto que chama nossa atenção ao longo da obra de *Tournier* é o número ínfimo de personagens femininos importantes que nela aparecem. Entretanto, estes mesmos personagens são caracterizados por uma estrutura ambivalente, de um lado temos a visão tournieriana perversa – advinda da etimologia do latim “pervertere” – que, transforma pelo desdobramento do

texto literário, os bons em diabólicos, e por outro lado, temos feminino e masculino caminhando lado a lado, por vias complementares. *Tournier* faz uso da escritura palimpsesta: ao levantarmos a primeira camada de sua escritura nos deparamos com várias camadas textuais, fazendo surgir escrituras, tais como as que se mostrarão: a sinistra, a perversa que, ao escondem outras leituras, se cruzam como tramas, como a dos personagens que irão desfilar diante de nossos olhos.

His own anxiety about any and all rigid divisions into male and female leads him to present many androgynous characters in his work. One thinks, for instance, of Tiffauges maternal tenderness, of Mr. Ogur's femininity, of the bearded and full-breasted Mother Christmas, and especially of the originally bisexual Adam who occurs in differing forms in almost every single of Tournier's works.

O universo feminino visto por *Tournier* encontra sua representante mais significativa no texto da novela *Les suaires de Véronique*, no qual surge diante de nós o personagem feminino mais forte de sua obra: *Véronique*, a fotógrafa. A trama da novela tem como ponto de origem as “Rencontres Internationales de Photographie”, evento que acontece todos os anos na cidade de Arles, no mês de julho, estendendo-se até agosto. Estes encontros destinados a fotógrafos foram criados em 1968 pelo próprio *Tournier*, juntamente com Lucien Clerge e Jean-Maurice Rouquette. Estando presente a esses encontros, certo dia *Véronique* se encontra, com um grupo de fotógrafos, que, reunidos numa praia, ocupam-se com fotografias de nus. É quando a fotógrafa encontra um belíssimo jovem – *Hector* – que, se torna seu modelo exclusivo, sem saber, transforma-se, ao mesmo tempo em objeto de seu desejo e “alvo” de sua objetiva. Inicia-se assim, uma complexa narrativa entremeando erotismo, sadismo e perversão, guiados pelo “foco” da lente fotográfica. A fotografia concebida por *Véronique* não é a mesma concebida pelo exemplo das fontes da novela de *Michel Tournier*. Ao contrário de santa Verônica que, ao enxugar o rosto de Jesus, no caminho do Calvário, imprime em seu lenço de linho a imagem feita pelas marcas de suor e de sangue escorridos, *Véronique* “perverte” o sentido desta primeira fotografia conhecida pela humanidade, também chamada “sinu manu facta” ou “acepoietes”, ou seja, aquela que não tem a interferência do artista. Na perversão da significância de seu personagem em relação à fonte inspiradora, *Tournier* utiliza o procedimento habitual conhecido em toda a sua obra, ou seja a técnica da “inversão benigna-maligna”, na qual “o que é bem reveste-se de mal e o que é mal torna-se bem.”

Esta fotografia desconstrói a imagem mimética, ao ultrapassar toda e qualquer similitude com o modelo. Surge então, através de sua lente o lado criador/destruidor da fotógrafa artista que, como o escritor cria a obra de arte a partir do que “resta” e da forma como ele aproveita este resto existente de outras criações: como acrescenta ao “*déjà vu*” elementos construtivos do “*nouveau vu*”. Surge uma outra dimensão que imprime à fotografia uma significação que ultrapassa a mera representação do ser desejado/fotografado.

A fotógrafa assemelha-se aos mestres libertinos que povoam o universo literário de *Sade*, que precisam educar, disciplinar seus discípulos/vítimas, inculcando neles sua filosofia perversa, a fim de conseguir deles a “perfeição” na arte do domínio, para que possam responder a seus mestres de forma exemplar. Em sua relação “fotográfica” com *Hector*, *Véronique* projeta uma carga erótica em busca de uma perfeição – o seu gozo – que somente o aparelho fotográfico será capaz de captar e reproduzir. O resultado obtido se instaura na transformação do homem sexuado em impressão de sua imagem, ultrapassando a dimensão do real. O homem é anulado e em seu lugar surge uma imagem fotográfica resultante do desejo erótico metaforizado. É a troca de poderes, pois *Véronique* deseja obter o “falo” que *Hector* possui, usando para isso os poderes de sua câmara fotográfica. Entretanto, para que ela consiga tal coisa, ela deverá tirar do modelo seu amuleto – um dente de tigre – que ele traz pendurado ao pescoço que o protege de todos os malefícios.

*Freud* relata em *Totem e Tabu* que “o tocar é o primeiro passo no sentido de obter qualquer espécie de controle sobre uma pessoa ou objeto, ou de tentar fazer uso dos mesmos.” Podemos ainda pelas palavras de *Freud* vislumbrar o que *Véronique* deseja em relação a seu modelo – a apropriação do falo-tabu. “Sabemos também que qualquer um que viole um tabu pela entrada em contato com algo que seja tabu se torna tabu ele próprio e que, então ninguém poderá entrar em contato com ele.” *Véronique* olha, desejante, pela lente de sua de sua câmara fotográfica: transforma o erotismo e o desejo sexual em visão fotográfica, pelos quais são tecidos os fios condutores do vampirismo, do fetichismo e do sadismo revelados dentro do quadro da perversão. Afinal não existe maior perversão do que a que encontramos na polaridade ver/ser visto, que implica olhar/ ser olhado, e que encontra seu desdobramento automático no “*délire de toucher*” contido no par desejar/ ser desejado e finalmente, na última desta cadeia perversa, viver/morrer. A



personagem mantém a mesma linha do mestre libertino, sádico, ao açoitar sua vítima até a morte, buscando o seu prazer, o seu gozo. Ao fotografar incessantemente seu modelo, exaurindo-o, esgotando-o, *Véronique* assemelha-se ao vampiro que suga sua vítima, alimentando-se com seu sangue para conseguir a imortalidade. Todos buscam o mesmo ideal: a fotografia, o vampiro e o libertino. Dentro desta ótica o que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do “ser” dos parceiros, uma violência limitada à morte, confinada no homicídio? Afinal, não é a busca do belo e da perfeição que caminham lado a lado com o sadismo, desconhecendo todo e qualquer limite com o monstruoso?

Por meio da fotografia, *Véronique* faz surgir o que restou de sua sinistra e perversa relação amorosa com *Hector*, seu modelo: os sudários fotográficos. Os sudários fotográficos representam através das marcas impressas “uma escrita produzida pela pele”: produz-se então a entrada no campo metafórico, quando o modelo perde seu corpo, sua imagem, dando lugar aos sudários.

Sai o homem, permanecem as imagens de suas impressões corpóreas. Esvazia-se o homem, resta dele apenas uma imagem lingüística que, ao reunir o visual e o verbal, resulta no conjunto que guarda seu nome. O texto é dotado de grande significância visto “o escritor mostrar-se como um grande antropólogo, engajando em sua obra uma concepção do homem, da cultura, da natureza - grande artista semelhante aos que sabem extrair novas formas e criar novas maneiras de sentir e de pensar - , *enfim toda uma nova linguagem*”.

Em 1915, Freud relata que “as perversões cuja principal finalidade é ‘ver e ser visto’ se manifestam de forma dual: ativa e passiva, o que nos remete às formas perversas do sadismo e do masoquismo”. Em passagem acrescida no mesmo ano, Freud relata ainda que, “tanto um, como outro, ocupam dentro do quadro das perversões um lugar muito especial. Assim, a passividade e a atividade que formam suas características fundamentais e opostas constituem elementos da vida sexual em geral.”

Ao contrário da lenda bíblica que inspirou *Michel Tournier* na “escritura” de seu texto, *Véronique* reproduz uma dialética freqüente no texto tournieriano: a inversão benigna-maligna. Num primeiro momento, a personagem usa seu poder de sedução benéfico para atingir a meta da conquista, mas ao longo da narrativa vai se tornando, de acordo com o grau de seu desejo, um ser maléfico, obscuro, diabólico; assim permanecendo, pois nada

a deterá. O que ela almeja do homem *Hector*, é o “poder fálico” que o modelo detém. É por meio da narrativa feita pelo personagem principal de *Le Roi des aulnes*, *Abel Tiffauges* que a semelhança entre a câmara fotográfica e o falo é ressaltada:

Lorsque je divague par les rues dans ma vieille Hotchkiss, ma joie n'est vraiment complète que si mon rollei est bien collé entre mes cuisses. Je me plais ainsi équipé d'un sexe énorme, gainé de cuir, dont l'oeil de Cyclope s'ouvre comme l'éclair quand je lui dis: “Regarde” et se ferme inexorablement sur ce qu'il a vu. Merveilleux organe, voyeur et mémorant.

O texto nos remete à dimensão sexual da fotografia. A sexualidade da personagem torna-se metaforicamente investida na câmara fotográfica, objeto predador por excelência. O esquema dialético proposto pela personagem de *Véronique* revela o erotismo exalado na atitude metafórica e sobretudo da forte significância atribuída ao feminino-erótico-sexual como aparelho fotográfico predador. Atribuímos assim, a força e o poder sedutor ao “sexe énorme gainé de cuir”, é o poder do falo ao qual *Véronique* tanto aspira. A dualidade da fotografia – o olhar e ser olhado – supõe uma outra dualidade, atividade-passividade, supondo uma discontinuidade, pois é essencialmente no campo do olhar que se chega ao erotismo e ao sexual. O campo do erotismo é o campo da violência. Um jogo duplo e perigoso implica o que ama-olha e o que é amado-olhado. No ato de fotografar, o movimento implícito no ato de amar o outro, levado ao seu extremo, desemboca no movimento de morte. Através da fotografia o percurso do amor à morte assusta ao mesmo tempo que fascina. *Hector* é visto como um belo exemplar masculino, atraindo *Véronique* por ser o modelo-objeto de arte, detendo o poder que a fotógrafa deseja obter, e o tabu que deseja quebra. A teoria psicanalítica faz eco ao anátema sobre o qual *Sade* construiu todo seu sistema filosófico: “A natureza é má.” Escrevia o Marquês: “A natureza é logro nos dirá a mulher em nome de sua perversão, a única verdade é a do desejo; tal prazer deve ser enganador .”

Em toda perversão há uma busca, muitas vezes desconhecida, de uma desvalorização do prazer, compreendida no sentido narcísico do termo. Este porém, está ligado à dor, à decadência, ou ainda apresenta-se sob a forma do narcisismo às avessas, quando aparece uma resplandescente coroa de mártir. Dentro da significância do mártir – só que o martírio é conferido ao outro – *Véronique* realiza a exposição dos sudários fotográfi-

cos na pequena Capela dos Cavaleiros de Malta. Quem vê a proposta fotográfica do personagem adquire a certeza de estar diante de sudários semelhantes ao Sudário que teria envolvido o corpo de Jesus.

A exposição de Véronique mostra os sudários fotográficos feitos em linho que atapetavam as paredes e o chão da Capela. “Em todo lugar, em cima, embaixo, à direita, à esquerda, o olhar se esmagava no espectro negro e dourado de um corpo achatado, ampliado, enrolado, desenrolado, reproduzido em friso fúnebre e enervante em todas as posições. A impressão causada fazia crer numa série de peles humanas arrancadas, depois até expostas como troféus bárbaros.”

Os sudários são o que restou do corpo de Hector e por meio desta estranha linguagem fotográfica tomamos conhecimento do ocorrido com o modelo – seu amuleto, seu corpo e sua vida foram tirados. Resta-nos a certeza da circulação dos significantes, com a devida per-versão de significados. A escritura confere total liberdade ao texto que desnuda diante de nós o véu de *Véronique*, que, num primeiro momento está imbuído de um cunho lendário de santidade, mas perde aos poucos estas características, ganhando novas imagens.

O véu se levanta, se rompe, fazendo surgir o feminino erótico, voraz e destruidor do personagem. A ferida permanece aberta, mantém-se a falta, metaforizando o sofrimento em prazer. Saber o prazer transformado no apanágio que possa acomodar-se com a aparente desvalorização implicada: que o suporte da paixão seja o único que possa ter como reconhecer – implicando nisso o sentido forte do reconhecimento legal – e sobretudo que este feminino – se bem que perverso – se reconheça como tendo um direito de asilo no registro da Subjetividade.

# CINEMA E TEATRO: LEITURAS

## Dorotéia – do texto ao palco

*Denise Araújo Pedron*

Este trabalho faz uma análise da personagem Dorotéia, da peça homônima de Nelson Rodrigues, escrita em 1947 e encenada, pela primeira vez, em 1950. A análise tem como base o texto de Nelson Rodrigues, que descreve a trajetória da personagem e também uma cena, criada a partir de uma montagem de textos do primeiro ato da peça, na qual atuam as formandas do T.U. Amélia Passos e Cida Ambrósio, sob minha direção.

*Dorotéia* faz parte das peças míticas de Nelson Rodrigues, juntamente com *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e *Album de Família*, considerando a classificação do crítico, e compilador do teatro completo do autor, Sábado Magaldi. Ao se perguntar porque razão incluir *Dorotéia* entre as peças míticas de Nelson Rodrigues, Magaldi responde da seguinte maneira:

Alí estão sem intuito catalogador, diversos mitos: o de sexo envolto na idéia de pecado, o de beleza ligado à maldição, a doença como purificadora da alma, a feiúra como espantinho do demônio, a condenação do filho rebelde a retornar ao útero materno, a recusa do próprio corpo conduzindo à rigidez da morte, o artifício como antônimo de vida.

De maneira geral, estão presentes nas peças míticas elementos grotescos, como as mãos cortadas e o coro das prostitutas em *Senhora dos*

*Afogados*, os muros que se fecham progressivamente, o quarto intacto com a cama desfeita e o assassinato dos bebês em *Anjo Negro*, a loucura selvagem da personagem Nonô em *Album de Família*. Só para citar alguns exemplos.

Para Bakhtin, a expressão do grotesco se caracteriza por

um exagero premeditado, uma reconstrução (desfiguração) da natureza, uma união de objetos a princípio impossível, tanto na natureza como em nossa experiência cotidiana, com grande insistência no aspecto perceptível, material, da forma assim criada.

Esse princípio de deformação está presente também em *Dorotéia*, a começar por algumas indicações do dramaturgo para a caracterização das primas “vestido longo, castíssimo”, “usam máscaras”, “um leque de papel multicolor”, em contraste com a de Dorotéia “É a única personagem em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho como as profissionais do amor, do princípio do século.” Se cada elemento não basta como exemplo de grotesco, considere-se o contraste entre os dois – “A bela e as feras”, a beleza estudadamente construída da prostituta e a feiura disforme do recato excessivo. Consideramos esse contraste elemento fundamental para a montagem da cena, tentando evidenciá-lo não seguindo fielmente as indicações do dramaturgo, mas criando uma atmosfera em que ficasse evidente a associação, presente também no texto, entre beleza/impureza/devassidão em contraposição à feiúra/limpeza/castidade.

Mas quem é Dorotéia? Dorotéia é uma mulher que conheceu e viveu do amor carnal com os homens, desviou-se, sendo, portanto, “sempre maldita”, segundo a ordem familiar-patriarcal representada pelas primas, pela casa pública, composta somente de salas. “Aqui não temos quarto! Porque é no quarto que a carne e alma se perdem! Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito ...” Mas Dorotéia é também uma pecadora arrependida que envergonha-se da intimidade do privado, de sua beleza, de sua impureza, “Só lhe digo que desejaria ser horrível! Juro ... Ser bonita é pecado.”, e volta ao seio familiar procurando redimir-se, “Deixai-me ser uma de vós”, e transformar-se, através das chagas purificadoras, “Peço maldição a mim mesma ... Maldição para o meu corpo ... E para os meus olhos ... E para os meus cabelos ... Maldição ainda para minha pele”, como ao final do terceiro ato, em uma mulher feia e pura.

