

Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África

Constância Lima Duarte
Marli Fantini Scarpelli
ORGANIZAÇÃO

COLEÇÃO MULHER & LITERATURA VOL. III

UFMG



AS

39287

S

Constância Lima Duarte
Marli Fantini Scarpelli
ORGANIZAÇÃO

809.89287

6326

2002

Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África

JUVV103/06

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



97710206

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

COLEÇÃO MULHER & LITERATURA
VOLUME III

UFMG

FALE
FACULDADE DE LETRAS
EVAE



BELO HORIZONTE
2002

Capa
Enrique Tavares

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

Projeto e Impressão Gráfica
Gráfica Editora Tavares Ltda

... de 1 ...

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

11 / 07 / 02

977102-06

BELO HORIZONTE

Errata

809
G326
v.3

Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África: ensaios/ Constância Lima Duarte; Marli Fantini Scarpelli – Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários: UFMG, 2002.

208 p. – (Col. Mulher & Literatura, v. 3)

ISBN: 85-87470-40-X

1. Mulher e Literatura. 2. Crítica literária feminina. 3. História-literatura. I. Título. II. Série

Faculdade de Letras da UFMG
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Av. Antônio Carlos, 6.627 Campus Pampulha
Belo Horizonte/MG CEP 31270-901
Tel (31) 3499-5133 www.lettras.ufmg.br

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

Apresentação	07
O FEMININO EM PRIMEIRA PESSOA	
Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão <i>Laura Cavalcante Padilha</i>	13
As mulheres, no começo da História <i>Regina Zilberman</i>	21
As muitas faces da mulher na Guiné-Bissau <i>Moema Parente Augel</i>	29
Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher <i>Maria Nazareth Soares Fonseca</i>	36
Lá e cá: sujeitos fora do eixo <i>Simone Pereira Schmidt</i>	48
Da autoria feminina em sociedades de língua portuguesa <i>Maria Rita Santos</i>	58
Estudos culturais: a mulher angolana como personagem principal na manutenção das tradições <i>Marilúcia Mendes Ramos</i>	64
INTERFACES DO FEMININO	
Ana Augusta Plácido: sua vida e sua obra <i>Zenóbia Colares Moreira Cunha</i>	73
Recepção crítica da obra de Florbela Espanca <i>Cleonice Nascimento da Silva</i>	81
Agustina: a narrativa sob suspeição <i>Edgard Pereira</i>	92
<i>Novas cartas portuguesas</i> – insurreição mariana <i>Rita Maria de Abreu Maia</i>	101

Feminismo e pós-modernismo na obra de Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta <i>Tereza Izabel de Carvalho</i>	106
Mulheres de Vilamaninhos: a presença feminina em <i>O dia dos prodígios</i> , de Lídia Jorge <i>Dalva Calvão Verani</i>	114
Llansol: a casa-invenção audível ou dois noturnos em nome dela <i>Maria de Lourdes Soares</i>	122
Destinos e desejos femininos em <i>O silêncio</i> , de Teolinda Gersão <i>Maria Lúcia Wilshire de Oliveira</i>	129
Abalos no espaço doméstico chinês em crônicas de Deolinda da Conceição <i>Mônica Muniz de Souza Simas</i>	136
Reagenciando parâmetros da identidade portuguesa: reflexões acerca do trabalho ficcional de Olga Gonçalves em <i>A floresta em Bremerhaven</i> <i>Silvio Renato Jorge</i>	144
Duas poetas portuguesas contemporâneas: Adília Lopes e Ana Luísa Amaral - escritas provocantes <i>Ida Ferreira Alves</i>	150
REPRESENTAÇÕES DO FEMININO	
As mulheres de Camilo: vozes ocultas na trama romanesca <i>Paulo Motta Oliveira</i>	163
Bricabraques, bordados e rendas: gênero e identidade em <i>Os Maias</i> <i>Osmar Pereira Oliva</i>	169
Retratos femininos nos contos de Mia Couto <i>Elzbieta Szoka</i>	176
Estratégias discursivas e hibridismo – uma leitura de <i>Estação das chuvas</i> , de José Eduardo Agualusa <i>Iza Quelhas</i>	182
A transgressão erótica em <i>O evangelho segundo Saramago</i> <i>Maria da Conceição Flores</i>	191
O 'elemento feminino' na memória de Lisboa: Murilo Mendes e Vieira da Silva <i>Maria Luíza Scher Pereira</i>	198

Apresentação

Fazer que a posição “mulher” articule a leitura como um mecanismo agenciador da crítica a um sentido imposto, num contexto favorável à emergência de subjetividades alternativas e dissidentes, presta-se, segundo Nelly Richard, “aos propósitos de um feminismo latino-americano que se concebe como um feminismo não da diferença, senão das diferenças: um feminismo que postula múltiplas combinações de signos e «transições contingentes» (Laclau-Mouffé) entre registros heterogêneos e plurais de identificação sexual, de participação social e de luta cultural contra o menu conformista (passivizante) das *indiferentes diferenças* que promove o pluralismo institucional e o mercado.¹

Diferentemente das indiferentes diferenças impostas - por uma face crescentemente visível da globalização e do mercado - a países e populações em situação de subdesenvolvimento e subalternidade, as vozes das mulheres que falam ou são faladas no presente livro funcionam como caixa de ressonância de um *locus* de enunciação assinalado pela diferença. A história tem-nos revelado que, seja na esfera do cotidiano, seja nas guerras, ou no exílio, são as mulheres que, ao cozinhar, ao tecer, ao cantar cantigas de amigo, cantigas de ninar ou cantigas de protesto, se impõem como elementos de preservação, persistência, rebeldia.

Inumeráveis são as mulheres que anônima e tacitamente vão tecendo as microtexturas da vida privada, resistindo na retaguarda dos campos de batalha, exumando os corpos de filhos desaparecidos, denunciando a face oculta da história oficial. Os testemunhos, os poemas, os romances, as narrativas orais enquanto forma de preservação da memória comunitária, a circulação do saber e da experiência em congressos, livros, nos meios de comunicação de massa e a crescente luta pelos direitos humanos são formas de interpelação contundente a partir das quais as mulheres vão engendrando importantes espaços de reflexão crítica e denúncia contra toda forma de opressão, ditadura, colonialismo, escravidão, que foram deixando suas pegadas na América Latina, no Caribe, na África, na Índia, no Oriente Médio.

Não obstante a subalternidade e a opressão política, o exílio do próprio corpo e da história, a miséria econômica e existencial, o subdesenvolvimento sócio-cultural, a supressão de direitos, de trânsitos ou de qualquer

outra forma de liberdade, trata-se de milhares de mulheres que ainda assim bordam com as mãos, com o corpo, com depoimentos, poemas e cantares, uma outra pele e uma outra história de que podem revestir-se outras mulheres em condição similar.

Gênero e representação nas literaturas portuguesa e africana é um livro que fala dessas mulheres, de seu imaginário, de sua sensibilidade, seus desejos, interditos, temores, os quais, expressando-se ao ritmo de cantigas, poemas, testemunhos, reflexões críticas, imprimem as marcas do corpo feminino na história.

O ensaio de abertura do livro, de Laura Padilha, explora esse aspecto nuclear da escrita feminina: o poema como uma segunda pele a revestir o corpo, uma película que “cobre a folha antes branca, funcionando como um novo invólucro, uma fina camada epidérmica”. Trata-se da poética feminina, uma espécie metonímica de impressão digital onde a escrita do corpo pessoal expressa a escrita do corpo histórico, do corpo da comunidade.