A peça é cheia de non-senses e absurdos, como a impossibilidade de visão do masculino – “As mulheres de nossa família tem um defeito visual

que as impede de ver homem”; ou a filha de D. Flávia que nasceu, e cresceu, na “ignorância da própria morte” – “eu podia ter dito ‘Minha filha, infelizmente você nasceu morta ... Mas não era direito dar essa informação ... Pensa que vive, pensa que existe...’; e, ainda, a náusea – “Na noite do casamento nossa bisavó teve a náusea ... do amor do homem! ... Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som de um grito a outro grito.” Nelson Rodrigues é muitas vezes ligado ao Teatro do Absurdo. Mas é bom lembrar, como o faz o crítico Nelson de Sá, que o chamado Teatro do Absurdo não foi um movimento, ou uma proposta artística criada intencionalmente, como o Teatro da Crueldade de Artaud ou o Teatro Pânico de Arrabal, por exemplo, mas uma classificação do crítico Martin Esslin, que uniu dramaturgos tão díspares como Ionesco, Genet e Beckett. Para Nelson de Sá:

Se for aceita a existência de um teatro do absurdo, Rodrigues é seu contemporâneo e dá prova: algum humor expressionista, personagens arquetípicos, até a valorização crescente da imagem.

Notamos que alguns elementos da peça podem também ser tomados como simbólicos e serem explorados em cena: as chagas, que Dorotéia recebe, funcionam como elemento purificador, como dádivas que viabilizam seu retorno à família; o jarro que persegue a personagem, como a lembrança de seu contato com o mundo masculino, com o mundo do desejo, do qual precisa se limpar, se livrar, se purificar; as botas, por exemplo, simbolizam o masculino e representam o único homem da peça – o noivo de Das Dores. Tanto D. Flávia como Dorotéia recuam diante das botas desabotadas que ameaçam o casto universo feminino da casa. Nota-se, como bem observou Adler Pereira, que as primas, por mais que representem valores patriarcais, levam a ordem familiar ao paroxismo e sua pureza é tão extrema que torna ausente desse universo, no qual reinam os valores da família, o homem, elemento biologicamente necessário para perpetuação dessa mesma ordem.

Na montagem do texto da cena, ressalta-se a tentativa de Dorotéia de negar o universo do qual faz parte para integrar-se a outra ordem, representada pelas primas e evidencia-se o antagonismo entre esses dois mundos. A submissão de Dorotéia à ordem patriarcal se dá através da aceitação das chagas propostas por D. Flávia. Optamos por uma proximidade espacial entre as duas atrizes, reduzindo o espaço de atuação; proximidade essa negada pela quase ausência de olhares entre as personagens. O espaço do

público também foi dividido de modo a separar o universo masculino, para o qual se vira, e é capaz de ver, Dorotéia e o feminino, junto ao qual se senta D. Flávia, como que ao lado de suas primas. Essa opção, no entanto, poderia ser simetricamente oposta, se pensarmos, por exemplo, na identificação de D. Flávia com a ordem patriarcal e na identificação, por sua vez, do feminino com os conflitos vividos por Dorotéia. Utilizamos ainda o Jarro, que cumpre o papel de ameaçar o universo de castidade do qual não faz parte; como na indicação do autor, as personagens, no momento que antecede a transformação de Dorotéia, "Olham, apavoradas, para o jarro, que acaba de aparecer. Deslocam-se em pânico". Além disso, no início da cena, antes de tentar sua inserção na família, Dorotéia, numa tentativa de desvincular-se do amor dos homens, lava as mãos na água do Jarro que não as limpa, ao contrário, sujando-as ainda mais.

A cena que montamos ressalta o perfil da personagem-título e sua construção através do contraste dos elementos – feiúra x beleza; pureza x sujeira; castidade x devassidão. As duas personagens, por mais que se igualem ao final, quando Dorotéia recebe as chagas que a purificam e igualam a D. Flávia, se opõem antagonicamente. Dorotéia é como a Branca de Neve dos contos de fada e D. Flávia a bruxa que quer arruinar sua beleza, porém não invejando-a, não querendo-a para si, mas fazendo com que Dorotéia inveje sua feiúra e queira se transformar à sua imagem. Aí se invertem, como nas farsas (e o autor subentitula a peça – farsa irresponsável em 3 atos), os papéis – não é o feio que deseja ser belo, mas o belo que anseia por tornar-se feio. E a feiúra aqui tem um papel redentor, que restitui a mulher perdida ao seio familiar e permite sua entrada na ordem patriarcal, da qual se ausenta o desejo. Para evidenciar esse contraste, pensamos em "estilos" de atuação um pouco diferente para as duas personagens – uma Dorotéia quase realista e uma prima, mais expressionista, meio bruxa, meio bicho, explorando nesse sentido também elementos de figurino além de técnicas de composição de personagem.

Mais do que esses elementos pensados de maneira específica, interessou-nos de maneira geral, a atmosfera de combate e sufocamento que reina entre as duas personagens. Todo o trabalho de montagem da cena foi feito na tentativa de recriar essa atmosfera e ainda assim, com toda essa "consciência", esbarramos em algumas dificuldades que só se resolveram em cena, assim é o teatro, e também em outras que ainda estão por se resolver, e, afinal, assim o que não é?



## A performance de Antígona em *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro

Jane D'arc da Silva  
UFMG

Dentro da nossa sociedade patriarcal, o poder é, normalmente, relacionado à força, que por sua vez está associada ao homem e por isso, tem sido considerado como inerente ao sexo masculino. O homem, dentro do esquema patriarcal, domina a rua. É seu dever prover a casa – espaço feminino – das necessidades básicas para a sobrevivência da família. O papel e a função de cada membro que conforma o casal será decidido genericamente. Se ao homem cabe o econômico – apesar de que é cada vez maior o número de mulheres que sustentam a casa – a mulher “es la responsable de entregar afecto, de las pequeñas decisiones cotidianas, decide qué hacer de comer, pequeños permisos a los hijos, arreglos secundarios”.<sup>1</sup> A família, ou qualquer outro grupo social, simplesmente reproduz a hierarquia que encontramos no plano macro-estrutural. E assim se comporta Creonte em *Antígona Furiosa*, cuja protagonista é uma mulher que se rebela, desafiando alguns cânones autoritários ao ir contra o *Rei Creonte*, que proíbe enterar seu irmão *Polínices*: desobedece uma ordem social (política) e desobedece uma ordem de um homem (genérica). Por não aceitar tal decisão é condenada a morte. Renuncia a seus projetos pessoais em nome da liberdade.

"*Antígona*: (...) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. (...)”<sup>2</sup>

“Ella sería hombre y no yo si la dejara impune”<sup>3</sup>, replica Creonte confirmando que o poder está com quem é capaz de impor-se através da força física; seja econômica ou de princípios ideológica e estrategicamente formulados e que nos são passados de gerações em gerações, como por exemplo, as funções femininas e as funções masculinas, atribuindo-lhes e determinando seus espaços de atuação.

Estabelecendo o papel feminino e o masculino, delimita-se também, a formação e as atitudes do “ser homem”; a formação e as atitudes do “ser mulher”. Então, parafraseando Simone de Beauvoir, não nascemos mulheres – ou homens –; tornamo-nos, leva-nos ao conceito de que gênero é uma construção sócio-cultural “não apenas pela diferença sexual, e sim através de códigos lingüísticos e representações culturais”.<sup>4</sup> O que foge da dicotomia essencialista homem/mulher, masculino/feminino, e por ser assim, possibilita-nos dizer que a mulher não é uma unidade, não é homogênea, não é única e por isso dever-se-á “drew increasing attention to the dangers of generalising about women and to the reality of diversity, difference and conflict within the category ‘women’”<sup>5</sup>. Penso que é a partir da conscientização dessa diferença das e nas mulheres que se deve repensar a problemática feminina.

Observa-se, então, que não só através do gênero se exclui ou domina. Mas também através da raça, das hierarquias sociais e da linguagem.

Griselda Gambaro, dramaturga argentina, filha de imigrantes italianos, procura questionar os males atuais, do “aqui e agora” da sociedade latino-americana: o poder, a opressão, o medo, a tortura, a desumanização, a violência, o mecanismo da comunicação, a solidão, a relação humana que se decompõe a cada novo (des) encontro. Para Gambaro, falar do “*aquí y ahora*” significa, também, abordar a relação homem x mulher, questionando que papel ambos deveria assumir para produzir uma mudança simbólica e pragmática na sociedade. E assim, possibilitar uma posição não só de igualdade entre os sexos, mas de companheirismo, de parceria que se reflita em ações conjuntas buscando soluções para os problemas do indivíduo independentemente de sexo, cor, raça, religião.

A relação que Griselda Gambaro defende é uma relação de solidariedade, que objetiva o encontro, viabilizando, através do diálogo que esse encontro vai propiciar, uma reestruturação do pensamento ideológico.

Assim, não se falará mais das margens ou nas margens, mas poderemos trazê-las para o discurso e, conseqüentemente provocar uma mudança de postura crítica em relação ao papel do sujeito *mulher* em nossa sociedade. Ao ler e mostrar as relações de poder e os procedimentos do domínio público, Griselda Gambaro entra num diálogo que

se corresponde con características propias de la historia latinoamericana que plantea la cuestión del poder en el marco de una crisis económica permanente, donde la palabra dependencia se ha descifrado como servilismo. Nada más apropiado para la lectura de las realidades nacionales en Hispanoamérica que la representación de las contradicciones del ejercicio del poder absoluto junto con el deterioro de los sistemas familiares e institucionales (...)<sup>6</sup>

Desta maneira, os textos dramáticos dessa escritora buscam falar mais além da margem. Questiona, através de várias vozes agentes ou pacientes, o papel de cada um de nós na construção das nossas sociedades. Podemos pensar num entre-lugar não só cultural entre Europa e América Latina, mas também social e político dentro da mesma América Latina.

Se América Latina é como um todo, a “periferia”, dentro dessa periferia se formam novas periferias, que propiciam outras, formando os grupos marginalizados. Embora permaneçam ao borde, alguns desses grupos, como as mulheres, procuram seu entre-lugar, permitindo-lhes participar, mesmo que timidamente, da formação da cultura. Na obra “Es necesario entender un poco”, Griselda Gambaro descreve a história de um chinês letrado que enlouquece quando se vê subjugado e dominado por não conseguir construir o seu entre-lugar. Hue sai da China para a França a convite de um padre Jesuíta, para traduzir o livro *I Ching*. Sua condição social é definida por frases soltas, quer seja na descrição do ambiente, “La escena vacía, salvo una canasta repleta de verduras sobre el piso”<sup>7</sup>, quer seja na promessa de Hue: “Traeré dinero. Podré ayudar. Toda mano que pida, toda necesidad tendrá respuesta”<sup>8</sup>, ou na simples constatação da mãe ao regressar o filho: “Somos más pobres”<sup>9</sup>. Hue sonha encontrar nesse outro mundo riquezas material e intelectual e voltar triunfante “no sólo regresaré rico, sino más sabio”<sup>10</sup>.

A convivência entre nativo e estrangeiro pode ser colaborativa e dialógica, como também pode ser antagonica, conflituosa e até incomensurável. Na China, Hue é o grande letrado, o que pensa, o que decide, o que dá a última palavra, uma vez que ele tem sempre razão e não permite a

*troca ou discussão*, mas no entanto, há *comunicação*: ele entende os outros e eles o entendem. Ao contrário da sua estadia na França, marcada por desencontros, desentendimentos, falta de comunicação e sobre tudo, intransigência dos nativos para com o visitante. Em nenhum momento produzem a *troca* ou se preocupam em fazê-la.

O que se percebe é que o instinto de preservação do nacional faz com que os que detêm o poder tomem medidas radicais para não se deixarem contaminar, ou perderem sua autonomia. Aqui, do outro lado, dentro dos nossos países considerados periféricos, somos “en su gran mayoría, gobernados por “elites de poder” que han construido discursos marginalizadores de gran parte de la población”.<sup>11</sup> Como reprodutores desse discurso, os textos literários, na sua grande maioria, são “segregadores de voces divergentes”<sup>12</sup>, incluindo-se aí, as mulheres, cuja presença se limita, muitas vezes, à simples reprodução do imaginário masculino: mãe ou madrastra – com a pior das acepções que o vocábulo possa suscitar –; deusa ou diabo; fada madrinha ou bruxa; salvação ou perdição. Griselda Gambaro utiliza-se desse imaginário já solidificado para introduzir a mulher no campo dominado pelo homem e que vai adquirindo movimentos, gestos e pensamentos próprios, capaz, inclusive de matar ou morrer em prol de sua liberdade, que aqui significa também escrever sua história, trilhar seu caminho, viver de acordo com seus princípios e desejos. Essa é a mulher que Gambaro descreve em *Antígona Furiosa*. Uma mulher que prefere à morte que se submeter a uma decisão arbitrária e masculina no sentido de uso genérico do poder.

Antígona renuncia à vida com firmeza, ainda que algumas vezes essa renúncia lhe traga pesares. “No me castigues con la muerte. Dejame casar con Hemón, tu hijo, conocer los placeres de la boda y de la maternidad”.<sup>13</sup> Porém seu desejo de mudança é maior e mais sublime que seu desejo pessoal. Antígona tem consciência de que se obedece a Creonte, permitirá que o ódio prevaleça diante do amor. A possibilidade de mudança que sua morte pode promover é o que lhe dá forças para continuar em sua decisão. Ela despreza sua irmã, Ismênia que “ama sólo en palabras!”<sup>14</sup> pois, Antígona acredita na força do ato estabelecendo “uma hierarquia entre o gesto e a palavra, sendo em seu valor o primeiro muito mais importante que a segunda”<sup>15</sup>.

Transportando-nos para nosso mundo, percebemos que essa mulher está em muitas mulheres que lutam contra o autoritarismo absoluto e

inquestionável dos homens do poder e até de mulheres que atuam patriarcalmente. Las madres de la Plaza de Mayo, Rigoberta Menchú são exemplos de Antígonas capazes de enfrentar a polícia em busca de seus filhos ou em defesa de seus direitos.

Apesar da vinculação do teatro de Griselda Gambaro com o contexto sócio-histórico, não podemos pensar sua dramaturgia como um realismo stanislavskiano<sup>16</sup>, pois, “no es que su arte *se mezcle* con la vida ou que pretenda ser una representación exacta de la vida; por el contrario, su modo de manifestarla es un acto cuya vitalidad consiste en retraerse a una esfera no regida por la vida, donde sólo valen las exigências que el arte impone”<sup>17</sup>, ou a força de sua palavra poética. Talvez, como nos coloca PELLETIERI (1998)<sup>18</sup>, poderíamos considerá-lo um realismo reflexivo, porque Griselda Gambaro apresenta uma utopia/esperança em seus textos e, na medida em que discutem o sentido de ser mulher, como também participante ativa no processo de escrever a História da nossa sociedade. As protagonistas mulheres de Gambaro, entre essas Antígona, estão restaurando uma identidade perdida durante os anos de abnegação e submissão, e por isso são performáticas e nos fazem refletir que cabe a cada ser humano assumir um compromisso racional e consciente (performático) para buscar nossa própria liberdade.

## NOTAS

- <sup>1</sup> LARRAÍN H. 1990. p.77. [é a responsável de dar afeto, das pequenas decisões cotidianas, decide que fazer para comer, pequenas permissões aos filhos, consertos secundários.]
- <sup>2</sup> GAMBARO. 1996. p. 217. [Antígona: (...) Com a boca úmida da minha própria saliva irei ao encontra da minha morte. Orgulhosamente, Hemón, irei ao encontro da minha morte.(...)].
- <sup>3</sup> GAMBARO, 1996. p. 203.
- <sup>4</sup> LAURETIS, 1994, p. 208
- <sup>5</sup> CAMERON, 1992, p.12 [chamar cada vez mais atenção, para o perigo de generalizar-se sobre a mulher, e para a realidade da diversidade, diferença e conflito dentro da categoria ‘mulheres’]
- <sup>6</sup> CONTRERAS, 1994. p. 151. [se corresponde com características próprias da história latino-americana que coloca a questão do poder no marco de uma crise econômica, onde

a palavra dependência foi decifrada como servilismo. Nada mais apropriado para a leitura das realidades nacionais em Hispano-américa que a representação das contradições do exercício do poder absoluto junto com o deterioro dos sistemas familiares e institucionais [...]

- <sup>7</sup> GAMBARO, Griselda. 1996. p. 61 [cena vazia, salvo uma canastra repleta de verduras sobre o piso] - tradução minha
- <sup>8</sup> Idem - p. 64 [Tarei dinheiro. Poderei ajudar. Toda vez que pedir, toda necessidade terá resposta] - tradução minha
- <sup>9</sup> Idem - p. 118 [Somos mais pobres] - tradução minha
- <sup>10</sup> Idem - p. 64 [Não só voltarei rico, mas também, mais sábio] - tradução minha
- <sup>11</sup> ROJO. Artigo apresentado no Congresso em Cuba. [Nossos países foram, em sua grande maioria, governados por "elites de poder" que construíram discursos marginalizadores de uma grande parte da população.]
- <sup>12</sup> ROJO. Artigo apresentado no Congresso em Cuba. [segregadores de vozes divergentes]
- <sup>13</sup> GAMBARO. 1996. p. 204.
- <sup>14</sup> GAMBARO. 1996.p.205.
- <sup>15</sup> ROJO. 2000. p. 260.
- <sup>16</sup> Ver konstantin Stanislavski, [www.geocities.stanislavski](http://www.geocities.stanislavski), 2000.
- <sup>17</sup> VIGNOLO, 1987. p.126. [e não que a arte *se misture* com a vida: pelo contrário, seu modo de manifestá-la é um ato cuja vitalidade consiste em se retrair a uma esfera não regida pela vida, onde só valem as exigências que a arte impõe.] grifo do autor.
- <sup>18</sup> Conferência realizada pelo professor Osvaldo Pellitieri na Faculdade de Letras em 1998.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMANAQUE abril. *Konstantin Stanislavski*. São Paulo: Ed. Abril,2000. Available from Internet: <<http://www.geocities>>.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. v. 1 e 2, 1980.

CONTRERAS, Marra. *Griselda Gambaro - Teatro de la decomposición*. Chile: Ed. De las Flores, 1994.

GAMBARO, Griselda. *Teatro Completo*.. Buenos Aires: Ed. de las Flores, VIII ano, 1996.

ROJO, Sara. Problemática do gênero. *Anais do 2º encontro de Estudos Românicos*. BH/SEGRAP/UFMG, 1995.

———. La problemática del poder na escrita teatral de Griselda Gambaro. *Dossiê América Latina - Revista de Estudos de Literatura*. Vol. 4. BH/FALE/UFMG, out/1996.

———. Hacia un pensamiento feminista latinoamericano. Pedro Pires Bessa (ed).

- Integração latino-americana*. Juiz de Fora, Belo Horizonte: UFJF-FAPEMIG, 1993.
- . Representaciones de América Latina en las piezas teatrales femeninas. *Panorama Hispánico*. Belo Horizonte: APEMG Editora, 1999.
- . Teatro latinoamericano de fin de siglo: ¿Un teatro nuevo? Artigo apresentado no *Coloquio Internacional de Literatura de Mujeres Latinoamericanas*. La Habana, Cuba, fev. 1998.
- . Os estudos culturais e o teatro latino-americano do final do século. *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*. (org.) Maria Esther Maciel, Myriam Ávila e Paulo Motta Oliveira. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- VILLEGAS, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minnesota: The Prisma Institute. 1988.
- . *La interpretación de la obra dramática*. Chile: Editorial Universitaria, 1971.

## A mulher é o monstro: do mito de Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Piglia

*Júnia Barreto*  
UFMG

A identificação do feminino associado ao demoníaco remonta ao período sumério, por volta do IV milênio a.C., na região da Mesopotâmia. Durante trinta séculos de história, a alternância de conquistas e poderes de entidades políticas autônomas rivais produziu um diálogo entre diferentes mitos, cultos e comportamentos religiosos. Apesar dessa diversidade, Jacques Bril<sup>1</sup> acredita na existência de uma homogeneidade, expressa pelas correspondências entre as práticas culturais e as figuras míticas. Ao lado do panteão de divindades, ativar-se-ia uma multidão de demônios sem atribuições definidas. Nessa multidão, é possível reconhecer toda uma família de demônios perversos, cujos nomes e personalidades evidenciam um parentesco. Lilitû ou Ardat Lili figuram na lista dos demônios sumerianos e podem representar formas arcaicas da Lilith judia. No decorrer dos tempos ocorreram assimilações entre as denominações e as qualidades associadas aos demônios. Os membros da tribo demoníaca apresentam sinais distintos, mas seus malfeitos intercomunicam-se, levando-nos a considerar a natureza plural dos demônios. Até Lilith seria plural, dada a variedade de nomes que pode



receber. Todo demônio seria uma diversidade de demônios segundo Bril, noção que aparece também na tradição evangélica.

Na tradição popular do pensamento hebraico, admite-se que Lilith é um monstro noturno, ligada às antigas associações entre os demônios, os pássaros da noite e os animais predadores. Tanto no *Talmude* quanto no *Zohar*<sup>2</sup> é citada como agente demoníaco das calamidades. Sua descrição física revela seu caráter de demônio fêmea, com rosto de mulher, asas e cabelos longos. Criatura essencialmente noturna, que vagaria mundo afora sob as mais diversas identidades, visitando as parturientes e estrangulando seus recém-nascidos. Lilith é retratada como a profanadora por excelência da descendência humana, incitando os homens a manter práticas sexuais ilícitas e esforçando-se para tomar o lugar da esposa legítima. O *Talmude* diz que Lilith povoou o mundo com a sua descendência de demônios. O *Zohar* a chama de *Prostituta, Maldita e Negra*. O dicionário de hebreu moderno diz que sua verdadeira moradia seria nas profundezas do mar, tendo a sedutora parentesco com as sereias.

Se é possível falar da existência de um mito de Lilith, uma das versões seria a tradição hebraica "da primeira Eva". No Gênesis existem dois relatos distintos relativos à criação do homem. Na primeira versão, o primeiro homem e a primeira mulher teriam sido criados simultaneamente; na segunda, a criação da mulher estaria subordinada à do homem. O livro *Alfa Beta de ben Shira*<sup>3</sup> propõe a existência de uma dupla criação, ou mesmo de duas criações sucessivas da mulher. A primeira, mais igualitária, diz que os parceiros primeiros teriam sido Adão e Lilith, criados de forma a atender a um desejo manifesto do criador de igualdade de direitos entre os gêneros. Mas logo surgiu um conflito quanto à maneira de fazer sexo. Lilith, evocando a paridade de direitos no seio do casal, não aceita ser dominada por Adão. Este recusa-se a conceder a inversão das posições do coito e a reconhecer a igualdade de direitos da companheira. Lilith abandona Adão e foge em direção ao Mar Vermelho. Deus exige seu retorno, mas ela não obedece. Lilith é punida com o extermínio de seus filhos, mas permanece na sua liberdade endemoniada. Assim Eva será criada para ser a nova companheira de Adão. Lilith desobedecera a supremacia de Adão e Eva desobedecerá a proibição de não provar o fruto da árvore do conhecimento<sup>4</sup>.

Lilith seria então a primeira companheira bíblica de Adão, o que a consciência coletiva ocupou-se de apagar. Em sua realidade de sombra, termina por subverter em *avant première* os papéis da mulher-terra, rever-

tendo a condição de mulher-objeto. Lilith ou Eva, o que o Gênesis ofereceu-nos “é uma tragédia de eros e sexo”<sup>5</sup>, onde a mulher está sempre associada ao mal, pois o sexo enquanto fonte de prazer é mau e proibido, devendo limitar-se às funções procriativas. O desejo dominante é o do homem e o desejo da mulher será sempre carência. É a partir da história bíblica da criação, que a mulher passa a ser definida pela sexualidade e o homem pelo trabalho.

No decorrer da história e da literatura, a mulher não perdeu o papel demoníaco e nem a condição de periculosidade. Na Idade Média, o saber popular das mulheres parteiras e curadoras de doenças aumenta e passa a representar uma ameaça ao poder médico vindo das universidades. Também as confrarias femininas, preocupadas em trocar os segredos da cura do corpo e da alma constituíam uma ameaça ao poder dominante. Os preceitos cristãos e protestantes vieram consolidar o predomínio do homem e a inferioridade feminina, reafirmando a contraposição entre a alma e o corpo. A mulher é um flagelo para os inquisidores, que se utilizam até de Eva para preparar o processo contra a sensualidade feminina. Manuais como o *Malleus Maleficarum*<sup>6</sup>, levam à tortura e à morte milhares de mulheres sob o pretexto de fornicarem com o demônio, além de domesticar e tornar submissos e dóceis os corpos femininos dos anos seguintes. Obcecados sexualmente, os inquisidores lançam a equação *mulher-bruxaria-sexo* resultando em *heresia*, e assim condenando a mulher à marginalização e à morte. A existência da mulher-bruxa era extremamente necessária à confirmação do pecado e da existência do Mal. Enquanto criaturas do Mal, deviam ser destruídas a fim de confirmar o Bem e a santa religião. Os excessos sexuais, a adoração do diabo e os poderes ocultos fazem da figura da bruxa uma autêntica personificação de Lilith.

Pode-se dizer que o processo de *monstruação*<sup>7</sup> da figura feminina nasceria a partir de uma diferença na relação sexual, onde a mulher está sempre no lugar do outro, dominada e violentada; onde o seu desejo nada mais é que impossibilidade. A imagem da mulher alter e à margem, que é o lugar da monstruosidade, será tratada em um drama de Victor Hugo, *Escrã*<sup>8</sup>, de 1869 e no filme *Coração Iluminado*, de 1998, realizado por Hector Babenco e roteirizado pelo escritor Ricardo Piglia<sup>9</sup>.

Os *nomes* das personagens são altamente significativos. Em *Coração Iluminado* recupera-se *Lilith* da memória coletiva, introduzindo-a num veículo de massa: o cinema. O nome de Lilith e toda a sua simbologia têm

circulado em diferentes setores da sociedade contemporânea, como imagem de recuperação do feminino e símbolo de emancipação da mulher. Mas, como observa Roberto Sicuteri<sup>10</sup>, Lilith reaparece na cultura masculina ligada a dois grandes temas, amor e morte, o que vai de encontro à personagem Lilith de Piglia e Babenco. O nome *Ana* vem do hebraico Hannah, que significa “aquela que tem compaixão, graça, clemência”<sup>11</sup>. Ana e Lilith são nomes vinculados à tradição judaica e é interessante salientar que na astrologia Lilith aparece como *Lilith-Lua Negra*, que seria a parte do feminino destrutivo e demoníaco, em oposição aos valores da luz da lua, onde se projeta a representação da parte boa da mulher, que poderíamos associar a Ana. No fundo Ana e Lilith seriam a mesma mulher, *o coração iluminado*. *Clarita*, o outro eu de Ana, vem do nome Clara, que significa “brilhante, ilustre”<sup>12</sup>. Ana também incorpora o papel de *Anne Frank*<sup>13</sup>, a fim de aproximar-se do universo da cultura judaica e ter direito a Juan. O drama de Victor Hugo intitula-se *Esca*, (do latim: isca, engodo ou ainda, alimento, comida), título que remete à armadilha preparada pelo duque Gallus para seduzir e transformar a camponesa Elizabeth na “monstruosa” marquessa Zabeth. O nome *Elizabeth* vem do hebraico *Eli-zabad*, “Deus dá”, ou *Elisheba*, “consagrada a Deus”<sup>14</sup>. Considerado como a antiga forma do nome *Isabel*, do hebraico *Izebel*, “casta”<sup>15</sup>. A virgem Elizabeth seria como uma dádiva de Deus, o que torna os projetos do duque ainda mais excitantes. Elizabeth tem os apelidos de Lise, Lisbeth e *Lison*. Pode-se pensar na existência de um jogo com a primeira pessoa do plural do verbo *lire* ler, *nous lison(s)*, que nos remete à questão da leitura como um mal para a mulher, evocada no discurso masculino. O fato de a mulher saber ler representa uma ameaça, pois o ler rouba tempo do amar e, afinal, “é para isso que foi feita a mulher”. Apesar de suas origens humildes, Lison sabe ler. No segundo ato, a personagem é “rebatizada” pelo duque como *Zabeth*, o monstro que ele pretende edificar. A sonoridade do nome *Zabeth* nos faz pensar em *la bêrela* besta. A troca de nomes, identificada nos dois atos da peça, corresponde ao processo de *tornar-se monstro*.

A personagem Elizabeth de Hugo é vista sob dois pontos de vista masculinos diferentes. Para o fazendeiro Harou, a mulher é feita para o trabalho e para o amor. Ela deve servir com sua força de produção e com o corpo, que deve obedecer aos desejos do mestre. Ele reconhece na mulher os clichês da figura da bruxa, pois acredita que “o homem é um idiota que a mulher enfeitiça”. Reconhecendo-se no papel do idiota, ele não pode

aceitar que ela leia, pois o acesso ao conhecimento ameaçaria seu lugar de “mestre”. Já para o duque Gallus, a mulher é um ser amoral por princípio. Considera que a perfeição de Lison foi feita pelo diabo para abrigar os vícios. Gallus arquiteta a destruição de sua alma e decide construir o monstro com “um bom assortimento de todos os maus hábitos: volúpia, vaidade, cuidados exagerados do corpo, dinheiro, preguiça”.

Para abordar Lison, Gallus utiliza-se de artimanhas feéricas. Sonho ou realidade, ela não percebe aonde está e, extasiada, profere: “Eu sou Eva” (ou será Lilith?). Será batizada por Gallus com o nome Zabeth, assim como Adão batiza a mulher. Lison é a mulher sem nome, que ao mesmo tempo tem vários nomes, como o demônio, como a própria Lilith, a outra Eva. Fascinada pela magia e pela riqueza que terá como marquesa, Zabeth abandona o noivo fazendeiro e a vida que levava, para tornar-se rica e cortesã. Hugo deixa clara a responsabilidade do aparato social e político na construção da monstruosidade. Gallus vai decididamente seduzir a filha do povo utilizando seu poder e, pouco a pouco, transforma-la-á num monstro. Desprezível aos olhos dos amantes e de si mesma, Zabeth é detentora de todos os vícios: amantes, jogatinas, furtos; é avarenta, gulosa, amante de sexo, pretensiosa, fútil, irônica, infame. Mas para o criador, a criatura satisfaz e ele a contempla como obra prima: “Eu trabalho em Zabeth. A ferramenta é a depravação. Eu faço o monstro, do qual Satã fez o esboço.”

Zabeth é um ser em movimento. Consegue analisar e perceber no que se transformou a sua história. Antes de tornar-se monstro não tinha nada, mas era livre. Culpa o duque pelo complô sinistro que idealizou e reconhece que tinha uma certa queda para o erro. Mas um só conselho a teria salvo. Gallus é apontado como um guia traidor: “(...) alteza, deu-lhe prazer jogar uma alma nessa fôrma (...) Um é o paraíso, muitos é o inferno (...). Vocês fazem de nossas quedas, tristes mulheres, festas!” Rompendo com a estabilidade dos papéis estabelecidos, Zabeth suicida-se bebendo o veneno do anel do duque e inicia seu vôo, “triste pássaro das florestas”<sup>16</sup>. Com sua morte ela inverte ainda mais os papéis da relação homem/mulher, passando ao controle total da relação. Enquanto Gallus acreditava testar até onde ele levaria o monstro, era Zabeth que testava até onde ele seria capaz de exercer sua monstruosidade.

Desde a primeira aparição da figura feminina no filme de Babenco e Piglia, a mulher é alteridade. Ana diz o que quer e rompe todas as conven-

ções estabelecidas pela diferença de sexos. Diz a Juan que aquilo que para ela é natural, escandaliza os outros. Declara que a “virgindade é algo que se recupera, como a fé”. Talvez seja esse lugar imaculado, essa virgindade perdida e ultrajada que procure Ana durante o filme. Invertendo os papéis da relação homem/mulher, é Ana que vai tirar a virgindade do jovem Juan que, sem qualquer experiência, acaba não conseguindo consumir o ato sexual<sup>17</sup>. Pergunta por que Juan não se casa com ela e a resposta será dada por Lilith mais tarde: “os homens apaixonam-se pelas mulheres loucas mas, ao final, acabam se casando com as outras”. A Lilith judia foi trocada por Eva, Zabeth era apenas a amante, Ana não era para casar e a cantora Lilith será assassinada. A relação sexual sem limites e de prazer é com a outra, aquela que transgredir de alguma forma as normas estabelecidas, enquanto o casamento e a reprodução devem efetivar-se com a mulher que se pode dominar.