Regina Zilberman, no ensaio “As mulheres, no começo da história”, traz uma grande contribuição para os estudos da *voix féminine* quando, a partir de uma decisiva revisão à historiografia das literaturas em língua portuguesa, postula a tese de que “cabe igualmente creditar a mulheres o começo, ou ao menos um dos inícios, da literatura lusófona”.

O contexto da autoria feminina nas letras guineenses é focado por Moema Parente Augel que registra o pioneirismo de duas escritoras cujas respectivas obras refletem a independência do Guiné-Bissau e, tanto na perspectiva política quanto na perspectiva poética, rechaçam “os mecanismos de dominação que por séculos conseguiram silenciar a voz feminina africana”.

Maria Nazareth Fonseca também se debruça, dentre outros recortes, sobre a produção poética de escritoras africanas, a exemplo de Ana Paula Tavares que, diferentemente de outros escritores de sua geração, não se sente “porta-voz” da sua cultura - a angolana - nem se ocupa de “poesia de combate”, mas que, numa dimensão mais poética, irá perceber os cultos e costumes como “marca (emblema) no corpo/destino da mulher que transita em seus poemas”.

O ensaio “Agustina: a narrativa sob suspeição” de Edgard Pereira propõe reflexão sobre os processos narrativos de *A sibila*, um dos mais com-

plexos relatos de Agustina Bessa-Luís, em que se desenvolvem as relações entre o masculino e o feminino, a ideologia e a ficção. Silvio Renato Jorge busca identificar, nas cantigas dos trovadores galego-portugueses, a origem da configuração que tem a mulher no imaginário literário e cultural português. Ida Ferreira Alves postula que, por caminhos diversos, as vozes poéticas de Adília Lopes e Ana Luísa Amaral, duas poetisas portuguesas, são responsáveis por escritas provocantes que, ao questionar as muitas histórias ouvidas em silêncio, apontam-lhes outros finais capazes de indicar “os caminhos cruzados da cultura e poesia portuguesa.

A obra *Luz coada por ferros* de Ana Plácido - uma das mulheres de Camilo Castelo Branco - vem sofrendo, segundo Paulo Motta Oliveira, um sistemático apagamento. Ainda que não considere bem sucedida a economia narrativa desse livro, o ensaísta postula a necessidade de seu resgate, “por assumir certas posturas bastante comuns nas obras de Camilo e por dar a essas posturas uma outra tonalidade”. Ao trazer à luz esse aspecto da obra, Paulo Motta revela uma voz feminina que sai de dentro de uma ficção para se desdobrar especularmente numa auto-ficção, o que sugere a construção da autonomia de Ana Plácido seja enquanto persona, seja enquanto primeira pessoa do feminino.

O processo de construção simbólica do eu pela escrita feminina é, em síntese, o mais emblemático procedimento a permear o livro *Gênero e representação nas literaturas portuguesa e africana*. Além dos ensaios que recontamos, há inúmeros outros não menos relevantes, por meio dos quais podemos melhor compreender esse universo de papel onde a mulher, ao escrever-se e/ou ser escrita, pode-se ver sendo vista e assim conhecer ou reconhecer-se melhor do que simplesmente quando se olha diante de uma espelho.

Marli Fantini Scarpelli

NOTA

¹ RICHARD, NELLY. Feminismo, experiencia y representacion. In: MORANA, Mabel (Ed.). *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996. Vol. LXII, nº 176-177, p. 744

O FEMININO EM PRIMEIRA PESSOA

Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão

Laura Cavalcante Padilha
UFF

Se, como quer Paula Tavares, poeta angolana, “a língua é uma espécie de segunda pele, impressão digital, única, pessoal, mas transmissível, contagiosa, poderia mesmo dizer-se” (1998, 14), também se pode, estendendo a metáfora, afirmar que a poesia, em que tal língua se expressa, o é mais ainda. Ela cobre a folha antes branca, funcionando como um novo invólucro, uma fina camada epidérmica.

A visão da poesia como “segunda pele” intensifica-se, quando se considera o caso específico das produtoras africanas que só muito tardiamente tiveram condições de acesso à escrita e, de modo particular, à literária, no presente caso, vazada em língua portuguesa. O novo gesto transformador do sujeito da linguagem, principalmente se se pensam as línguas nacionais, tem a força das mutações alquímicas. De novo, Paula Tavares:

Sempre observei com gosto a alquimia generosa da língua portuguesa engrossando ao canto umbundo, sorrindo com o humor quimbundo ou incorporando as palavras de azedar o leite, próprias da língua nyaneka (idem, 13)

Essas outras línguas, “próprias”, pelo direito do chão, e sua travessia pelo código de base da expressão poética, o português, se fazem os elementos pelos quais o “contágio” mais se intensifica, sobretudo a partir do momento em que, recusando o fácil caminho da assimilação, as poetisas começam a propor o efeito de estranhamento a que se refere Homi Bhabha, ao analisar romances de Nadine Gordimer e Toni Morrison. Fica claro, pela análise do crítico, que “o estranho” é parte integral do paradigma “da condição colonial e pós-colonial” e sua “ressonância pode ser ouvida distintamente - embora de forma errática - em ficções que negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares trans-históricos” (1998, 30).

Os textos poéticos produzidos por mulheres africanas se fazem falas em expansão, deixando nítida sua nova ressonância e o igualmente novo lugar que representam. A diferença diz presente nessas falas pós-coloniais que tentam reinscrever o *local de sua cultura* e engendrar-se como um ato de resistência pelo qual se altera a correlação de forças estéticas até então hegemônicas. Os textos assim criados deixam manifestas as novas e surpreendentes negociações de sentido que em seu corpo linguajeiro se agenciam. Foi o que procurei demonstrar em “A encenação do corpo por três mulheres africanas” (2000), ensaio que será aqui, em certa medida, seqüenciado.

Interessa-me, já agora, pensar não apenas a materialidade da escrita, como proposto anteriormente, mas o jogo de insubordinação temática e, nele, um segundo, o amoroso, silenciado tanto no momento da luta, quanto depois, quando a construção das nações demandava outras formas de acumplicimento temático. Os poemas produzidos nas duas últimas décadas se propõem como uma espécie de palco onde se vai encenar aquele *transbordamento*, ou a sua “vontade”, de que fala Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981).

Partindo, portanto, dessa metáfora barthesiana, quero refletir sobre o fato de que o momento histórico hoje vivido vai permitir à mulher africana admitir-se como sujeito amoroso, o que não significa abdicar de sua condição político-cultural, que continua a dar o sentido maior da pigmentação da segunda pele de sua linguagem poética. São outras as suas “impressões digitais”, ainda pensando com Paula Tavares, embora não se modifique basicamente o impulso de reforçar a diferença em que se inscreve.

O corpo amoroso agora erigido tem condições de reconhecer-se nas imagens criadas e autoproclamar-se como um “lugar” - e volto a Barthes - no qual, dizendo com o pensador francês, em eco com as poetisas,

Brilha apenas, indestrutível, a vontade de transbordamento. Através dessa vontade, eu derivo: formo em mim a utopia de um sujeito isento de repressão; *já* sou esse sujeito. Esse sujeito é libertário (1981, 193)

Parece ser esse sujeito “isento de repressão” e “libertário” que ganha impulso nos poemas de mulheres africanas hoje postos em circulação. Já não há mais a repressão colonial que lhes impunha modelos e padrões rígidos, impedindo-as de pronunciar as palavras *nyaneca* de azedar o leite. De outra parte, o sujeito feminino se isenta também da necessidade histórica de fazer do texto arma de combate ou palavra de ordem para a construção do corpo nacional. Por isso mesmo, pode soltar-se, escrevendo/inscrevendo na segunda pele, que é o poema, a sua marca de mulher, insubordinada. Ela já tem como saltar os “cercados” que a tolhiam, sejam os representados pela própria tradição ancestral, sejam os que a colonização lhe impôs. Um bom exemplo é o poema “O cercado”, de Paula Tavares, nome-referência deste texto:

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe
feito pelas tuas mãos
e fios do teu cabelo
cortado na lua cheia
guardado no cacimbo
no cesto trançado das coisas da avó

Onde está a panela do provérbio, mãe
a das três pernas
e asa partida
que me deste antes das chuvas grandes
no dia do noivado

De que cor era a minha voz, mãe,
quando anunciava a manhã junto à cascata
e descia devagarinho pelos dias

Onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe
se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
p'ra lá do cercado
(2001, 23)

Deixando claro o afeto sentido pelas coisas antigas, a mulher que fala no poema, mostra ter, de outra parte, rompido a linhagem feminina, onde se assentavam a mãe e a avó, uma vez que não repete o elo da cadeia de preceitos em que aquela linhagem se sustentava. Não sabe mais onde

estão o “cinto”; a panela do provérbio” onde se cozinhava a sabedoria ancestral ou até mesmo sua própria voz, antigamente parte do universo da tradição que, no hoje, só pode ser retido pela memória. No novo lugar que “habita”, tais sinais antigos, e que davam sentido à vida, estão irremediavelmente perdidos, partidas as antigas certezas, já que, no também novo momento histórico-cultural, a voz não tem mais como anunciar “a manhã” ou descer “devagarinho pelos dias”.

É desse outro lugar que fala a igualmente outra mulher, no caso angolana, que de lá vê não a promessa, mas a realidade do “para lá do cercado” das aldeias do passado, já que ela participa e vive do/no tempo da espera dos sonhos adiados. Não há mais o afeto contido nas perguntas dirigidas à mãe, e que a mobilizaram e à sua memória cultural, mas tão somente a dureza de um “November without water” que se opõe à luminosidade utópica daquele outro novembro, de 1975, banhado pelas águas da certeza e da esperança. O de hoje, sem água, só permite a intransigência do imperativo, a substituir a triste melancolia das interrogativas:

Olha-me p'ra estas crianças de vidro
cheias de água até às lágrimas
enchendo a cidade de estilhaços
procurando a vida
nos caixotes do lixo.

Olha-me estas crianças
transporte
animais de carga sobre os dias
percorrendo a cidade até aos bordos
carregam a morte sobre os ombros
despejam-se sobre o espaço
enchendo a cidade de estilhaços.”
(Paula Tavares, 1999, 36)

Tais estilhaços vão tornar outro o sentido do “desafio” que levou ao 11 de novembro de 1975. O sujeito histórico tem consciência de que não se concretizou aquele “grande desafio” proposto pelo cantor das certezas utópicas, António Jacinto (1995). Deste novo desafio feito de fios de desespero, vai falar, por exemplo, outra poeta angolana, Ana de Santana:

Desafio

De sangue na ponta
lança desafio a palavra
jorrada do colo tão nosso,
tranzido.

Trata-se apenas
de a encontrar
neste saco placentário
em frase
e a voz para a dizer
pelo furacão em transe

cumprido o tempo
do poema parido assim
em desespero
quando de paz se quer
alado, se desfaz
como suspiro na boca
ao lado.
(1985, 43)

O que resta, portanto, a essas mulheres, já sem o cinto das miçangas, em meio aos estilhaços da cidade onde vagam crianças de vidro, desfeita já toda esperança do tempo de promessas e quando ao poema só resta parir-se em desespero? Talvez lhes reste voltar-se para seus próprios corpos de sujeitos gendrados, recuperados poeticamente na letra que dissemina sua fala em expansão. Por isso mesmo, elas mergulham em outra espécie de *noite* que já nada tem a ver com a longa noite histórica do colonialismo, ou com aquela em que o útero da tradição oral produzia vida e resistia à volta das fogueiras. Também não é mais a noite das lutas de libertação e, depois, das que dividem, por exemplo, os angolanos, arrasando terra e homens. A noite que as espera é aquela onde se aninha, como quer Barthes, a vibração do desejo e/ou o estado de perda ou acalmia por ela gerado. Volto aos *Fragments*:

[...] a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação [...], penso calmamente no outro como ele é: suspendo toda interpretação; entro na noite do sem sentido; o desejo continua a vibrar [...] é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: estoy a oscuras: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor” (1981, 152)

Talvez “O canto da noite” de Paula Tavares ecoe esse estado, assim como o “Momento XIII (a lua em teu olhar)” da caboverdeana Vera Duarte.

Paula:

Por que bebes o meu vinho, amigo
como se fosse o último
um vinho que te amarga a boca e perfuma as vestes
enquanto um coração de sinos toca
a descompasso, com palavras amargas
que te povoam a garganta

Nas mãos desfaz-se o copo
vício antigo
de amassar a massa de deus
soprar os ventos
despertar o espírito do vinho
plantar a despedida
sobre o canto da noite. (2001, 25)

Vera:

[...]

Hoje a dor já não cabe no meu peito.
Passaste à noite sob a minha janela e surpreendi a lua em teu olhar.
Adormeci ao relento e sonhei-nos em barcos de vento, subindo nuvens de azul, com destino a porto nenhum. (1993, 41)

Para dizer dessa noite, o eu-lírico solta as velas do seu desejo amoroso e, quase sempre encenando a ausência do objeto desse amor, dando-lhe forma, ainda Barthes (p. 27), ratifica a sua feminilidade, tecendo o poema, ao invés do tapete, como fazia Penélope. Esse modo outro de estar na linguagem faz com que o poema se inscreva como uma outra cartografia, cheia de silêncios, vazios, ranhuras no branco que encenam o inesperado das imagens em desalinho:

Olhos de barro

A oleira continua a colocar os olhos de barro
a avezinha continua a voar em cima da planície.
No mato por onde andas morreu o elefante
teus olhos não viram
teus olhos cegos de barro não viram o elefante e o [teu bem amado.

(Paula Távares, 2001. 38)

Celebram-se outras “Núpcias”, sempre com a linguagem a orquestrar a cerimônia. Ana de Santana:

Penetro

esse colchão de cristal,
e
um lençol de mar
me envolve
tecendo o meu vestido raro,
espuma e sal.

Interrompo estas núpcias com o coral,
vem-me o mavioso murmurar
das palmeiras pela brisa,
será que não aprovam? (1985, 13)

Tentando “tecer” o poema, como o “vestido”, no intangível da “espuma” e do “sal”, quebram-se as fronteiras, celebram-se outros pactos com diferentes e inesperadas formas de exercitar o poético, às vezes até mesmo pela materialidade da prosa e pela pontuação, também insubordinada. Vera Duarte:

[...] eu amo-te meu amor, com impulsos violentos de revolta suportada. com silêncios gritantes de paixão não assumida. eu sonhei e no sonho recuperei os infinitos perdidos dos meus horizontes [...]. só me interessa a mã-gatchada e a tua presença aqui amor debaixo da cama, quando a luz se apaga e as nossas brincadeiras se transformam em jogos lúdicos e inocentes. (1993, 54)

Com tais jogos, que não aceitam adiamentos e repressões, o eu-lírico feminino *transborda*, deixando à mostra sua segunda pele, metonímica e metaforicamente inscrita na do poema, cálice e celebração. Assim, avança, expondo um corpo que é linguagem, em busca de suas iguais, no exercício de uma fala de mulher em expansão. Terminando, e retomando o começo, com Paula Tavares:

Vaca fêmea, guia bem amada dos rebanhos
a que não salta, não corre
avança lenta e firme,
lambe as minhas feridas
e o coração. (2001, 29)

Dizendo-se como um feminino liberto de toda e qualquer peia, as poetisas avançam “lentas e firmes”, lambendo as próprias feridas antigas e deixando livre para voar seu próprio coração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.
- DUARTE, Vera. *Amanhã amadrigada*. Lisboa: Vega / ICLD, 1993.
- JACINTO, António. *Poemas*. 2 ed. Luanda: INALD, 1995.
- PADILHA, Laura Cavalcante. A encenação do corpo por três mulheres africanas. REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org). *O despertar de Eva*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2000, p. 165 - 184.
- SANTANA, Ana de. *Sabores, odores & sonho*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- TAVARES, Ana Paula. *O sangue da buganvília: crónicas*. Praia/Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.
- . *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999
- . *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa: Caminho, 2001.