Ana ocupa o lugar da loucura. Toma comprimidos “para portar-se bem, para não ficar alterada”. Se não tomá-los, “fica má”. Diz que já foi louca e que ficou internada dois anos. A definição da normalidade corresponde a estar dentro ou fora do hospital psiquiátrico. De dentro do hospício, escreve a Juan: “Vivo na ilusão de que um dia seremos livres e poderemos nos amar sem medo”. Amar e ser amada é tudo o que quer Ana; “é só o amor que querem as mulheres”, completa Zabeth no seu discurso. Antes de tentar suicídio, enrolada em panos como a Virgem, conclui: “Uma hora a menina está louca e na outra já não está mais”. Talvez a virgindade seja a loucura imposta, que impede de amar livremente, que impede a lucidez do corpo. Ser mulher já seria a loucura. Mas Ana não é a Virgem Maria. Mulher alter, *louca*, também prostituída, chegando a ser vítima de um cafetão, que a agencia para saciar marinheiros em tera firme. Recém saída da última internação, soube-se que Ana saía com qualquer tipo para não ficar só. Pagavam-lhe casa e comida. Estrela de uma película pornográfica vanguardista, termina casada, sem amor, bem casualmente.

Lilith personagem de Piglia e Babenco, talvez seja herdeira de todas as mulheres aqui expostas. Última e primeira. A que está presente do início ao fim do inconsciente masculino e que não se pode matar, talvez porque não exista fora da imaginação masculina. Lilith é sexy e atraente. Aparece numa igreja invocando o santo e fazendo sinal da cruz para conseguir um homem. Surge Juan. Seu lado bruxo se manifesta, quando lê a mão de Juan

e diz para não se preocupar, pois não será descoberto – alusão possível ao adultério mas, principalmente, ao assassinato da própria Lilith que, como Carmen<sup>18</sup>, teria lido a fatalidade em seu caminho. Todos os encontros com Juan são obra dessa fatalidade, como no mirante da praia, lugar-chave da narrativa, que é o lugar do amor e da morte. Ele quer fazer amor e ela nega, pois tem uma premonição de que é melhor não prosseguir. Ele oferece-lhe então dinheiro ganho no cassino e beijam-se apaixonadamente. Lilith encarna a representação da sereia, pois é cantora de bar e seduz com sua voz.

Lilith surge no hospital, onde acabou de morrer o pai de Juan. Ele a empurra violentamente dentro de um quarto e diz: “Entendi tudo, você não é quem diz ser” – frase que serve para as Liliths, para Zabeth e mesmo para Ana. Juan vai partir. Lilith, mais uma vez vidente, acrescenta: “Não diga nada. Tudo o que você pode me dizer eu já sei”.

Lilith volta à praia e espera a hora do sacrifício. Está de costas e sabe, como Carmen, que talvez vá morrer. Juan aparece por trás, vira-a decididamente e apunhala-a. Lilith-sereia, a mulher estrangeira e sem raízes, que não se sabe vinda de onde, falando português, espanhol e inglês, é devolvida ao mar por Juan, sem o menor remorso, fechando de forma sublime o ciclo da violência masculina.

No avião, vê a foto que tirara de Lilith na praia e não vê o seu rosto, apenas sua aura. A figura feminina continua como uma espécie de passagem para o paraíso ou para o inferno, fonte de vida ou de morte. Ainda à margem nos últimos séculos, nossas personagens femininas são o elo que movimenta as personagens masculinas. O tornar-se monstro está ligado ao surgimento de uma diferença na relação sexual. O homem trabalha em torno do amor e da morte<sup>19</sup>, reagindo com Eros e Tântatos, com o desejo e a castração. A história da racionalidade masculina, do androcentrismo e do logocentrismo, é marcada pelo medo do prazer e pelo medo da sexualidade. É assim que, sendo mulher, desejando e provocando desejo, torna-se perigo, torna-se Lilith, bruxa, feiticeira, monstro, entretanto, é simplesmente mulher!

## NOTAS

- <sup>1</sup> BRIL, Jacques. "Lilith". *Lilith ou la mère obscure*. 2 éd. Paris: Payot, 1991, p.47-75.
- <sup>2</sup> *Zohar* ou Livro dos Esplendores é um conjunto de livros destinados a precisar a significação mística dos textos bíblicos. Já o *Talmude* trata dos comentários orais das escrituras.
- <sup>3</sup> Livro cabalístico que procura resolver a dificuldade resultante dos dois relatos sobre a Criação do homem contidos no livro da Gênese.
- <sup>4</sup> Árvore do bem e do mal.
- <sup>5</sup> *ibid*
- <sup>6</sup> KRAMER, Heinrich; SPRENGER James. *Malleus Maleficarum*: O Martelo das feiticeiras. 14 ed. Trad. de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2000, 528 p. Livro escrito pelos inquisidores Kramer e Sprenger que, durante três séculos, funcionou como a bíblia dos inquisidores na Europa e esteve na banca de todos os julgamentos. *O Malleus Maleficarum* pode ser considerado como o mais rico testemunho da ação da estrutura do patriarcado sobre a repressão da mulher e do prazer.
- <sup>7</sup> Palavra criada a fim de representar o processo de tornar-se monstro.
- <sup>8</sup> O drama "Esca", ao lado da comédia "Margarita", faz parte da peça *Les Deux troupes de Gallus*, que se encontra no *Livro Dramático* do livro *Les Quatre Vents de l'esprit*.
- <sup>9</sup> Filme com Miguel Angel Sola (Juan adulto), Maria Luísa Mendonça (Ana), Xuxa Lopes (Lilith) e Walter Quiroz (Juan jovem); produzido por HB Filmes (BR), Oscar Kramer S.A. (ARG) e Flach Film (FR).
- <sup>10</sup> *Ibid* 4
- <sup>11</sup> OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1986, 208p.
- <sup>12</sup> *Ibid*
- <sup>13</sup> Anne Frank (Alemanha, 1929-1945) (cone do holocausto que viveu dois anos escondida com sua família e amigos num pequeno apartamento anexo à sua casa em Amsterdã, na Holanda, durante a guerra de 1939-1945. Durante esses anos de "exílio", Anne, que sonhava ser escritora, dedicou-se à escrita de seu diário, que relata o cotidiano e o infortúnio de sua família nos tempos do nazismo.
- <sup>14</sup> *Ibid* 13
- <sup>15</sup> No alemão encontramos as formas Lise e Elisabeth e no francês apenas Elisabeth.
- <sup>16</sup> Imagem que nos remete a uma das imagens de Lilith.
- <sup>17</sup> É interessante assinalar que ao lado da cama onde fazem amor está uma fotografia do tio, vítima do holocausto. Olham o objeto que, imóvel, diante deles, também parece olhá-los. Há todo um sentido no que vê Juan da fotografia que os olha. Temos que ter significados e significações para preencher vazios. Nessa procura de sentidos, torna-se bastante significativa a presença da foto remetendo a uma "memória", que talvez o tenha atrapalhado no momento da relação. *Coração Iluminado* começa com uma cena onde os colegas estão baixando a calça de Juan no pátio da escola e rindo de seu pênis circuncidado.
- <sup>18</sup> MÉRIMÉ, Prosper. *Carmen*. Paris: Librio, 1994, 127p.
- <sup>19</sup> É interessante lembrar que o diretor Babenco fez um filme de amor sobre a mulher justamente no momento que lutava contra a morte.

## La influencia femenina en el cine latinoamericano

*María I. Duke dos Santos*  
Texas A&M Um. Commerce – USA

En estos últimos años el cine latinoamericano ha experimentado un aumento en popularidad en los Estados Unidos. Los teatros han exhibido y están actualmente presentando películas que han obtenido un tremendo éxito de taquilla. Esto se debe seguramente no sólo a la mejor calidad artística y técnica que el cine latinoamericano ha alcanzado, sino también a que el público estadounidense se ha concientizado más en lo que se refiere a la calidad del cine extranjero en general y el latinoamericano en particular. Este ímpetus en el cine latinoamericano también ha tenido otro aspecto: el hecho de que la mujer, tanto como protagonista, tanto como directora y autora, ha pasado a primer término en una industria en que no hace mucho trabajaba solamente en función de lo que se le era asignado por los directores o productores hombres. Ello ha dado lugar a la deconstrucción de ideologías que la relegaban a un plano secundario y marginalizado, y a que se ventilen los problemas a que se enfrenta, antes ignorados. Ejemplo de ello es la película mexicana de 1991 titulada *Danzón* de María Novaro, que no solamente tiene como protagonista principal a una mujer, sino que el guión cinematográfico fue escrito por una mujer, como también es dirigida



por una mujer. En términos generales esta película plantea la problemática de una mujer que busca realizarse íntimamente, que se empeña en buscar su destino a través de las experiencias de la vida que ella misma busca activamente, o sea, no es un personaje pasivo a quien le ocurren las cosas y que se conforma con su destino, sino un personaje activo, lleno de energía, que crece y se desdobra a través de la película. Cambia también la manera en que se usa la cámara, y un ejemplo de ello en la misma película, es que después de una escena amorosa, es a la mujer a quien vemos sentada en la cama, contemplando el cuerpo dormido del amante joven, y observamos cómo la cámara recorre lentamente, admirándola, la figura masculina adormecida.

Otra película es *Como agua para chocolate*, mexicana también, que aunque es dirigida por un hombre, Alfonso Arau, era en ese entonces precisamente el marido de la autora, Laura Esquivel, sobre cuya obra se basa la película. Los personajes más fuertes y más desarrollados de la obra son mujeres, dejando a los hombres en segundo plano. La forma en que se ha escrito la obra facilita, hasta cierto punto, pasarla a un guión cinematográfico. Esta película tuvo un éxito taquillero sin precedentes en los Estados Unidos. Parte de este éxito se debe a una publicidad sumamente bien montada, algo que no aconteció por ejemplo con *Danzón*,<sup>1</sup> y que es una película excelente. Según comentarios del crítico y autor mexicano Carlos Monsivais durante un festival de cine en Dallas, Danzón está entre las mejores películas mexicanas producidas en los últimos años.

Tanto la Argentina como México han estado casi siempre a la vanguardia de la producción cinematográfica latinoamericana en español, acompañados muy de cerca por el cine en portugués del Brasil. Susana Amaral dirigió una película de mucho éxito en 1986, basada en la obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. Aquí tenemos de nuevo una película dirigida por una mujer y basada en una obra escrita por una mujer, en la cual aparece como protagonista principal una mujer. También del Brasil es Tizuka Yamasaki, quien hizo en 1979 una película llamada *Gaijin: Caminho da liberdade*, basada en las experiencias de su madre y de su abuela durante la inmigración al Brasil en los años veinte de miles de japoneses y su lucha para superar los prejuicios raciales y la posición de inferioridad de la mujer (Pick 150). Y naturalmente tenemos la magnífica actuación de Fernanda Montenegro, quien tiene una larga e ilustre carrera, en el papel de Dora en la película *Central do Brasil*, y la actuación de Regina Casé en la

película titulada *Eu, voce, eles*. La película protagonizada por Montenegro le valió premios otorgados por diferentes y prestigiosas asociaciones, entre ellas el British Academy Award de 1998 y el Golden Globe de 1999 por la mejor película extranjera, y el premio de Los Angeles Film Critics Association por la mejor actuación. Montenegro fue también nominada como la mejor actriz para el Oscar de 1998, y la película como la mejor película extranjera. Así mismo fue nominada para el Golden Globe en 1999 como la mejor actriz en un drama. Montenegro resplandece en esta película en que a través de la odisea que Dora emprende acompañando a un niño que busca a su padre, Dora encuentra lo mejor y más noble de los sentimientos que se esconden en su alma, y consecuentemente su completa identidad. Regina Casé, también una distinguida protagonista en el cine, el teatro y la televisión, ofrece una estupenda actuación, protagonizando la historia verídica de una mujer del campo, mujer "de la tierra" sin mayores encantos físicos ni refinamientos sociales pero de una fuerza interior y voluntad extraordinaria que vivió largos años con tres maridos a la vez. El guión cinematográfico fue escrito por Elena Soarez y dirigida por Andrucha Waddington.

La venezolana Solveig Hoogesteijn dirigió la película que obtuvo en su país éxito de taquilla, *Macu, la mujer del policía*, 1987, basada en un episodio verídico de un sensacional homicidio triple en Venezuela en 1982 (Goldman 91). La directora aquí ha enfocado el caso más desde el punto de vista femenino de Macu, la esposa-niña. Se sale así de la norma de presentar la historia oficial de los eventos elaborada por el gobierno y la prensa (94). Hoogesteijn también ganó segundo premio en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana en 1981 por su adaptación a la pantalla de una obra de García Márquez, "El mar del tiempo perdido" (Schwartman 35). Es preciso también mencionar a la directora argentina María Luisa Bemberg, y dos de sus películas, *Yo, la peor de todas*, 1990, sobre la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, la gran escritora barroca y una de las primeras defensoras en América de los derechos de la mujer, sobre todo para educarse, en la sociedad patriarcal de México del siglo XVII. La otra película, más reciente aún, se titula *De eso no se habla*, 1993. Es la historia de una niña de físico anormal que encuentra su destino a pesar de los esfuerzos de una madre dominante y represiva que pretende que la anormalidad en realidad no existe. Bemberg también dirigió en 1984 la película *Camila*, nominada para un Oscar como la mejor película extranjera de ese año, la cual presenta una perspectiva femenina de ciertos hechos históricos que está contrapuesta a la versión patriarcal oficial (Goldman 89).

Hay otras dos películas que cabe mencionar dentro de este contexto. *De noche vienes, Esmeralda*, de 1997, basada en un relato del mismo nombre escrito por Elena Poniatowska, una de las escritoras más destacadas de México actualmente, trata de una enfermera, Esmeralda Loyden, felizmente casada con cinco diferentes maridos al mismo tiempo. Esmeralda es una mujer feliz que va derramando buena voluntad y cariño por la vida, y que con su sonrisa inocente y luminosa, acaba desarmando y conquistando hasta a los agentes de la ley que la acusan de polígama. La actriz María Rojo es quien interpreta eficazmente el papel de la dulce Esmeralda. Ella es, naturalmente, quien lleva y es el centro de la película, como lo es en el cuento, y ha sabido captar las cualidades con que Poniatowska dotó a Esmeralda y que hacen que todos a su alrededor, al igual que el público en general, se rindan incondicionalmente ante esta personalidad que domina por su misma suavidad, y aboguen por su causa. Es una sátira divertida en que Poniatowska ha puesto en evidencia las inconsistencias de los valores sociales del México de hoy.

La otra película, titulada *Guantanamera*, cubana, de 1994, fue la última que dirigió Tomás Gutiérrez Alea (en colaboración con Juan Carlos Tabío), antes de su muerte en 1996. Entre las varias historias de los protagonistas, muchos de ellos personajes femeninos que son importantes en el desarrollo de la trama en general – una sátira política – la más importante es la de Georgina, protagonizada por Mirta Ibarra. Gutiérrez Alea ha sabido extraer de Ibarra, quien era su esposa, una actuación muy sensible y humana. Georgina, durante el viaje a través de Cuba que su intolerante y ridículo esposo ha organizado, se da cuenta que su personalidad se asfixia en este matrimonio en que obviamente ella posee muchos más talentos que su inepto e intransigente marido. Georgina embarca en un examen de sus emociones y de su espíritu, ayudada en parte por el encuentro casual con un antiguo enamorado de los tiempos en que era profesora en una facultad. Georgina se encuentra por fin a sí misma y resuelve su vida a su manera.

Se ve, pues, que sobre todo en los últimos 15 ó 20 años las directoras, guionistas y protagonistas femeninas en Latino América han dejado sentir su presencia en el cine. Según un artículo por Chris Holmlund, hay hoy en día cerca de 300 mujeres directoras, no en la Argentina o en México, sino en Venezuela, que trabajan en películas, videos y televisión (140). Y también las hay en Centro América, por ejemplo Patricia Howell de Costa Rica, que ha dirigido, entre otras películas, la llamada *Dos veces mujer* en 1982, que

trata de la mujer que trabaja y es madre sin esposo, y su situación de inferioridad económica en un ambiente patriarcal (142).