As mulheres, no começo da história

Regina Zilberman
PUCRS

Mulher é desdobrável.
Adélia Prado

Elaborado nos anos 80, do século XX, o estudo de Ria Lemaire sobre as *cantigas de amigo*¹ contribuiu de modo vigoroso para uma revisão na historiografia das literaturas em língua portuguesa. Aceita a tese de que, dentre os textos remanescentes da lírica medieval pertencente àquele gênero poético, constam os que se originaram de manifestação feminina, coletiva e anônima, textos esses depois apropriados por “autores” homens que se limitaram a transcrevê-los e adaptá-los ao gosto vigente, anexando seu nome a eles, cabe igualmente creditar a mulheres o começo, ou ao menos um dos incícios, da literatura lusófona.

Ria Lemaire considera as *cantigas de amigo* um discurso “à voix féminine”,² remontando à tradição da lírica amorosa praticada por mulheres, “*poesia de oralidade primária*”,³ que circulava entre outras manifestações orais, como as de cunho épico, masculina e guerreira. A lírica feminina, aparentemente, dispunha de grande circulação na Alta Idade Média, contando com uma audiência em que não se distinguiam produtor e destinatário, já que todos/todas podiam participar solidariamente dos atos de

criação e recepção. Correspondia, pois, a uma elaboração comunitária, cujo emissor exprimia sua perspectiva, feminina, ativa e plena de desejo amoroso.

Os poemas, localizáveis em coletâneas como o *Cancioneiro da Ajuda*, organizado por Carolina Michaelis de Vasconcelos, nos começos do século XX, apresentam características singulares, que, conforme sugere Ria Lemaire, nunca mais se repetiram na literatura:

– originalmente de circulação oral, eram formulados por mulheres, que traduziam sua perspectiva, mas não se identificavam, preferindo o anonimato e a dispersão na comunidade;

– os versos equivalem a “expressões variadas evocando uma jovem ativa, que toma iniciativas no domínio do amor e exprime, sob diversas formas, seu desejo, um ‘desejar’ ativo que se torna uma ‘exigência’ concreta”;⁴

– quando da recitação dos poemas, “a recepção da mensagem é direta e faz-se com o concurso das faculdades humanas corporais, intelectuais, espirituais e afetivas. O fator corporal é primordial: mover-se com os outros, cantar com os outros, é: experimentar/pensar com os outros.”⁵

Provavelmente a pesquisadora idealiza as condições de produção e circulação desses poemas. Seu intuito é valorizar um material de procedência popular e oral, na medida em que atribui a ele qualidades raras, e depois praticamente desaparecidas, no que se refere à temática e ao relacionamento entre criador e público. Assim, se, nesses poemas, se sobressai a perspectiva feminina, esta não se apresenta de modo dominador, e sim igualitário:

Pode-se ter certeza de que, se, nas suas canções, as mulheres tomam iniciativas, se elas se representam como sujeitos locutores/focalizadores/atores em posição autônoma e se elas exigem do homem a mesma posição enquanto sujeito, este é o mesmo comportamento que era estimado e estimulado para os dois sexos na realidade da vida cotidiana.⁶

Além disso, como se observou acima, os poemas não apenas envolvem a audiência de modo integral, mas igualmente supõem que o corpo inteiro participe, sem discriminações entre os sujeitos, nem, sobretudo, entre a parte – a beleza, a alma – e o todo, supondo a generalidade do indivíduo. Conforme acentua a pesquisadora, o poeta, que é também o compositor e intérprete, interage com o grupo graças à autoridade dada

pela “tradição oral subjacente”, que, “permanecendo *oculta durante a performance, está ao mesmo tempo onipresente, já que conhecida de todos e reconhecida imediatamente pelos membros da comunidade, que a conservam na memória.*”⁷ Para reforçar a tese, a autora compara as *cantigas de amigo* à *canço*, de procedência francesa, cuja autoridade provém do texto escrito e cujo intérprete não coincide mais com o compositor, determinando dois tipos de clivagem: entre o criador e o cantor; e entre esse último e a audiência, reduzida à passividade da escuta.

Ainda que se possa relativizar o entusiasmo da pesquisadora pela matéria que examina, de procedência popular e oral, por parecerem idealizadas as circunstâncias de produção – por exemplo, a suposta igualdade de gênero entre os parceiros e a cogitada ausência de divisões sociais –, não se negam nem a qualidade dos versos, nem o fator histórico: essas canções constituem o berço da lírica em língua portuguesa, que nasceu em diapasão feminino.

Em outro trabalho, Ria Lemaire transcreve um dos poemas que conteriam as qualidades que advoga, canção que se reproduz a seguir, conforme versão e ortografia propostas pela pesquisadora:

Que coita tamanha ei a sofrer
 por amar amigu'e non o veer!
 e pousarei so lo avelaal.
 Que coita tamanha ei a endurar
 por amar amigu'e non lhi falar!
 e pousarei so lo avelaal.
 Por amar amigu, e non o veer,
 nen lh'ousar a coita que ei dizer:
 e pousarei so lo avelaal.
 Por amar amigu'e non lhi falar,
 nem lh'ousar a coita que ei mostrar:
 e pousarei so lo avelaal.
 Nen lh'ousar a coita que ei dizer
 e non mi dan seus amores lezer:
 e pousarei so lo avelaal.
 Nen lh'ousar a coita que ei mostrar
 e non mi dan seus amores vagar:
 e pousarei so lo avelaal.⁸

O poema constrói-se conforme o modelo canônico, em paralelo, marcado pela repetição do último verso de cada estrofe.⁹ Em cada uma dessas estrofes, aparece a palavra-chave do poema, *coita*, significando não

apenas “*pena, dor, aflição*”, este sendo o registro atual dos dicionários, mas, conforme enfatiza Ria Lemaire, “*desejo ativo, incluindo alegria e sofrimento*”,¹⁰ o que evidencia o posicionamento atuante e exigente do sujeito que enuncia os versos.

Esse sujeito é, sem dúvida, uma mulher, que participa a falta do companheiro, ausência que impede a concretização do desejo. A locutora apresenta-se em primeira pessoa desde o verso inicial, manifestando vontade própria e iniciativa: quer ver e falar com o amigo, provavelmente dar a conhecer sua *coita* e, para tanto, dirige-se à avelreira, espaço erotizado que traduz seu anseio e aspiração à realização amorosa.

O sujeito lírico é, pois, não apenas o locutor, mas também ator, não se colocando em posição subalterna ou passiva: ver o amigo não é suficiente, sendo igualmente importante o falar, o dizer e o mostrar, ações características de um indivíduo ágil e pleno de iniciativas. Nada que corresponda, portanto, à imagem de uma dama inerte ou apática, colocada na situação de quem aguarda o empreendimento alheio, seja este a conquista ou o culto, perspectiva com que a mulher veio a ser entendida na lírica medieval posterior.¹¹

Assim, mesmo supondo que os versos reproduzidos acima tenham sido registrados por um autor homem, há que reconhecer que, neles, a ótica feminina é mais do que evidente, porque ninguém, a não ser uma mulher, expressaria seu desejo por um companheiro nos termos ali propostos. Esse desejo, por um vez, não se revela debilitado ou castrado; pelo contrário, ele materializa-se por intermédio de formas carregadas de erotismo, como a palavra “*coita*” originalmente supõe e a figura da “*avelãa*” corporifica. Da sua parte, o emprego da primeira pessoa acentua a circunstância de se expressar o sentimento do locutor, indivíduo dotado de querer e empreendedor, que não se submete a uma ordem ou a uma proibição.

A ausência da interdição parece ser o traço mais original do poema: o sujeito lírico não confessa a *coita* ao parceiro, por este encontrar-se distante ou por ela carecer de ousadia, conforme os versos 8, 11, 13 e 16, nas terceira, quarta, quinta e sexta estrofes respectivamente. E, se a falta de ousadia pode parecer sintoma de fragilidade ou encolhimento perante a atitude do amigo, vale observar que a palavra se contrapõe, fônica e semanticamente, ao “*pousarei*”, que introjeta o “*ousar*” e supera-o, razão, aliás, da cota de erotismo que a avelreira carrega consigo.

Eis por que o sujeito lírico parece corresponder a uma mulher livre e independente, que não hesita em declarar publicamente seu amor e apetite – igualmente figurado pela aveleira – sexual.

O contexto em que tal expressão poderia se manifestar não fica estabelecido pelo poema. O cenário esclarece pouco, porque os versos são bastante econômicos, centrando a informação no sentimento do sujeito lírico, interessado em patentear suas carências – a do amigo distante, a quem não vê –, bem como a vontade de saciar o desejo, exibindo a ele a *coita* de que está acometida.

A falta de informações relativamente ao contexto deve-se, provavelmente, à circunstância de ser esse conhecido de falante e ouvintes, seja por vivenciá-lo – hipótese sugerida por Ria Lemaire –, seja por pertencer às convenções desse gênero de poesia, já de resto bastante atento às regras de composição, conforme sugerem as reiterações e paralelismos. Tal ausência, por sua vez, leva a supor que se trata de uma sociedade em que os papéis sexuais estariam distribuídos de modo igualitário, sendo a mulher, no caso, a porta-voz dessa paridade.

Como se localizam os poemas nos séculos XI/XII da era cristã, a igualdade teria sido experimentada então ou antes. Se não na prática, pelo menos imaginariamente, a ponto de a poesia poder expressá-la, de um modo como, no Ocidente, ainda não acontecera. Depois, instalaram-se as clivagens e as dominações, por força da necessidade de se estabelecer uma ordem familiar e política centrada num sujeito, no caso, o homem, o *pater familias* e proprietário, a quem se subordinaram mulheres, descendentes, agregados, vassalos. Dependentes de um poder superior, esses sujeitos perderam a voz, de que resultou uma poesia que fala em seu nome, mas não em primeira pessoa, muito menos de modo auto-suficiente.

A perda da voz traduziu-se em mais de uma maneira: não apenas o sujeito lírico mudou de lugar, falando de um outro – o amante que lamenta a ausência do ser amado – ou manifestando o penar de que é objeto, e neste caso renunciando à atitude empreendedora e autônoma de antes. Correspondeu igualmente à mudança de registro: a oralidade foi substituída pelo escrita, sendo essa transformação um dos importantes instrumentos de dominação desde então utilizados.

Com efeito, a difusão da escrita enquanto instrumento político dissemina-se a partir do século XII. Se, no Ocidente, foram os gregos da An-

tigüidade que a utilizaram primeiramente para consignar propriedades, contabilizar lucros ou testemunhar o pesar pela perda de entes queridos, em monumentos tumulares,¹² depois para registrar epopéias, diálogos filosóficos e dramas trágicos, no que foram sucedidos pelos latinos, na Idade Média, essa atividade restringiu-se aos religiosos, que se valiam da escrita para anotar acontecimentos ou para explicitar reflexões, narrar suas memórias memórias e declarar atos de constrição.

A partir do século XII, são os chefes de Estado que recorrem à escrita para garantir a durabilidade de seu poder e a eficiência da administração pública. Jean Hébrard assinala que data desse período a instalação de chancelarias e escritórios aos quais competia registrar os atos do governo.¹³ E Maria José Azevedo Santos observa que, em Portugal, foi com D. Afonso II, que subiu ao trono em 1211, que se estabilizaram cargos como os de notários, tabeliães e escrivães, profissionais responsáveis pela credibilidade e legitimidade dos documentos públicos, primeiramente reais, a seguir, da população em geral.¹⁴

Registros das canções remontariam a esse período e depois, mas, na passagem do oral para o escrito, outras alterações ocorreram:

– emerge a figura do autor, muitas vezes sucessor do copista responsável pela transcrição da fala;

– desaparece a perspectiva feminina auto-suficiente, transformada em sujeito passivo, ou por lamentar uma ausência impossível de ser satisfeita, ou por se apresentar na posição de pessoa a ser cultuada, sem, contudo, propiciar a proximidade física, menos ainda o contato sexual.

No transcurso do processo de fixação pela escrita, dar-se-ia a domesticação da mulher, correspondendo à situação experimentada por ela na vida social, ao menos entre os grupos superiores. De sujeito ela se torna objeto, de criadora, converte-se em audiência.¹⁵ As *cantigas de amigo* perdem a naturalidade original, tornando-se um caso entre outros de poesia medieval.

Na interpretação de Ria Lemaire, a historiografia da literatura portuguesa endossou o processo histórico. Exceção feita a Carolina Michaelis, cuja pesquisa, contudo, permaneceu inacabada, os pesquisadores voltados ao estudo da lírica galaico-portuguesa assumiram a perspectiva masculina com que passaram à tradição: nas *cantigas de amigo*, os versos, de autoria masculina, traduziriam a pena experimentada por uma mulher, ao perce-

ber-se distanciada do amado distante. A voz feminina, suprimida uma vez pelos copistas, é de novo cassada, pois nem mesmo os estudiosos do assunto interessaram-se em valorizar o que estaria por trás e antes do material transportado do passado: a locução feminina, a perspectiva da mulher, o caráter popular e coletivo dessas manifestações, um caso raro de permanência de um estágio diferenciado da produção artística do Ocidente, aquele em que se fundem o indivíduo e a comunidade, o criador e o público, o sujeito e o objeto.

As expressões mais libertárias da lírica galaico-portuguesa passariam pelo processo de domesticação que as inseria ao discurso da dominação da mulher.

Desse processo talvez a história das literaturas lusófonas tenha de se penitenciar.

A proposta de redimensionamento do lugar das *cantigas de amiga* nessa historiografia parece ser um bom começo. Se se reconhecer o papel que a mulher desempenha em sua produção – e não se trata de lhe atribuir a autoria, pois, na perspectiva da Alta Idade Média, esse conceito não se aplica, sendo ele produto da modernidade, posterior à implantação e difusão da imprensa –,¹⁶ admitir-se-á igualmente a função fundadora que ela ocupa na trajetória histórica. Porque as *cantigas de amigo* parecem preceder os demais estilos abrigados sob a denominação de lírica galaico-portuguesa; além disso, mostram-se mais autênticas, já que independem da interferência da lírica provençal, paradigma de grande ascendência sobre a produção das *cantigas de amor*.