Pero no es esta precisamente una actividad reciente sino más bien una actividad que ya existía pero pasaba casi inadvertida. En la misma Venezuela ya se ve esta actividad en los años cincuenta con la directora Margot Benacerraf, hija de sefarditas españoles, quien dirigió dos películas que se consideran entre los mejores trabajos en Latinoamérica, una se llama *Reverón*, 1952, que ganó el primer premio en el Primer Festival Internacional de Documentales Sobre Arte en 1952 (Schwartzman 60) basada en la vida de un excéntrico pintor venezolano, una especie de ensayo sobre la locura y la creatividad (69), y *Araya*, 1959, un documental ficcionalizado de tres diferentes historias sobre la vida en Venezuela – la costa, los Andes y la sabana – con la cual Benacerraf ganó el primer premio en el festival de Cannes, 1959, el que compartió con la película *Iroshima, mom amour*, como también el premio de la Comisión Técnica Superior por sonido e imagen (69) y otro por sólida investigación (70). Benacerraf no hizo más películas pero se ha mantenido ocupada con actividades múltiples en pro del cine venezolano y su labor se le ha reconocido con muchos honores. Dijo ella en una entrevista que le concedió a Karen Schwartzman en 1991 que conoció a García Márquez en 1968 y que juntos colaboraron en el guión cinematográfico que luego se convertiría en el cuento titulado «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada.»(74) Carlo Ponti accedió a filmar la historia en Venezuela, pero debido a varios problemas, acabó filmándose en México y dirigida por el brasileño Ruy Guerra, mozambicano de nacimiento (74-75).

Una importante pionera del cine latinoamericano es Adela Sequeyro Haro, conocida también como Perlita, quien dirigió, escribió y produjo *La mujer de nadie* en 1937, la primera película hablada que dirigió una mujer en México, según un artículo de Eduardo de la Vega Alfaro y Patricia Torres San Martín (27). Ya en 1935 Sequeyro había producido y colaborado como directora de la película *Más allá de la muerte*, habiendo también escrito el guión cinematográfico (28). Muy joven trabajó como periodista pero luego comenzó a actuar en películas mudas, entre ellas *El hijo de la loca*, 1923, y *Sendero gris*, 1927 (28,29). Actuando fue como aprendió las técnicas cinematográficas. Cuando llegó el cine hablado actuó en varias películas, incluyendo *El prisionero 13*, en la cual tuvo el papel estelar (30). *La mujer de nadie*, una de las obras clásicas del cine mexicano, la produjo

en 1937 en compañía de su esposo, y se considera su mejor logro como directora. Sequeyro también actuó en el papel principal de la película, la cual trata del amor de tres hombres por una mujer. Se considera que ciertos aspectos de esta obra se encontraban más allá de su época (30,31). Sequeyro dirigió una película más después de ésta que no obtuvo mucho éxito, y luego, debido a dificultades financieras, se vio obligada a dejar su carrera en el cine y a volver al periodismo, el cual practicó por muchos años (31).

Un simposio celebrado en La Habana en 1986, llamado *La mujer en los medios audiovisuales*, hizo mucho para sacar a relucir y redescubrir a muchas cineastas pioneras del cine latinoamericano. Julianne Burton ha dicho que las mujeres de diferentes países han descubierto que no son las primeras y han comenzado la difícil pero satisfactoria tarea de rescatar del olvido a sus antecesoras cineastas (citada por Pick, 67)), y Zuzana Pick dice que las tendencias modernistas contemporáneas de las películas hechas por mujeres en la América Latina son un eco de territorios previamente recorridos (68).

Entre las directoras jóvenes actuales, tenemos a dos mexicanas a quienes tuve la oportunidad de entrevistar en abril de 1997 durante un festival de cine en Dallas, Texas. Son ellas Sabina Berman e Isabelle Tardan, cuya película *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* se exhibió durante dicho festival. La película se basa en una obra de Sabina, quien también escribió el guión cinematográfico. A través de nuestra charla, supimos que la colaboración entre ellas en el cine se había iniciado hacía unos tres años, aunque se habían conocido siete años antes. Sabina, dramaturga y directora de teatro, escribió un cortometraje, *El árbol de la música*, premiado en el Festival Internacional de Cine Infantil de Chicago en 1995, y un largometraje que es la película ya mencionada, ambos dirigidos en colaboración con Isabelle Tardan, quien confiesa su interés por el cine desde niña. *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* trata del conflicto, representativo de muchas relaciones entre hombre y mujer en el México de hoy, de un historiador dividido entre su admiración por Pancho Villa, el macho total y completo, y su deseo e inclinación por las ideas democráticas. Pero su relación con una muchacha de ideas contemporáneas no produce los resultados previstos por Villa, quien le aconseja en una especie de visiones o sueños: "No la deje hablar, péguele, bésela, dígale: ¡Qué chula te ves cuando te enojas!" El resultado es una película llena de humor que presenta un dilema común en nuestra época. Al preguntarle a Berman en qué se inspiró

para escribir esta obra, confesó que la idea se la produjo las confidencias de una vecina. La película se ha exhibido en varios festivales de cine en diferentes países y ha tenido un buen éxito de taquilla en México. La suerte, según ellas, las acompañó desde el principio pues la historia les gustó a los productores y la crítica la recibió positivamente. Durante el rodaje no hubo mayores problemas, de manera que según se ve, han podido desenvolverse y funcionar profesionalmente en un ámbito antes dominado en su mayoría por los hombres. La distribución comercial de la película al nivel internacional es en realidad la mayor dificultad a que han tenido que enfrentarse.

Vemos, pues, que esta actividad de la mujer latinoamericana en el cine, ya sea como protagonista, directora, productora o escritora y guionista, no es en realidad una actividad de reciente fecha, sino que se remonta hacia los comienzos del cine, estampando así la identidad femenina en este medio. Esta actividad ha cobrado gran ímpetus en años recientes a través de los logros obtenidos por las cineastas en todos los aspectos de la cinematografía, cimentando así el talento y el profesionalismo evidenciado en la mujer contemporánea.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Se considera interesante la siguiente explicación del origen del danzón: "After the conquest of Mexico, when Cortés returned to Spain, he took back musicians and dancers. Dancing was a sacred rite for the Indians and the Europeans were very impressed with their dances called "Pavanas". This style immediately integrated with the French contra-danza. Later, during the colonization of the Caribbean and Mexico, African slaves were imported and became a very important part of the social, economical and cultural development. "Danzón" a combination of the contra-danza, the "pavana" and various African rhythms was such a tremendous success that the society adopted it and it has been a favorite dance ever since. In Mexico City, Mérida and Veracruz thousands of people go dancing almost every day with the Danzoneras. They pay great respect to the art of dance." (Mexican Cultural Center Release, Dallas, Texas, February 28, 1996)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERMAN, Sabina e Isabelle Tardan. Entrevista personal. Dallas, Texas, 19 de abril de 1997.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo and Patricia Torres San Martín. «Adela Sequeyro, Mexican Film Pioneer.» *Journal of Film and Video* 44. 3 & 4 (Fall 1992/Winter 1993): 27-32.
- GOLDMAN, Karen S. "A 'Third' Feminism? Solveig Hoogesteijn's *Macu, The Policeman's Wife*." *Iris* 13 (Summer 1991): 87-95.
- HOLMLUND, Chris. "The World in a Drop of Water: The Feminist Vision of Patricia Howell." *Journal of Film and Video* 44.3 & 4 (Fall 1992/Winter 1993): 140-154.
- MONSIVAIS, Carlos. "Recent Mexican Films". USA Film Festival Dallas, Texas, 20 de abril 1997.
- PICK, Zuzana M. *The New Latin American Cinema*. Austin: U Texas P, 1993.
- SCHWARTZMAN, Karen, Harel Calderón, and Julianne Burton-Carvajal. "An Interview with Margor Benacerraf: *Reverón, Araya*, and the Institutionalization of Cinema in Venezuela." *Journal of Film and Video* 44.3 & 4 (Fall 1992/Winter 1993): 51-75.

# TESTEMUNHOS FEMININOS



## Diálogo interdisciplinar: os testemunhos narrativos e suas desconstruções sobre as representações de gênero

*Maria Madalena Magnabosco*  
UFMG

Para pensar os testemunhos narrativos femininos como desconstrutores de representações sobre gênero nos parâmetros da Literatura Comparada será necessário recorrer à noção de *limiar*.

Essa recorrência encontra legitimação em citações de Walter Mignolo<sup>1</sup> sobre a intertextualidade, a interdisciplinaridade e inter-penetração entre texto-cultura-disciplinas acadêmicas. Ao falar sobre os jogos de linguagem o autor recorre ao testemunho como uma prática discursiva que desbanca a ontologia do discurso literário ao eliminar as fronteiras entre a ficção, a história, a antropologia e a literatura.<sup>2</sup>

Essa difusão de fronteiras que produz angústias e alegrias, pontos de tensões entre linguagens e saberes é o que propõe a noção de limiar. Segundo Evelina Hoisel, sendo o limiar a “passagem de um mesmo para um outro”, ele faz “emergir nesse espaço a necessidade de comparar realidades geográficas, culturais e lingüísticas diversas, bem como de estabelecer métodos adequados para a avaliação de distintos processos de organização, de produção de linguagens e de saberes.”<sup>3</sup>

Nesse sentido os testemunhos narrativos vêm dialogando no limiar dos textos, vidas culturais e políticas “gendradas” e “engrendadas” em torno às construções e desconstruções do conceito de gênero e suas tecnologias tão bem estudadas por Teresa de Lauretis.<sup>4</sup>

Apesar das diferenças de enfoques e pontos de partida, os autores que refletem sobre a interdisciplinaridade dos testemunhos e suas desconstruções político-culturais têm um *locus* comum, que vem a ser a concepção da literatura como um constante diálogo entre textos e vidas culturais-nacionais. Textos esses não apenas produzidos via comparações entre autores e determinadas formas de literaturas concebidas, mas em meio a relações dialógicas com e a partir do Outro. O diálogo interdisciplinar é, assim, um dos instrumentos que tem possibilitado reflexões desconstrutivas sobre as questões do gênero.

Para que esse diálogo aconteça, alguns pontos são de fundamental importância, já que serão eles a definirem as “Regras do Jogo”<sup>5</sup> das relações disciplinares e seus métodos reflexivos. O importante não é mais a veracidade-autenticidade ou não do ponto de partida, enquanto identidade totalitária com a “representação oficial”, mas o local de enunciação. *De onde se fala?* Esse é o primeiro ponto a ser definido nas “Regras do Jogo” da Literatura Comparada e dos Testemunhos Narrativos Femininos.

Um segundo ponto a ser revelado é *para que se fala?* Qual o recorte será dado à reflexão já que ela não pode conter tudo e nem responder a todos os problemas. A resposta totalizadora seria uma generalização apresada que impede a diferenciação da escritura e da diferença, impossibilitando a comparação e a dialogia.

O terceiro ponto está diretamente vinculado ao segundo, pois deve-se explicitar *em nome do que e de quem se fala?* Que comparações e frente a quais necessidades e colocações de problemas será realizado um olhar e uma escritura?

Uma das necessidades que movem essa reflexão dialógica com outros textos e autores é a busca de compreensões sobre alguns tipos de articulações culturais e políticas que interditam a consciência feminina em seus direitos públicos e de atuação, transformação da e na sociedade.

Neste ensaio, o local de enunciação do problema vem da interdisciplinaridade Psicologia/Literatura e o problema básico a ser refletido é a não redução dos testemunhos femininos e de suas respectivas escritoras em uma problemática de gênero sexual em si.

Os testemunhos narrativos são discursos de resistência que objetivam denunciar, explicitar e revelar a interdição na construção sócio-política de uma nação a partir, também, das mulheres. O raciocínio redutor sobre os testemunhos e suas autoras às questões de identidade de gênero geram uma obnubilação na percepção do problema de como se constroem os imaginários pessoais e nacionais revelados pela Literatura.

Sendo o gênero um aprendizado cultural e ideológico, os processos construtores do ser homem e ser mulher, bem como de suas escrituras e práticas discursivas, são permeados por projetos políticos e ideológicos constitutivos de uma cultura.

A partir das enunciações anteriores, pretendo recolocar o problema dos testemunhos não como escritura de mulheres, mas como discursos que denunciam questões ideológicas na construção do imaginário identitário feminino. Tal imagética vem se constituindo através de uma conceituação dualista de gênero ligada a questões de natureza físico-biológica.

Estabelecido assim o recorte dado a esse ensaio, é possível enunciar em *nome do que se fala*. Fala-se em nome do desejo de denunciar a opressão, a discriminação e a estereotipia próprias de um sistema ideológico ancorado nas reduções de gênero a comportamentos sexuais. Fala-se em nome do desejo de produzir um discurso que desperte no sujeito a consciência de seu tempo-lugar como agente participativo e construtor de reflexões críticas sobre os momentos históricos e culturais em que vive. Fala-se, enfim, em nome do desejo de rever os conceitos de identidade e alteridade (no sentido de diferença no gênero, e não do diferente) como modo de postular outras bases teóricas para se pensar as histórias e memórias culturais do feminino.

De todos os textos e estudos produzidos sobre identidade e gênero na América Latina, tanto na área da Literatura como da Psicologia, pode-se perceber que o problema a ser discutido não é mais o conceito de identidade total, mas a noção de tempo-identidade (incluindo o tempo psicológico) substituindo a de espaço-identidade.

A noção de espaço, de fronteira delimitada, tem sido uma das bases do conceito de identidade pessoal e nacional. Tanto o sujeito como a nação foram construções, até então, fundadas sobre as bases do espaço ontológico. A ontologia dominou as formas de pensar, conceituar, e conseqüentemente, de construir as representações de pessoas e territórios.

Com a supremacia do espaço físico e natural, o tempo humano e psicológico, gerador de contextos, de recortes diversos, de olhares descontínuos, de heterogeneidades de posições enunciativas, foi relegado ao estatuto de memória como passado e como tradição. O olhar espacial, ao traçar uma linha contínua e estanque entre passado-presente-futuro, criou verdades sobre corpos, sobre realidades, normalidades, cânones, tradições literárias e sócio-culturais, que se tornaram inquestionáveis. O não questionamento dessas práticas tem sido a ontologia construtora de nossas identidades espaciais (base para a conceituação de gênero como reduzido aos aspectos biológico-sexuais e reafirmado por estereotípias comportamentais).

Com os movimentos de ruptura da modernidade, com o advento dos Estudos Culturais, com os movimentos populares na América Latina, com a introdução da Interdisciplinaridade como modo de dizer da insatisfação para com as produções estanques dos grupos literários-psicológicos hegemônicos, com a re-inscrição do tempo reflexivo nas narrativas histórico-culturais, vem ocorrendo uma mudança de foco e paradigma na compreensão dos problemas da identidade e do Outro.

Esse deslocamento de foco tem se dado da monologia dos gêneros para a dialogia com a diversidade, sendo essa uma das modalidades de descontinuar as noções espaciais. A descontinuidade se faz possível quando da consideração do tempo reflexivo, o qual produz recortes outros do olhar, delimitando contextos, e não territórios fixos e imutáveis. O contexto apenas diz do lugar de onde se fala. Sua delimitação territorial é a delimitação do olhar, do desejo, do possível a ser colocado como problema a ser pensado e criticado. Não é possível universalidades no contexto, já que ele não responde por generalidades, mas parte de interseções, de fragmentos, de construções articuladas em signos plurais representantes de diversos tempos-linguagens.

É nesse recorte do tempo reflexivo como construtor de diversidades contextuais e pluralidades heterogêneas que os conceitos de gênero e identidade não podem mais serem pensados e escritos em termos de espaços corporais e ontologias físicas.

Recolocado o problema da temporalidade identitária e de gênero como um constructo tempo-cultural que inclui pluralidades de identificações, pode-se iniciar uma outra reflexão, a temporalidade da escritura. Por

ela questiona-se as totalizações dos conceitos de identidade, de nação e de gênero, as quais excluem as particularidades de outros contextos históricos e suas formas literárias.

Alguns textos, citando Jameson, podem se tornar alegorias nacionais, *“mas todos os textos necessariamente...”* é um raciocínio simplista que reduz a complexidade cultural e sua incessante criação de significados pelos sujeitos. Essa é uma crítica realizada por Reinaldo Marques (1998:65) quanto a interdisciplinaridade e o sujeito do conhecimento:

É possível afirmar, então, que a interdisciplinaridade, enquanto epistemologia da complexidade, enquanto categoria mais da práxis que do conhecimento, procura elaborar uma teoria descentrada dos saberes e da verdade, apreendidos como resultantes de operações intersubjetivas e interdiscursivas. Supõe a existência de espaços discursivos articulatórios de diferentes experiências do real. Mais que isso, pressupõe (...) que a operação simbólica nunca se totaliza, jamais se fecha.