Por último e não menos importante, as *cantigas de amigo* parecem ter estabelecido seus próprios paradigmas, que doravante impulsionarão fortemente a poesia portuguesa, pelo menos até o Renascimento, no século XVI, quando padrões petrarquistas serão adotados por Sá de Miranda, Antônio Ferreira e Luís de Camões. Depois, românticos, como Almeida Garrett, e modernos, como Fernando Pessoa, foram atrás deles, pesquisando-os, embora provavelmente ignorando sua origem popular, oral e feminina.¹⁷ Com isso, perdeu-se o elo da origem, passível de ser recuperado, colocando em posição pioneira mulheres medievais, apaixonadas e capazes de expressar seus sentimentos de modo livre e autêntico, a ponto de abrirem mão da identidade e do nome.

NOTAS

- ¹ Fidelino de Figueiredo assim define os *cantares de amigo*: eles “*simulam ser compostos por mulheres, que contam as suas dores de amor*”. [FIGUEIREDO, Fidelino. *História literária de Portugal*. São Paulo: Nacional, 1966. p. 72]. Na *História da literatura portuguesa*, escrevem António José Saraiva e Óscar Lopes: “*A diferença entre as cantigas de amor e as de amigo consiste (...) em que nestas se supõe que fala uma mulher, ao passo que naquelas o trovador fala em seu próprio nome.*” [SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 4. ed. Porto: Porto, s. d. p. 44].
- ² LEMAIRE, Ria. *Passions et positions*. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes. Amsterdam: Dodopi, 1987. p. 95.
- ³ Id. p. 272.
- ⁴ Id. p. 183.
- ⁵ Id. p. 275.
- ⁶ Id. p. 295.
- ⁷ Id. p. 272.
- ⁸ O poema está transcrito em: LEMAIRE, Ria. Explaining away the female subject: the case of medieval lyric. *Poetics Today*, Vol. 7:4 (1986) 729-743. p. 742.
- ⁹ Relativamente à estrutura-padrão das *cantigas de amigo*, cf. SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. Op. cit. p. 45-47.
- ¹⁰ Id. p. 731.
- ¹¹ Cf. LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Época medieval. 3. ed. revista e acrescentada. Coimbra: Coimbra, 1952. p. 57. SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. Op. cit. p. 57. SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1966.
- ¹² Cf. SVENBRO, Jesper. *Phrasikleia*. An Anthropology of Reading in Ancient Greece. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- ¹³ Cf. HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (Org.). *Refúgios do eu*. Educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- ¹⁴ Cf. SANTOS, Maria José Azevedo. *Ler e compreender a escrita na Idade Média*. Coimbra: Edições Colibri; Faculdade de Letras de Coimbra, 2000.
- ¹⁵ Cf. LEMAIRE, Ria. Explaining away the female subject: the case of medieval lyric. *Poetics Today*, Vol. 7:4 (1986) 729-743.
- ¹⁶ Cf. a respeito CHAMARAT, Gabrielle. Introduction. In: COLLOQUE DE CERISY-LA-SALLE (4-8 Outubro 1995). *L'auteur*. Actes publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat e Alain Goulet. Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996. LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura*. Leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.
- ¹⁷ A respeito do *Romanceiro*, de Almeida Garrett, cf. LEMAIRE, Ria. *Passions et positions*. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes. Amsterdam: Dodopi, 1987.

As muitas faces da mulher na Guiné-Bissau

Moerna Parente Augel
Universität Bielefeld-Alemanha

No contexto das letras guineenses, a literatura de autoria feminina é quase inexistente. Os poucos poemas assinados por mulheres nas quatro antologias poéticas publicadas no país até o início da década de noventa não são muito expressivos e suas autoras não continuaram a faina de escrever, não tendo esses poemas passado, a meu ver, de mero exercício juvenil.

Foram elas Mariana Marques Ribeiro que escreveu também sob o pseudônimo de Ytchyana (com seis poemas ao todo), Eunice Borges (três poemas) e Domingas Samy (cinco poemas).

Tirando essa efêmera participação nas letras, registram-se até o presente apenas dois vultos femininos no panorama literário: Domingas Samy e Odete Semedo. Ambas escreveram poesia e prosa, mas a primeira se destaca sobretudo pelo seu pioneirismo no campo da prosa curta, tendo sido a primeira mulher na Guiné-Bissau a publicar um livro individual, com três contos, *A escola* (Bissau, 1993). Odete Semedo foi a primeira mulher que deu à estampa um livro de poemas individual, *Entre o ser e o amar* (Bissau, 1996). Recentemente, conseguiu finalmente editar dois volumes em prosa, *Sonéá e Djénia*, ambos com o subtítulo *Histórias e passadas que ouvi contar* (Bissau, 2000).

Os contos de Domingas Samy apresentam-se como reflexo de um momento histórico da Guiné-Bissau, com a independência mais ou menos consolidada e quando as questões que abalam os valores sociais não poderiam deixar de pesar no labor literário. Esses contos priorizam a posição da mulher, suas dificuldades e questionamentos face à conjuntura de transição que o país vinha atravessando na década de noventa.

A voz de dentro: a lírica oscilante de Odete Semedo Odete Semedo acaba de publicar dois volumes de contos da maior importância para a literatura guineense, mas a exigüidade do tempo não me permite alongar-me sobre eles. Com Sonéa e com Djénia - Histórias e passadas que ouvi contar, a autora faz uma fusão entre o moderno e o tradicional, entre o inventado e o rememorado, tendo o grande mérito de contribuir para preservar e valorizar com seu trabalho um campo literário - a oratura - cada vez mais esquecido pelas novas gerações, menosprezado como uma arte menor, algo do passado e portanto ultrapassado.

Odete Semedo inaugurou sua atividade de escritora com um livro de poemas: *Entre o ser e o amar* (Bissau, 1996). Em toda sua obra poética pode-se detectar a presença de uma linguagem que reflete a identidade feminina, com suas realizações simbólicas próprias. Tomando como base as idéias desenvolvidas por autoras como Hélène Cixous (1980), Ingeborg Weber (1994), Isabel Allegro de Magalhães (1992, 1995) e concluindo da análise dos poemas, verifica-se que a auto-referencialidade, a subjetividade, o envolvimento afetivo, o registro confessional, a percepção interior em que o corpo, em vez de ser visto de fora, é expresso a partir de dentro, assim como ainda a referência à realidade doméstica como realidade artística, tudo isso são elementos próprios de uma escrita feminina e dos quais posso aqui dar abundantes exemplos.

O que salta logo à vista é o tom introspectivo e confessional dessa lírica e a subjetividade assumida e proclamada, caso único nas letras guineenses. Evidencia-se uma fina sensibilidade, ao mesmo tempo que se está diante de um sujeito poético fracionado, oscilando entre o céu e a terra, entre o constante querer do mundo material e o mundo da estética, da beleza e da poesia, da quimera e dos sonhos, que a poeta sabe incertos e fugidios. A dúvida e o conflito daí decorrentes, exteriorizados das mais diferentes formas, e que podem ser interpretados como um debater-se entre a transgressão e a interdição, são como um fio condutor ao longo de todo o livro. A poeta procura libertar-se daquelas dualidades antagônicas

(Parente Cunha, 1994, 46) e alcançar uma unidade redentora. Apesar dos altos e baixos entre diferentes estados de espírito, Odete Semedo esforça-se em ultrapassar essa hesitação. A sua lírica revela a constante busca de auto-conhecimento e o empenho em anular as tensões conflitivas que a afligem.

Os eixos referenciais em torno dos quais gravitam os poemas de Odete Costa Semedo são o amor e a procura do seu próprio eu, do seu ser e estar no mundo. A palavra poética se manifesta como instrumento, como veículo que elabora intelectualmente os sentimentos mais ocultos e íntimos que estão na base da libido feminina como fonte de prazer, de gozo e satisfação, de alegria e de auto-celebração. Aqui se verifica o que já aconteceu em outras manifestações literárias alhures, mas completamente inovador na Guiné-Bissau: o eu feminino se alça de forma ativa e atuante, numa perspectiva inteiramente pioneira, ousando a autora expressar-se algumas vezes de forma desreprimida e com isso alcançando para si mesma uma liberdade inusitada, desrepressora, alçando-se mulher descolonizada e ciosa da sua própria manifestação. Está-se diante não mais da fala masculina do desejo, mas é a vez da mulher guineense desnudar seus sentimentos e ter o amado como objeto explícito de seu desejo.

Os conhecidos mecanismos de dominação que por séculos conseguiram silenciar a voz feminina africana são rechassados pela primeira vez por uma escritora guineense, numa atitude corajosa de descolonização. A descolonização, como disse Laura Padilha, significa uma forma de ruptura do silêncio, tanto no nível estético como no ideológico (Padilha, 1999, 513).

A análise dos poemas de *Entre o ser e o amar* denota um discurso poético dando mostras aqui e ali de uma progressiva autonomia, concretizada pela liberação do prazer. Detectam-se sinais prenunciando o desejo velado, inconfessado, como referências ao seu físico, apontando para uma tomada de consciência dos próprios olhos, mãos, pés, o ouvido, a boca que formam para ela um conjunto seguro [...], desafiando o tempo (Voz, 77). Hélène Cixous refere-se a uma "escrita do corpo", propositalmente fugindo da escrita logocêntrica, o que é sem dúvida uma das características essenciais de lírica de Odete Semedo, para quem o corpo serve de centro de referência através do qual se desencadeia o processo do conhecimento de si mesma.

Ninguém desconhece que na mulher a repressão e a pressão sexuais (e não só) se produzem através da negação simbólica tanto da subjetividade

feminina como do desejo e do corpo. Não se trata, entretanto, de reduzir o “ser mulher” na sua complexidade à dimensão corporal. Na obra de Odete Semedo, o sujeito poético questiona permanentemente a própria subjetividade, indaga e se indaga à procura de respostas, querendo conhecer suas verdades mutantes e mergulhar na dimensão desbloqueante e reveladora da sua feminilidade. O condicionamento às normas da educação da mulher pertencente a certas camadas da sociedade e mesmo a imposição social que obriga a certos comportamentos tidos como apropriados e adequados à mulher virtuosa e de “boa moral” fazem-na muitas vezes negar a própria sexualidade. Por exemplo quando exclama de certo modo angustiada: que paixão é esta, (p. 95), tentando abafá-la como algo de proibido ou vergonhoso (esta afronta que me assusta (ibidem), levando-a a sentir até mesmo raiva de ser mulher (À minha musa, 99). O corpo que dificilmente confessa abrir-se para o outro, escancara-se para a própria poesia, onde é possível o gosto de dizer/ sem reprimir (p. 53).

A autocensura, vigilante e repressora, está presente de forma bem clara no poema *Traição*, onde o eu poético não admite deixar-se levar pelo prazer, esmagando sua libido. A mulher se considera traída, sem nem mesmo saber por quem, por experimentar sensações tidas como proibidas, por ousar abrir um espaço à própria fantasia: A quem pertence esse coração/ que fala por mim/ A quem pertence essa voz/ que me trai?// De quem serão essas mãos/ que percorrem com lentidão/ o teu corpo estranho? (p. 93). O eu poético, livre por um instante dos mecanismos de recalque, luta consigo mesmo, numa ambivalência de sensações, num jogo de aproximação - as mãos percorrem lentamente, prazerosamente o corpo desejado - mas também jogo de rejeição, ou pelo menos de contenção, pois ao mesmo tempo a interdição a que está condicionada a faz considerar distantes, alheias, não suas, tanto as mãos acariciadoras e a voz apaixonada como o objeto das suas pulsões eróticas, aquele teu corpo estranho, corpo que o sujeito poético entretanto conhece e deseja, como o emprego do pronome possessivo da segunda pessoa do singular bem o revela.

Mas ocasionalmente o eu poético consegue deixar-se levar inteiramente pelos sentimentos que o arrebatam e isso considera como um verdadeiro desafio:

embebedo-me/ na paixão da alma/ e na dor do amor/ desafiando-me. É como se a mulher, obrigada a desempenhar certos papéis, não se desse o direito, na maior parte do tempo, de ser apenas coração e

nervos, lançando às vezes a si mesma um repto, experimentando os próprios limites, deixando que tudo aconteça/ sorrateiramente mesmo que seja apenas por um instante (Na sombra, 81).

A paixão, silenciosa ou ruidosa, mesmo assustando-a, motiva muitas vezes seus poemas, mata a filosofia do concreto (Paixão, 95) e a agita inquietadoramente. O sujeito poético, porém, inibido pela incapacidade de livrar-se de certos tabus sociais, procura uma saída para essa barreira imposta pelos costumes e pelo controle do meio envolvente. Surpreende em alguns poemas a figura da mulher que rejeita a própria libido e suas fantasias, fruto do escamoteamento dos desejos interditados, tendendo a um distanciamento construído, artificial ou induzindo à idealização, numa negação de suas próprias verdades e dos seus anseios. Com uma tal postura, quer por vezes corresponder à imagem que a autora julga talvez ser a que os outros - a sociedade machista e repressora - esperam da mulher "bem comportada", "virtuosa", numa introjecção pelo menos em parte da censura fruto da mentalidade androgenocentrada que recusa à mulher direitos iguais aos do homem no campo da sexualidade. Daí a sublimação assexuada, ou pelo menos a necessidade de uma distância protetora e não comprometedora: Quero ser uma semi-deusa, ou mais ainda: a deusa lua no teu conto (Heroína do teu conto, 45). Fonte de desejo só permitida no conto e na fantasia, e não mulher carne, calor e paixão na vida concreta e real, deusa lua distante, protegida.

Uma escrita feminina

É através da palavra, da escrita, do verso e do canto que se manifesta a luta interior da mulher que procura sua própria identidade, sua própria voz, seu rosto e seu corpo, fazendo ressaltar de modo indelével seu modo de estar-no-mundo, sua marca, sua dicção pessoal e ímpar.

O texto final do seu livro, em vez de se apresentar como conclusão como o título sugere, amplia os horizontes da expectativa vivencial de Odete Semedo. Ela constata com um certo espanto e olhos desmesurados que a tarefa a que se propôs, isto é, expressar não mais que seus próprios sentimentos e seu próprio eu - falei da língua/ da mímica/ da letra, (so)lentei a minha nostalgia (Não disse nada, 107) - abriu-lhe perspectivas inesperadas. Essa nostalgia teria a ver com o quê? As muitas e constantes dicotomias

que almeja conquistar a partir da libertação dos choques das antíteses, para atingir a felicidade e a consonância ansiadas por todo indivíduo.

Do exercício da fala minguada sobre si mesma, achando que afinal não disse nada, a poeta aprendeu uma nova leitura, numa viagem não apenas ao interior de si mesma, mas num vôo largo para o âmago do ser, essencialmente uno. Odete Semedo conseguiu, entretanto, ir mais adiante no manuscrito que tem pronto em Bissau e que me confiou quando lá estive em março/abril do corrente ano. Odete retira o véu do pudor e confessa em poemas ainda inéditos: no meu banho frio/ vi-me toquei-me e dei conta da minha solidão. Chega a confidenciar: deixo mãos acariciarem minhas pernas [...] o prazer vem. E vai mais além no poema inédito que tem como título Liberdade absoluta: rasgando normas e leis/ o bicho solto/ solto a fera/ esse ladrão paixão/ enterrando a máscara/ abrindo janelas.