O fechamento desarticula a reflexão e a crítica ao paralisar o olhar-escritura em uma percepção única e fechada no detalhe. Assim, posso afirmar que a recusa em crer-se e escrever-se como o texto único caracterizador do Terceiro Mundo é que vem fazendo da literatura testemunhal uma crítica ao Estado-Nação e seus ideais totalitários de gênero.

Concluindo, enquanto crítica aos projetos nacionais e suas alegorias identitárias, os testemunhos narrativos femininos têm se inserido na interdisciplinaridade Literatura-Psicologia como construções lingüístico-discursivas que se ocupam, cada vez mais, das relações e diálogos político-culturais. Tais relações e diálogos têm tido como objetivo a denuncia de ideologias e políticas que reduzem a mulher e sua escritura ao aparato biológico, e a partir dessa redução a consideram incapaz de práticas discursivas que produzam outras performances nas teias e malhas da cultura, da política e da literatura.

É no sentido de desconstruir concepções de gênero – como categorias fixadoras de produções lingüístico-discursivas – que os testemunhos têm se constituído como discursos de resistência. Sua função mediadora das diferenças entre práticas, discursos, letras, histórias e memórias, tem permitido uma re-inscrição nos intertextos das culturas que compõem a América Latina e suas performances literárias. Performances que têm construído outros engajamentos políticos a partir de diferentes modos de

recortar as subjetividades objetivadas na História das Relações Humanas e seus *corpus* textuais.

## NOTAS

- <sup>1</sup> MIGNOLO, Walter. "Lógica das diferenças e políticas das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa". In: CHIAPPINI, Lígia. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo:Edusp, 1993.
- <sup>2</sup> Ibidem. Pg. 128
- <sup>3</sup> HOISEL, Evelina. "A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade" . Universidade Federal da Bahia, p. 42.
- <sup>4</sup> Os termos "gendrados" e "engendrados" são utilizados por Teresa de Lauretis em "A tecnologia do gênero" IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e Impasses - O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206.  
"Gendrado" designa "marcado por especificidade de gênero". "Engendrado" designa "constituído no gênero, (...), mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais. É um sujeito múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido." (p. 208)
- <sup>5</sup> MIGNOLO, Walter. "Lógica das diferenças e política das semelhanças", p. 128.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AHMAD, Aijaz. "A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional". In: *Novos Estudos Cebrap*, N.22, p. 157-181.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad.: Míriam Ávila e illi. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N. 1, p. 9-21.
- COUTINHO, Eduardo. "A reconfiguração de identidades na produção literária da América Latina" In: CARVALHAL e COUTINHO. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.57.

- HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade. Salvador: UFB, 1998. p.42.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JAMESON, Frederic. "Sobre os 'Estudos da Cultura'". *Novos Estudos Cebrap*, n. 39. p.11-48.
- LAURETIS, Teresa. "Tecnologias do gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206-208.
- MACHADO, Álvaro e PAGEAUX, Daniel. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal: Edições 70, 1988.
- MARQUES, Reinaldo. Literatura Comparada e Estudos Culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. p. 58-67.
- MIGNOLO, Walter. "Lógica das diferenças e política das semelhanças". In: CHIAPPINI, Lígia e et. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.128.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MOREIRAS, Alberto. "Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado". In: MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 279-304.
- RAMA, Ángel. "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". In: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura

## Testemunhos femininos: permanência e tradição

Livia Reis  
UFF

O relato testemunho tem ocupado lugar privilegiado na narrativa produzida por mulheres subalternas, na América Latina, ao longo das últimas décadas do século. Desde o consagrado relato de Maria Carolina de Jesus, *Quarto de despejo* (1960), ao romance testemunho da jornalista mexicana, Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (1969), passando por outras notáveis narrativas de mulheres subalternas, como *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983) ou *Si me permiten hablar* de Domitilia Barrios (1987), este gênero de híbrido tem proporcionado às mulheres voz e a letra e, sobretudo, a divulgação de histórias de vida que são, na maioria das vezes “exemplares” de todo um grupo social. Este trabalho vai abordar alguns textos significativos, com o objetivo de mostrar como, em um gênero de margem, já se pode perceber a construção de uma tradição.

A narrativa hispano-americana assumiu uma aliança de cumplicidade com o relato testemunhal, fazendo surgir uma nova forma na qual se fundem as tendências da história documental e da ficção narrativa. No espaço incerto e não institucionalizado da fronteira, as mulheres acostumadas ao espaço da fala a menos, encontraram território para vir à público e contar suas histórias. O estudo do gênero invadiu os meios acadêmicos, principalmente a partir da obra que se tornou paradigma quando se pensa



em testemunhos. Refiro-me ao livro: *Me llamo Rigoberta Menchú*, de Elizabeth Burgos Debray, prêmio Casa de las Américas de 1983.

A obra, amplamente divulgada em todo o mundo, colocou no cenário a história de vida da indígena guatemalteca que, na sua narração, entrega não apenas sua história pessoal, como as lutas e os valores culturais de seu povo. De mulher, subalterna, silenciada, violada em todos seus direitos mais básicos, graças ao alcance que obteve sua obra, Rigoberta Menchú transformou-se em líder política em seu país e fora dele, tendo sido agraciada com o prêmio Nobel de Paz de 1992.

Apesar de sua repercussão, o livro de Menchú/ Burgos é objeto de muitos dos questionamentos inerentes ao gênero. Nele convivem todas as contradições que se estabelecem em um texto que só existe a partir da voz de um mediador que pertence a outra classe, outra raça, cuja identidade se faz apenas pelo gênero: o feminino.

Em um artigo intitulado *Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo*, Jean Franco (1992) desenvolve uma poderosa reflexão a respeito do testemunho como o gênero que “permite” a fala dos subalternos e esclarece que, apesar do testemunho abarcar uma grande diversidade de discursos, os que a interessam, neste caso, são aqueles em que a testemunha fala, para responder a um interlocutor implícito ou um mediador. Em suas palavras: esta forma de composición supone una distancia y un diálogo de posiciones diferentes – intelectual/activista, extranjera/indígena, escritura/oralidad, clase media/clase trabajadora” (FRANCO, 1992), como se pode observar, nos testemunhos de Domitila y *Rigoberta Menchú* ou também em alguns romances como *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska.

A reflexão que permeia a discussão remete ao questionamento de Spivak sobre a relação da fala do subalterno ou marginalizado dentro de uma hierarquia que pressupõe a posição de classe dos interlocutores, que Franco vai problematizar, ao introduzir as questões de gênero e de gênero literário, palco onde se trava a luta pelo “poder interpretativo”.

Neste mesmo texto, Jean Franco empreende uma viagem aos textos de mulheres da América Colonial, momento em que a separação entre a razão, ligada ao masculino e sentimento, ao feminino, foi responsável pelo surgimento de um gênero irracional, que foram os textos da vida mística produzidas pelas religiosas da época:

Así la colonia no sólo separa la razón el sentimiento, sino lo institucionaliza de manera que un caso como Sor Juana solo puede

ser tratado como una excepción, como fuera del normal. Es una situación que no cambia con la independencia aunque se distribuyen las diferencias de una manera ligeramente distinta. Ahora lo que rige es la separación entre la esfera pública, que incluye la "gran" literatura ) ya la esfera privada.(FRANCO, 1992)

Outra observação relevante que faz Jean Franco é o fato da crítica latino- americana não ter incluído em sua agenda, o gênero sexual, como produtor de diferenças à mesma maneira das diferenças étnicas e de classe. Adotar a diferença sexual como categoria não significa eliminar as diferenças de raça e classe e sim, "admitir una categoría sin la cual es imposible entender todos los factores que entran en el ejercicio del poder hegemónico."( FRANCO, 1992) A autora finaliza o ensaio esclarecendo que, o estudo dos gêneros é imprescindível para toda análise que pretenda levar em conta a luta pelo poder interpretativo dos excluídos.

Estes esclarecimentos teóricos são importantes quando olhamos o objeto deste trabalho pois, pensar o testemunho como gênero, significa deparar-se com uma série de dificuldades que, se originam dentro da luta pelo poder interpretativo e da hierarquia do poder da fala e de quem fala. Esse debate nasce na origem mesmo do testemunho do subalterno, mediatizado por um outro discurso hegemônico. Como afirma Luisa Campuzano:

consideramos válido llamar "testimonios de mujeres subalternas" a los textos que aunque lo que leamos sean las páginas organizadas, seleccionadas y montadas por esas editoras euroamericanas, intelectuales de clase media, a partir de las preguntas que someten a sus informantes indoamericanas, de cultura oral, de los más bajos estratos de la sociedad. (CAMPUZANO, 1999)

Ou seja, a aliança que se estabelece é de ordem de identidade sexual, o que não resolve os problemas éticos e ideológicos que nascem da tentativa do diálogo com outra cultura. Os conflitos gerados pela própria natureza dos testemunhos em geral, e o de mulheres subalternas, em particular, estão amplamente estudados pela crítica que, dependendo da abrangência de seu enfoque, vai aprofundar questões tão polêmicas quanto a luta pelo poder interpretativo, de que fala Jean Franco. Neste sentido Elzbieta Slodowska, além de uma acurada tipologia do gênero vai trabalhar com a tensão entre fatural ou ficício e com a função estética e/ ou comunicativa. Outros, como George Yudice, tendem a ressaltar a condição de artefato estético como mais importante que sua dimensão ideológica e marginal e

de conscientização. Há ainda outras linhas de análise que estão preocupadas em ver as narrativas testemunho no que elas representam como objetos da história oral, a partir da perspectiva da historiografia do cotidiano. Apenas por essas rápidas alusões, pode-se perceber que a natureza híbrida do discurso testemunhal permite que ele possa ser lido a partir de diferentes lugares, de distintos olhares.

A legitimação ou para alguns, a canonização do discurso testemunho se deu na década de 70, pela Casa de las Américas, mediante a incorporação de diferentes discursos não classificáveis dentro das categorias canônicas do concurso. Por outro lado os estudos culturais e subalternos norte americanos “han convertido el testimonio en uno de los pocos objetos de investigación politicamente corretos y se ha producido una especie de mitificación del género como una vía de recuperación histórica y de disidencia (CAMPUZANO, 1999.)

Frente a este quadro é curioso perceber que, anos antes, no Brasil, se produziu uma das mais significativas obras de literatura testemunho de mulher subalterna: *Quarto de despejo, diário de uma favelada* publicado em 1960, de Carolina Maria Jesus, mulher negra, catadora de lixo, residente da favela do Canindé, nas margens do rio Tietê em São Paulo.

*Quarto de despejo*, embora escrito por uma mulher subalterna, difere fundamentalmente das obras citadas anteriormente. Naquelas narrativas as mulheres detêm as histórias de suas vidas e apenas o poder de contá-las, seus textos permanecem restritos ao universo da fala, isto é, necessitam de uma voz mediadora que transforme sua narrativa oral em texto escrito. Por sua vez, Carolina, embora semi-analfabeta, escreve.

A personagem real, Carolina foi descoberta pelo jornalista Audálio Dantas, que teve acesso aos seus escritos. A partir do material que lhe foi entregue, 20 cadernos manuscritos, o jornalista fez a edição do texto. Em um trabalho mais de compilador que de mediador ele selecionou, cortou e organizou o texto escrito por Carolina. A maneira dos testemunhos clássicos o texto contém um prólogo explicativo:

A história da favelada estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela.[...] A repetição da rotina favelada, por mais fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados os trechos mais significativos. (DANTAS, prólogo, 1995, 3).

O relato é um retrato trágico e lírico da vida miserável de uma mulher e sua família, que embora vivam em São Paulo, poderiam estar em qualquer favela do Brasil. Narradora talentosa, Carolina, conta em primeira pessoa o seu dia-a-dia na favela e a difícil tarefa de tentar sobreviver, com dignidade, a partir de uma realidade da carência absoluta. Na década de 60, quando lançado, o livro causou muito polêmica e foi objeto de debates e teses acadêmicas. A autora foi cortejada pela cidade letrada, que com ela se encantou e se assustou, não permitindo porém o seu acesso. Transformada em objeto curioso e exótico, Carolina tornou-se uma figura pública, obteve aparente reconhecimento. Porém foi rapidamente esquecida.

Na época não se estudava a literatura das margens, a escritura de mulheres ainda era objeto das elites e o termo “literatura testemunho” seria cunhado uma década depois e o fenômeno que transformou a vida de Carolina de Jesus – a escritura de uma mulher, negra e subalterna – tem sido objeto de estudos antropológicos e pouco olhado pelos estudos literários. Portanto, a partir deste olhar, relacionando *Quarto de despejo* com as obras citadas anteriormente, quero traçar algumas reflexões e, sobretudo, resgatar a voz de Carolina, silenciada há quase 40 anos pois, como define René Jara:

a diferencia de la enunciación aparentemente vacía de la historia, el sujeto testimonial se halla comprometido con su enunciado[...] La presencia del yo - que puede allarse más o menos delimitado, coletivisarse en nosotros, o diluirse con impersonalidad a de asumirse en su triple connotación de testigo, actor y juez. (JARA, 1986, 1)

Creio que ler a obra que lançou Carolina ao mundo das letras pelo filtro do relato testemunho, se não resolve, de certo clareia algumas das contradições inerentes aos gêneros de fronteira.

Na maior parte dos casos, o diário, escrito cronologicamente e preso ao cotidiano do escritor, prima por ser uma escritura íntima, sem intenção de publicação. Devido ao pouco espaço temporal entre os fatos ocorridos e narrados, quase sempre os diários íntimos carecem de reflexões e digressões, mantendo-se mais fiel aos fatos do dia a dia. Neste caso, ao contrário, a autora embora não tivesse à época possibilidades de publicação, ao longo da narrativa vai mostrando através da linguagem utilizada, que seu objetivo é a publicação e a divulgação de suas idéias e de sua denúncia social. Como, Menchú, Jesusa e Domitila, Carolina tem consciência do poder de comunicação mas, diferente daquelas seu poder, não se estabelece a partir de

uma aliança com um editor/mediador, pois este não esteve presente no momento em que se produziu o texto.

O destinatário (mediador/leitores) que são explícitos nos textos que nos servem de referência, no caso de *Quarto de despejo* está implícito. O diário foi escrito para ser lido e como testemunho/denúncia de uma situação de miséria pessoal e social. Neste aspecto ele cumpre o mesmo papel dos textos hispânicos, aqui considerados como cânones do gênero. No entanto, a ausência do pacto de solidariedade entre narrador oral e escritor/mediador não resolvem outros problemas inerentes a esta relação que o texto de Carolina apresenta tanto como os demais. O apoio e a divulgação que o “descobridor” e editor, Audálio Dantas garantiram à obra formaram em Carolina o sentimento de escritora profissional, expectativa que comprovou-se frustrada. Nenhuma das outras obras escritas posteriormente à *Quarto de despejo*, resultou em boas críticas ou êxito de público.

Ou seja, a hierarquia cultural se sobrepôs ao poder interpretativo que a mulher subalterna aparentemente havia conquistado. Na verdade, a mídia e o poder dos órgãos de comunicação da época que apoiaram a publicação do primeiro diário, não se consolidaram em alianças duradouras que, permitissem que o acesso de Carolina à “cidade letrada”.

Ironicamente esta mesma escrita festejada e celebrada em um momento histórico em que as minorias silenciosas começam a entrar em cena, década de 60, não se sustentou em momentos futuros, frustrando as expectativas da autora para quem, a escritura tinha sido a maneira de sobreviver e de destacar-se de seu meio. Para Carolina, escrever configurava denúncia social de sua vida pessoal e de todo um grupo social do qual ela fazia parte, ao mesmo tempo que catarse pessoal. Contraditoriamente, através da escritura, Carolina tanto aproxima-se como afasta-se de seus pares.

Também mais a maneira dos testemunhos que dos diários íntimos, a obra de Carolina de Jesus está repleta de alusões à políticos e políticas da época, bem como de reflexões sobre o país e o momento histórico que, a consciência de que será lida induz à escritora a tornar-se porta voz de toda uma comunidade, mesmo que, esse mesmo ato de escrever, a distinga dos demais.

A veracidade de seu testemunho não está assegurada pelo fato de ser um diário íntimo, escrito no momento em que os fatos se desdobram, embora saibamos que em qualquer testemunho clássico ou não, as fronteiras entre o fatural e o fictício são tênues. Por sua vez, a linguagem firmemen-

te ancorada no solo da oralidade, única possibilidade de expressão dentro de sua origem de classe, empresta verdade e indignação com relação a vida e os fatos narrados.

O texto de Carolina por outro lado, nunca deixa de ser engajado, apesar das críticas feitas na época, de que o editor teria exagerado nos cortes e adaptações, roubando assim, parte do caráter inconformado da narrativa original. O que lemos, mesmo acreditando que essas críticas sejam válidas, é um texto que, embora algumas vezes confuso quanto à datas e acontecimentos históricos, não perdeu sua essência de testemunho em que o autor é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua escritura.

Essas reflexões não resolvem os problemas e conflitos que o texto de Carolina vem suscitando há quarenta anos. No entanto, creio que a leitura de *Quarto de despejo* continua sendo necessária por ser um dos primeiros produtos de um tipo de escritura de descentraliza o sujeito europeu, branco, heterossexual, masculino e letrado que temos conhecimento em nosso continente neste século. Como afirma Hugo Achugar:

Por un lado, los testimonios que vehiculizan la lucha por el poder de un sector, grupo o comunidad o clase que intenta desalojar a aquel en el poder, y por otro, los testimonios que, sin negar lo anterior, aspiran el establecimiento por coparticipación de una comunidad plural o heterogénea sin hegemonías absolutas al menos a nivel discursivo. (ACHUGAR, 52)

Carolina, do lixo retirou o sustento da vida diária e os cadernos em que escreveu seu diário, que nos ofereceu em forma de escritura que descentra o poder patriarcal ao apropriar-se do poder de seu discurso, fato que não deve ser desprezado embora não resolva plenamente a conflitiva relação entre o sujeito subalterno e seu mediador letrado.

Portanto, podemos concluir que, à margem do cânone da alta literatura, pode-se perceber a construção e a permanência do testemunho de mulheres subalternas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ACHUGAR, Hugo. *Historias paralelas/Historias ejemplares. La Historia y la voz del otro. Revista de crítica literária Latinoamericana*, Lima, ano XVIII, nº. 36, 1992.
- BEVERLEY, John. Introducción. *Historias paralelas/Historias ejemplares. La Historia y la voz del otro. Revista de crítica literária Latinoamericana*, Lima, ano XVIII, nº. 36, 1992.
- CAMPUZANO, Luisa. Testimonios de mujeres subalternas latinoamericanas. In: REIS, Livia, PORTO, Bernadette, VIANNA, Lucia Helena (orgs). *Mulher e Literatura*. Niterói, Eduff, 1999.
- FRANCO, Jean. *Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo. Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, Lima, ano XVIII, n.36, 1992
- JARA, René y VIDAL, Hernán. *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature, 1986.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Atica, 1995.
- PERPÉTUA, Elzira. *O didrio como gênero literário. Látio*. Centro Universitário Newton Paiva, Belo Horizonte v.1, nov.1999
- RETAMAR, Roberto. *La Casa de las Américas y la "creación" del género testimonio. Revista Casa de las Américas*, La Habana, ano XXXVI, nº. 200, jul/set., 1995
- REIS, Livia. *Autobiografía, testimonio, ficción. Unión Revista de Literatura y Arte*, La Habana, ano IX, nº. 26, enero/marzo de 1997.

**REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS  
DO FEMININO NA LITERATURA  
ESPAÑHOLA**



## Companheira: o *status* da mulher na literatura anarquista espanhola

Ivan Rodrigues Martin  
Universidade São Judas Tadeu

Um dos instrumentos utilizados no debate ideológico dos anos que antecederam a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi, sem dúvida, o texto literário. Mais especificamente, os textos da literatura de massa dirigidos às mulheres. Nas primeiras décadas do século XX, pelo menos duas modalidades de folhetim foram publicadas massivamente na Espanha: a *novela rosa* e a *novela ideal*. Embora ambas as coleções estivessem afinadas pelo mesmo tipo de estrutura literária – a da literatura de massa –, ocuparam papéis antagônicos ideologicamente. A primeira, a *novela rosa*, reproduzia o pensamento conservador espanhol, buscando normatizar o comportamento feminino desde uma perspectiva claramente fascista. A segunda, a *novela ideal*, publicada pelos anarquistas, propunha a conscientização das mulheres e as conclamava à Revolução social que, no caso espanhol, não poderia estar desvinculada da revisão dos valores machistas que povoava o debate sobre o papel da mulher naquela sociedade.

Primeiramente, é importante destacar que a diferenciação de papéis sociais entre homens e mulheres não se restringe à cultura espanhola e, depois, que tal diferenciação não é determinada por diferenças biológicas

entre um e outro, mas sim pelo condicionamento social e religioso a que têm sido submetidas as mulheres através dos tempos.

Já no *Gênesis*, na história primeira dos homens segundo a tradição judaico-cristã, às mulheres é imposta a submissão. Após pecar no paraíso, à Eva e às suas filhas, aplica-se o castigo perpétuo:

Então Iahweh Deus disse à mulher:  
Multiplicarei as dores de suas gravidezes,  
na dor darás à luz filhos.  
Teu desejo te impelirá ao teu marido  
e ele te dominará. (Ge:1.03)

Essa relação da mulher com o pecado, com a dor e com a submissão atravessou os tempos e faz parte do debate sobre os papéis da mulher na sociedade espanhola no século XX. Publicado em 1909 na Espanha, o artigo *Orientaciones per a la dona catalana*<sup>1</sup>, de Monserdá de Marciá, relaciona a submissão feminina à questão religiosa e destaca a sua importância para *el buen régimen de la familia*:

No está en mi ánimo hablar ni desvirtuar en lo más mínimo la sumisión de la mujer, por ley natural, por mandato de Jesucristo y por su libre aceptación al contraer matrimonio, ha de tener al marido, ya que esta sumisión es del todo necesaria dentro del orden jerárquico y para el buen régimen de la familia y de la sociedad; sumisión que en la mujer es un impulso del corazón, que ella acata satisfecha siempre que a la supremacía reconocida por las leyes divinas y humanas al padre y al marido, vaya unida la superioridad moral del hombre que la impone. (Nash., 63)

A satisfação pela submissão imposta à mulher parece procurar combater as discussões feministas que vêm na esteira da organização dos movimentos sindicais na Espanha, no início do século. Em 1 de junho de 1898, é editado o primeiro número da *Revista Blanca*, definida por Díaz del Moral como “*publicación la más importante del movimiento obrero en lengua española*”<sup>2</sup>. Editada pela família Montseny em duas épocas, de 1898 a 1905 e de 1923 a 1936, essa publicação teve como objetivo a divulgação cultural dos ideais anarquistas, dentre eles a emancipação da mulher. O principal argumento para a igualdade de direitos e de oportunidades entre homens e mulheres, de acordo com a perspectiva anarquista espanhola, consiste numa questão de humanismo, não de feminismo. Por outro lado, os moralistas sempre associaram os ideais feministas a uma *virilização* da mulher e, por

isso, procuraram insistentemente impingir à mulher valores capazes de resgatar a sua feminilidade. Em *Tres ensayos sobre la vida sexual*<sup>3</sup>, Gregorio Marañón afirma que para minimizar o atraso cultural espanhol, deve-se *hacer muy hombres a los hombres y muy mujeres a las mujeres*.

Também José Antônio Primo de Rivera, fundador da *Falange Española*<sup>4</sup> e filho de Primo de Rivera, que esteve à frente da ditadura que se estendeu de 1923 a 1930, demonstra em vários de seus discursos a preocupação de determinar à mulher um conjunto de práticas que reafirmem o código moral de seu comportamento na sociedade espanhola:

No entendemos que manera de respetar a la mujer consista en sutraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombre, toda afanada y desquiciada en una rivalidad donde lleva - entre la morbosa complacencia de los competidores masculinos - todas las de perder. El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas.<sup>5</sup>

Nesse discurso, pronunciado em 1935, Primo de Rivera alerta para as diferenças de papéis dentro da sociedade, utilizando-se, como recurso argumentativo, da exaltação das funções femininas em detrimento das masculinas. Na mesma fala, um pouco mais adiante, o ideólogo da Falange Espanhola alerta para o caráter submisso que deve nortear o comportamento da mulher:

(...) El egoísmo busca el logro directo de las satisfacciones sensuales: la abnegación renuncia a las satisfacciones sensuales en homenaje a un orden superior. Pues bien: si hubiera de asignar a los sexos una primacía en la sujeción a esas dos palancas, es evidente que tal egoísmo correspondería al hombre y la de la abnegación a la mujer (...) la mujer casi siempre acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea. (Primo de Rivera, op. cit., 539)

As palavras de Primo de Rivera, ao passo que apontam para uma suposta superioridade do caráter feminino em relação ao masculino, não deixam dúvidas quanto à postura que deve assumir a mulher na sociedade: sua abnegação deve renunciar às satisfações sensuais em homenagem a uma ordem superior. Levando em consideração o contexto histórico espanhol, tal "ordem" pode ser entendida, a princípio, como o código de valores divulgado pelo cristianismo devidamente adaptados pelos opositores da

República. Alguns anos mais tarde, findo o horror da Guerra – e iniciado outro, talvez maior – pode ser confundida com a ordem política instituída por Francisco Franco, já que uma e outra – ordem política e ordem religiosa – parecem irmanadas através das figuras do caudilho espanhol e do Papa Pio XII.

As justificativas religiosas para a submissão da mulher e para os papéis que ela pode e deve assumir na sociedade estão presentes em muitos dos textos que discutem a questão do feminismo espanhol nas primeiras décadas do século XX. O caráter submisso de seu comportamento ultrapassa suas inquietações e seus desejos. É um desafio divino que deve ser encarado como missão:

El hombre y la mujer no se pueden equiparar porque son completamente diferentes. No es inferior ni superior al hombre, ya que Dios no la creó para que invadiera el campo de acción del sexo masculino, sino para que cumpliera una misión especial en la tierra.<sup>6</sup>

Embora o autor catalão negue a superioridade do homem, é perceptível em seu discurso que quem é dotada de perversão é a mulher. A ela refere-se o verbo *invadir*, semanticamente relacionado à subversão, ao crime. Embora homem e mulher tenham sido criados pelas mãos de um mesmo Deus – segundo a tradição judaico-cristã – apenas sobre ela cai a culpa do pecado original:

En el orden espiritual el hombre y la mujer son completamente idénticos, porque ambos han sido plasmados por las manos creadoras de Dios. Cuando Jesus murió en la cruz del sacrificio y del dolor, derramó su sangre redentora para que fueran perdonadas las faltas y los pecados del hombre y de la mujer. El cielo y el infierno han sido creados para ambos sexos. Es cierto que nuestra madre Eva se dejó tentar por el espíritu maligno, haciendo recaer sobre toda la humanidad su pecado de desobediencia (...)<sup>7</sup>

Não fortuitamente, a obediência feminina esteve, através dos tempos, atrelada ao discurso religioso. Acima das leis dos homens está a lei de Deus que concede uma missão especial às mulheres na Terra e vincula a união homem-mulher a um dos sete sacramentos: o matrimônio.

Embora o artigo 42 do Código Civil espanhol de 1889 já reconheça duas formas de matrimônio, o canônico, que devem contrair todos os que professam a religião católica, e o civil, instituído pela lei de 1870, é perceptível tanto na *Doctrina católica sobre el matrimonio*, de 1931, quanto nos

textos de vários conservadores espanhóis, a valorização da união religiosa em detrimento da civil. Os documentos religiosos, inclusive, não reconhecem o matrimônio civil e o igualam ao amancebamento:

Siendo esencial al matrimonio cristiano la cualidad de sacramento y la forma prescrita por la Iglesia, claro es que, si eso falta, aunque se contraiga en virtud de la ley civil, no hay matrimonio.

(...) De ahí la consecuencia clara que deduce el mismo Pio IX en la alocución de 27 de septiembre de 1852: "Cualesquiera unión conyugal, fuera del sacramento, aunque se realice en virtud de la ley civil, no es otra cosa entre bautizados que un torpe y pernicioso amancebamiento..."<sup>8</sup>

Ainda que céu e inferno tenham sido criados para ambos os sexos, no âmbito dessa união religiosa, ao homem cabe o direito e à mulher o dever.

A superioridade masculina aclamada tanto pela Igreja quanto pelos conservadores espanhóis está além da força física do macho. Para Dolores Monserdá, "*el varón tiene una clara superioridad moral y, en consecuencia, la mujer le debe sumisión*"<sup>9</sup>. Ao passo que essa superioridade moral outorga ao homem o poder e o dever de normatizar o comportamento feminino, por outro lado, sua superioridade intelectual lhe confere exclusividade nos direitos ao pensamento e ao trabalho. Em 1882, em seu discurso à *Junta de la Juventud Católica de Valencia*, o dr. Polo y Peyolón afirma que "*el hombre hace las leyes, gobierna las naciones, se dedica a las industrias, a las artes, a las ciencias y hasta os estudia a vosotras mismas*".<sup>10</sup>

Nos anos da Guerra Civil, o debate sobre o papel feminino adquire dimensões práticas, pois também as mulheres são chamadas à luta, tanto pelos republicanos quanto pelos nacionalistas. No primeiro caso, a inserção das mulheres na guerra é modalizada por dois fatores: num âmbito mais geral, a luta contra o fascismo, e, mais particularmente, a luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. Já no segundo caso, embora os nacionalistas concebam a atuação feminina fora do âmbito doméstico, já que a contingência histórica a faz imprescindível, preocupam-se com a elaboração de um discurso que reitere o ordem social machista que caracteriza a Espanha.

Em *Ideal de la mujer falangista – Ideal falangista de la mujer*, Maria Alice Barrachina analisa os pronunciamentos da *Sección Femenina de Falange* e sinaliza que essa instituição tem três objetivos com a participação das mulheres na guerra:

1. organizar y controlar la movilización de las mujeres, de forma que se puedan utilizar sus competencias en las tareas subalternas que se les atribuyen;
2. preparar su vuelta al hogar después de la guerra así como su renuncia a los derechos adquiridos durante la República;
3. convertir a las mujeres en las más seguras ordenadoras de la jerarquía patriarcal en el hogar y en la sociedad.<sup>11</sup>

Os três principais objetivos apontados pela *Sección Femenina* são modalizados por uma mesma preocupação: a manutenção da posição subalterna ocupada pela mulher na hierarquia social. Sob a justificativa da não virilização da mulher, percebe-se nos discursos analisados por Marie Aline Barrachina um insistente apelo à manutenção do machismo, justificado biologicamente. No V Consejo Nacional de *Sección Femenina de Falange*, realizado entre os dias 11 e 19 de janeiro de 1941, Pilar Primo de Rivera afirma que

la participación de la falangista en la vida cívica siempre tiene que mantenerse dentro de los límites estrictos de la feminidad. Si la mujer falangista debe ser capaz de movilizarse por la Patria, de ser una “militante”, en ningún momento tiene que parecerse a la “antigua mujer parlamentaria”, ni pisar para nada el terreno reservado a los hombres. Su participación en la vida política tiene que amoldarse estrictamente a su naturaleza femenina (...)<sup>12</sup>

Nos romances da série *novela rosa* pode-se observar claramente a reprodução desse discurso machista através de personagens que reproduzem o comportamento da tradicional feminilidade, calcada na religiosidade, na castidade e na subserviência e que, por isso, são premiadas. No entanto, no campo oposto, também os anarquistas divulgaram as idéias libertárias através da trajetória de personagens femininas.

Entre 1925 e 1938 foram publicados, na Espanha, cerca de seiscientos títulos de pequenos romances anarquistas através da série “novela ideal”, suplemento da *Revista Blanca*, criada e dirigida pela família de Federico Urales. Estas “novelas”, cujas tiragens atingiram cifras astronômicas para a época (entre dez e cinqüenta mil exemplares), tiveram como objetivo principal a divulgação dos princípios ideológicos do anarquismo. Seus autores adequaram às formas da literatura popular consumida massivamente, como a “novela rosa”, por exemplo, os ideais libertários. A publicação destes textos de ficção não constitui manifestação isolada dos ideais anarquistas. Ao contrário, compõe um projeto mais amplo que, dentre outras formas

de manifestação contrária à ordem e aos valores estabelecidos, utiliza a literatura como instrumento para a conscientização das camadas populares.

Assim, as principais diferenças entre essa literatura libertária e a outra de caráter fascista são:

a - o objeto de desejo da personagem feminina na *novela rosa* é o casamento com um príncipe encantado, ou seja, um sujeito que a mantenha economicamente e que lhe possibilite exercer a maternidade. Na novela ideal, o companheirismo ocupa o lugar do matrimônio e a união homem-mulher é caracterizada pela igualdade de direitos e deveres, totalmente desvinculada de preceitos legais e religiosos;

b - Enquanto na novela rosa a personagem feminina é valorizada pelo silêncio e pela abnegação, na novela ideal, ao contrário, ela discursa, argumenta e, não raro, participa ativamente nas lutas sociais;

c - Se na novela rosa as discussões sobre questões conjunturais são veladas, na novela ideal elas são explícitas, assim como os questionamentos existenciais;

d - também a caracterização dos espaços em que se desenvolvem os enredos apresentam perspectivas distintas. Na novela rosa sobejam adornos e futilidades nos espaços interiores que são preferidos aos espaços exteriores, geralmente relacionados a personagens de predicados éticos negativos. Na novela ideal, ao contrário, os espaços coletivos são relacionados aos espaços da luta e, por isso, são valorizados em detrimento dos espaços individuais;

e - a relação com o tempo também é antagônica nesses dois tipos de romances. Se na novela rosa valoriza-se sobremaneira o passado, associado à tradição e aos "bons costumes", na novela ideal o passado só serve para exemplificar os equívocos históricos e é no tempo presente que são propostos os paradigmas para a construção de um futuro verdadeiramente libertário.

Enfim, pode-se observar que além de contar histórias de amor, essas literaturas reproduzem um enfrentamento ideológico que sinaliza, grosso modo, dois modelos de feminilidade: o da mulher calada e submissa, resguardada no templo do lar, obediente ao marido e à tradição e o da mulher libertária, sujeito da História a quem cabe o papel de companheira.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Monserdá de Marciá, D., *Estudi feminista. Orientaciones per a la dona catalana*, Barcelona, Lluís Gili, 1909, p.14. (traducción del catalán). Apud. NASH, MARY. *Mujer, familia y trabajo en España - Historia, ideas y textos*. Barcelona, Anthropos Editorial, 1983, p.12
- <sup>2</sup> SIGUAN BOEHMER, Marisa. *Literatura Popular Libertaria - Trece años de la novela ideal (1925-1938)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981, p.15.
- <sup>3</sup> MARAÑÓN, G. *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid. Biblioteca Nueva, 1927, pp92-94. Apud. Mary Nash op. cit.
- <sup>4</sup> Fundada por José Antonio Primo de Rivera em 2 de novembro de 1933, a *Falange Española* tem como principal objetivo, dentre outros, resgatar a tradição e a unidade espanholas. Suas fileiras foram engrossadas por importantes nomes da direita espanhola e da Igreja a fim de articular a derrubada do governo republicano. Durante a Guerra Civil e depois da vitória dos nacionalistas, essa instituição teve papel fundamental na consolidação de valores fascistas importados da Itália de Mussolini.
- <sup>5</sup> PRIMO DE RIVERA, José Antonio. *Obras*. Madrid, Editorial Almena, 6ed., 1971, p.539.
- <sup>6</sup> CIVERA i SORMANI, J. "El verdadero feminismo" *Catalunya Social*, 18/01/1930, pp. 51-2. Apud. Marya Nash. op. cit.
- <sup>7</sup> CIVERA i SORMANI, op. cit. p. 54
- <sup>8</sup> *Doctrina católica sobre el matrimonio*. La Unión Católica Femenina, octubre de 1931.
- <sup>9</sup> NASH, Mary. op. cit. p. 21.
- <sup>10</sup> NASH, Mary. op. cit. p. 17.
- <sup>11</sup> BARRACHINA, María Aline. "Ideal de la mujer falangista. Ideal falangista de la mujer". In.: *Las mujeres en la Guerra Civil*. Salamanca, Instituto de las Mujeres, 1989, pp. 211.217.
- <sup>12</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS. *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid, Asociación Nueva Andadura, 2 ed., 1993.



## Representações imagéticas da mulher na guerra civil espanhola

*Margareth Santos*  
Univ. Braz Cubas

Que valor!, com este título Goya abre o *Desastre da Guerra* ° 7<sup>1</sup>, no qual nos mostra a figura de uma mulher pronta a disparar um canhão contra o inimigo.

A ação, certamente, se situa no primeiro sitio à Saragoça durante a invasão francesa, na Guerra de Independencia, na qual as mulheres se destacaram em uma ação destemida diante dos imprevistos. A defesa das portas da cidade estava confiada, em grande medida, à artilharia, mas, já nos primeiros ataques franceses, a artilharia caiu e entre os dias 12 e 15 de julho de 1808, alguns canhões foram alimentados e disparados por mulheres.

Incitados pelo entusiasmo da defesa de sua pátria, homens e mulheres resistiam com bravura, e rapidamente foram decantando-se figuras emblemáticas tanto no meio militar, como no paisano. Era a guerra criando seus heróis.

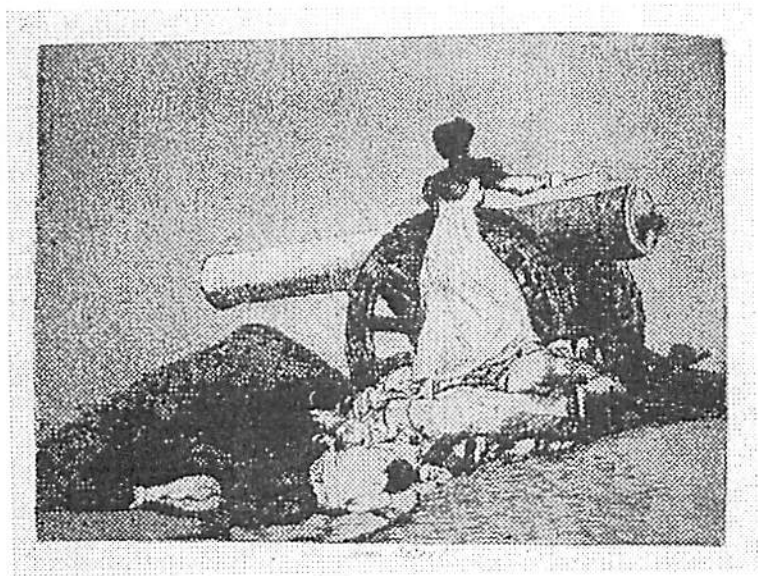
No meio paisano, a heroína popular por excelência foi, sem dúvida, Agustina Aragón, que sendo, provavelmente, mulher de um artilheiro se converteu de “moza robusta de la parroquia de San Pablo” a uma “alta y

hermosa joven de buen talle y bella figura” e de “negra cabellera recogida en desorden”, cuja façanha se amplificou até chegar à alcunha, em muitas representações da época, de “diosa de la guerra”.

Certamente, é com esses relatos que a figura de Goya se identifica, na qual não se vê o rosto de Agustina, mas sim uma figura disposta de costas, totalmente despreocupada por um possível retrato, o que valoriza ainda mais sua façanha. O que importa aqui é a ação da mulher de vestido e o objeto de seu gesto, o canhão. Ainda que pise entre vítimas, estas não perdem sua dignidade, pois estão devidamente iluminadas e postas como apoio aos pés delicados que com sua ação resistirá à invasão.

Entre gestos contidos e largos, Goya vai construindo um universo no qual a encenação teatral é a que dá o tom de catástrofe ao conflito e, muitas vezes, sem tomar partido de franceses ou espanhóis, nos mostra todo a crueldade e o absurdo do conflito em si, no qual ferocidade e barbárie se mesclam com resistência e indomável constância e nele nada há de magnífico, mas sim de terrível e patético.

Essa mesma encenação teatral muitas vezes se plasmou em outras formas de linguagem que retrataram conflitos bélicos, tais como o cinema e a guerra civil espanhola, chamado o último grande combate do século revestido de ideais e nossos objetos de discussão aqui.



## Terra e liberdade<sup>2</sup>

Um inglês velho e doente, uma ambulância, a corrida ao hospital e sua morte inevitável. Todos esses fatos, ocorridos em ritmo acelerado quando encerrados, caem na calmaria da lembrança desencadeada pelo remexer de papéis da neta que encontra o baú de documentos e lembranças do avô David, entre um lenço surrado e um punhado de terra, inicia-se o movimento de flashback que nos levará à juventude do avô inglês e sua ida ao *front* espanhol. Estamos em 1936.

David, agora é um jovem comunista desempregado que deixa Liverpool para incorporar-se à luta contra o fascismo no início da Guerra Civil Espanhola. Entra na Seção Internacional da Milícia Republicana na Frente de Aragão. Uma vez ali, e na luta contra os fascistas, conhece outros milicianos: Bernard, Lawrence, Coogan, Blanca e Maite. À medida que a luta e o tempo vão trascorrendo, Blanca e Maite, cada uma a seu modo, vão revelando distintas facetas da guerra ao *camarada* inglês e pouco a pouco, o influenciam com a visão fervorosa que imprimem à causa: com Maite terá a surpresa de uma apaixonada guerrilheira, instável e positiva em sua forma de ser, movida pela ansiedade de ver que tudo funcione bem.

Já Blanca incorporará o papel da heróina romântica e anarquista que em cada momento da história se verá sacudida por experiências que lhe provocarão as mais diversas emoções, de amor, lealdade, luta, compromisso político, luto e finalmente a sensação de traição, sofrimento e derrota.

Nesse lodaçal de emoções amalgamadas, veremos em Blanca uma personagem que alcança o patamar de uma heróina clássica trágica, mas que pelo seu ardente idealismo e compromisso revolucionário se posicionará sempre como uma lutadora, nunca uma vítima.

Blanca será capaz de superar os imprevistos e como a figura de Goya, ter o valor de pisar entre mortos para disparar seu rifle quase emprestável para que a luta siga e o ideal revolucionário se mantenha apesar das dificuldades.

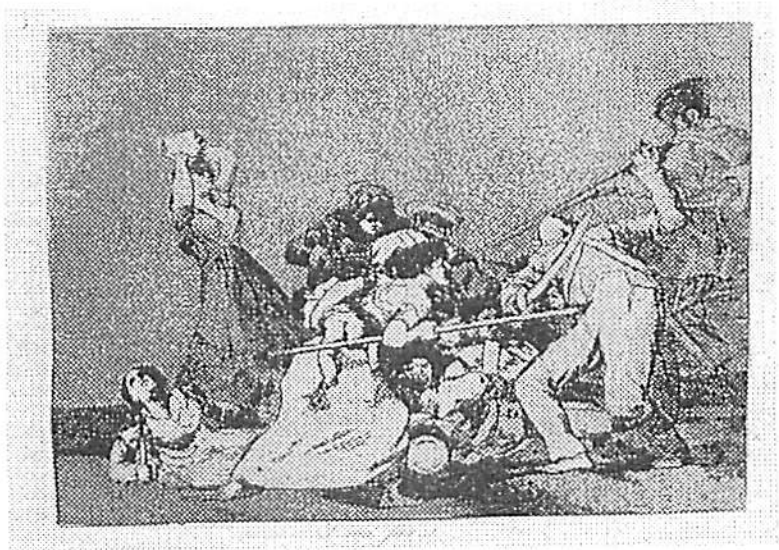
E será sobretudo por meio dessas duas mulheres que David passará de um romântico inglês confiante no comunismo a um atônito e desacreditado lutador que revisará uma das questões mais controversas e silenciadas da guerra civil espanhola: as distensões internas das diferentes facções

ideológicas dentro do grupo republicano, o que sem dúvida, entre outras questões, possibilitou a vitória do facismo.

Loach acerta em sua narrativa ao tocar em um tema tão delicado, que se abre em gestos eloqüentes e alcança por vezes a encenação teatral dramática necessária para mostrar-nos não só a luta por uma causa idealista, mas também uma história de amor paralela entre Blanca e David.

A condução precisa da câmera e dos personagens imprimem um caráter documentarista à história, o que lhe confere ao filme um ar de seriedade e austeridade, ao mesmo tempo que afasta-se da épica irrealista do gênero bélico ao nos oferecer imagens impactantes das relações humanas no *front*.

Cenas plenas de emotividade que conseguem revolver nossas consciências, resgatam momentos de inquestionável tensão dramática, capazes de narrar e recriar passagens históricas essenciais para entender o papel desses paisanos que lutam como feras por uma causa idealista, que recuperam a posição feminina em meio ao conflito, como bem o faz também Goya em seu *Desastre da Guerra Que valor! e Y son fieras*<sup>3</sup>. Mulheres destemidas empunhando armas e ideais na luta por uma razão em comum.



## Libertarias<sup>4</sup>

Fazendo um repasso histórico sobre a participação dos milicianos na Guerra Civil Espanhola, que muitas vezes foram mostrados no cinema como indivíduos indisciplinados, imprevisíveis y por vezes cruéis, *Libertarias*, assim como *Terra e Liberdade* vêm mostrar sua faceta de drama humano.

No filme de Vicente Aranda (projeto embalado pelo cineasta por 20 anos), mais que no de Loach, é a mulher que protagoniza a trama, centrada na paixão de um ex-padre em crise, que passa às filas republicanas e uma freira que foge do convento no qual estava e se refugia em um prostíbulo, quando nesse momento chegam as milícias e nelas um grupo de mulheres dispostas a redimir e convencer suas “meninas” ao combate.

Talvez um pouco menos profundamente ideológico que o filme de Loach e um pouco mais idealista, *Libertarias* tem o mérito de condensar diversos enfrentamentos latentes da sociedade espanhola, tais como a revalorização do papel da mulher na sociedade, que até então se via excluída da prática política.

É na convivência com esse grupo miliciano de tendência anarquista que se poderá observar questões até então pouco tratadas, como a dificuldade feminina em lidar com as decisões políticas e, algumas vezes, de *gênero* tomadas por seus líderes.

Sem um rigor documentarista e sem centrar-se em personagens famosos, mas sim em combatentes anônimas lideradas pela personagem Pilar (Ana Belén) veremos uma história narrada do ponto de vista coletivo, no qual o processo de “liberação” das prostitutas e também da freira resultará em um movimento de profunda compreensão de termos como solidariedade, liberdade e feminismo.

Ao desencadear esse processo, Aranda aponta não só para uma intenção de sacudir estruturas sociais de opressão, mas também para o fato de que a Guerra Civil Espanhola não é um tema fechado e que nele estavam presentes e atuantes essas mulheres dispostas a “morrer de pé como os homens em vez de viver de joelhos como criadas”<sup>5</sup>.

Tanto em *Terra e Liberdade* como em *Libertarias*, essas protagonistas se propõem a mostrar que de suas atuações emergem valor e podem tornar-se feras em combate, além é claro, de lembrar-nos que a Guerra Civil Espanhola não foi um conflito só de homens.

## ORGANIZADORES

**Constância Lima Duarte** é Professora Adjunta de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, e pesquisadora do CNPq. Doutora em Literatura Brasileira pela USP, coordena o CEL – Centro de Estudos Literários, e atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Tem desenvolvido pesquisas acerca da literatura de autoria feminina no Brasil. É autora, entre outros de *Nísia Floresta: vida e obra*, Natal: UFRN, 1995.

**Graciela Ravetti** é Professora Adjunta de Língua e literaturas hispânicas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e Coordenadora do NELAM – Núcleo de Estudos Latino-Americanos. Obteve o doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas pela USP e realizou seu pós-doutoramento na Universidade de Valadollid, Espanha. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG e desenvolve pesquisa sobre literatura latino-americana: gênero e performance.

**Marcos Antônio Alexandre** é Professor Assistente de Língua e literaturas hispânicas do Departamento de Letras Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É mestre em Teoria da Literatura pela FALE/ UFMG e, atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, pela mesma universidade, desenvolvendo pesquisa sobre literatura, teatro e educação.

### DOAÇÃO

Do: NAPq - SALELUENK

Em: \_\_\_\_\_

R\$ \_\_\_\_\_

**COLEÇÃO  
MULHER & LITERATURA**

**VOLUME I**

**Gênero e representação:  
teoria, história e crítica**

**VOLUME II**

**Gênero e representação  
na Literatura Brasileira**

**VOLUME III**

**Gênero e representação  
nas literaturas de  
Portugal e África**

**VOLUME IV**

**Gênero e representação  
em literaturas de  
língua inglesa**

**VOLUME V**

**Gênero e representação  
em literaturas de  
línguas românicas**

ISBN 85-87470-42-6



9788587470423