Com Odete Semedo deu-se um passo importante na literatura guineense: seu livro, seus poemas tornaram visível a mulher guineense a partir de um olhar de dentro e não um olhar alheio como é o caso das figuras femininas que aparecem tanto na ficção como na lírica elaborada por escritores masculinos.

A poesia erotizante, embora ainda tímida de Odete Semedo, faz vacilar as fronteiras impostas pelo machismo dominante e pela moral sexual tanto cristã, ocidental, como muçulmana. O valor da poesia de Odete Semedo está justamente no fato de ser praticamente a única voz feminina a alçar-se exprimindo seus sentimentos mais ocultos e pessoais, liberando seu erotismo. Uma voz ainda vacilante, mas que ousou iniciar um exercício de auto-conhecimento do prazer. O espaço literário é o seu espaço de liberdade, lugar onde a poeta se refugia, numa procura de si mesma tentando encontrar-se, numa oscilação entre transgressão e submissão às normas.

Lembrando Angélica Soares, as oscilações poéticas de Odete Semedo constituem sendas indesejáveis na busca e no acesso ao auto-conhecimento. A poesia para ela, e Odete Semedo está em muito boa companhia, não é tão somente um exercer da arte do escrever, mas força geradora de sentidos, um verdadeiro exercício emancipatório (Soares, 1999, 47).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CIXOUS, Hélène. *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin: Merve, 1980.
- Antologia poética da Guiné-Bissau*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1991.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulheres inventadas*. Leitura psicanalítica de textos na voz masculina, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- O eco do pranto. A criança na moderna poesia guineense*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- Momentos primeiros da construção. Antologia dos jovens poetas*. Bissau: Imprensa Nacional da Guiné-Bissau, 1978.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Silêncios rompidos: a produção textual de mulheres africanas. In: REIS, Livia de Freitas, VIANNA, Lúcia Helena, PORTO, M. Bernadette (Orgs.), *VII Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999. p. 513-520
- SAMY, Domingas, *A escola*. Bissau: Edição da Autora, 1993.
- SEMEDO, Odete da Costa. *Entre o ser e o amar*, Bissau: INEP, 1996.
- . *Sonédá*. Histórias e passadas que ouvi contar, Bissau: INEP, 2000.
- . *Djénia*. Histórias e passadas que ouvi contar, Bissau: INEP, 2000.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória*. Vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira, Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- WEBER, Ingeborg (Org.). *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Poststrukturalismus, weibliche, 1994.
- ÄS'THETIK, kulturelles Selbstverständnis, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino*. A mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991

Corpo e voz em poemas brasileiros e africanos escritos por mulher

Maria Nazareth Soares Fonseca
PUC-Minas

Este texto retoma algumas considerações apresentadas num Seminário que discutiu, em Lisboa, em 1998, a produção de escritoras latino-americanas e africanas de língua portuguesa, e refletiu sobre o espaço ocupado pela mulher escritora em culturas, cuja produção literária mostra-se ainda predominantemente como uma função masculina, pelo menos no que é dado a conhecer através da circulação editorial. Retomo aspectos de uma reflexão que esteve em muitas das falas sobre a existência ou não de marcas que imprimem nos textos, na sua tessitura, o gesto feminino que as cria. Essa indagação sobre as marcas femininas ou do feminino nos textos escritos por mulher muitas vezes desviou-se para a discussão da posição ocupada pela mulher escritora num sistema definido como literário. Também considerou a situação de escritoras africanas pertencentes a espaços que exigiram da literatura um compromisso maior com a luta contra o domínio português e os conflitos decorrentes de mudanças radicais que redefinem o lugar da mulher em sociedades de fortes tradições ancestrais.

Neste trabalho, vou-me referir, sucintamente, à produção poética de escritoras africanas e brasileiras, pertencentes a espaços culturais bem dis-

modulações bem peculiares. No caso específico das escritoras africanas, privilegiei a produção literária de fases concretamente demarcadas: a da poesia de combate e à que, na atualidade, vem procurando traçar novos caminhos para a poesia, ainda quando os versos se produzem se voltam para a celebração de costumes étnicos e das tradições ancestrais.

Como contraponto, vou retomar algumas considerações sobre a escrita de poetisas brasileiras que, na falta de uma melhor definição – e as definições são sempre muito problemáticas, mesmo quando usadas com um sentido estratégico –, temos denominado de afro-brasileiras.

É bem verdade que no caso específico das escritoras africanas que produziram seus textos na fase dura das lutas contra o regime colonial, fazer poesia significou um comprometimento com a luta pela libertação de partes da África do regime colonialista português. Os versos, cantando as belezas do continente ou denunciando as atrocidades impostas pela colonização, tinham por missão redescobrir a terra africana para os africanos atormentados pelo regime forte imposto pela colonização. Nessa fase, os poemas escritos por mulheres tinham uma circulação restrita e muitos eram publicados apenas em Portugal. Alguns voltavam à terra de seus poetas e tiveram importante função na formação da consciência nacional; outros continuaram circulando fora de África, tornando conhecidos do público externo os olhares lançados sobre a terra africana, sobre seus costumes e tradições. Em muitos desses poemas, as imagens de África, literariamente construídas, delineavam os contornos da terra e os conflitos vividos pelos africanos.

Em versos da poeta angolana, Alda Lara, podem ser degustados os encantos de terra e a pujança de suas cores: “Minha terra.../Minha ternamente... Terra das acácias, dos dongos, dos cólios baloiçando, mansamente.../Terra!”. Em outros momentos, o poema faz-se espaço de denúncia e os versos acolhem a dor das mulheres - mães, noivas e filhas - como em “Momento”, em que as palavras registram, em cenas breves, o horror implantado pela opressão colonial:

Nos olhos dos fuzilados,
Dos sete corpos tombados
De borco, no chão impuro,
Eis!
...sete mães soluçando...
Nas faces dos fuzilados,

Nas sete faces torcidas
 De espanto ainda, e receio
 ...sete noivas implorando...
 (Lara, 1988, 112-113).

Com a mesma intenção de redescobrir a África para os africanos, a poeta Alda do Espírito Santo, de São Tomé², constrói seus versos atenta ao projeto de disseminação de uma consciência de africanidade que se fortalecia, muitas vezes, fora da África, entre os estudantes da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, ou em universidades portuguesas e francesas, principalmente. Em seus versos, como nos de muitos poetas, a intenção de denúncia recolhe dados da realidade cruel e registra a extenuação do africano pela extenuação do trabalho que suga a força dos contratados, dos submissos dominados por um regime cruel. Em outros momentos, Alda do Espírito Santo integra-se ao esforço de pintar, com palavras, cenas da vida africana, registrando a singeleza de atividades que apreendem a “alma africana”. São sugestivos, nesse sentido, os poemas “Lá no água grande”, ou “Para lá da praia”.

De certa forma, a mulher escritora dessa fase produz seus versos atenta à missão que tem como intelectual, como guia, mentor e agente transformador. Alda Lara, de Angola, Alda do Espírito Santo, de São Tomé registram os anseios das lutas pela independência e preenchem, de forma bastante significativa, os poucos espaços ocupados pela mulher escritora no tempo das lutas pela libertação. E nesse sentido se irmanam com outro grande nome de mulher poeta dessa fase.

Noémia de Souza³, de Moçambique, esteve sempre presente em antologias de poesia africana de língua portuguesa, mas não tinha, até há bem pouco tempo, livro publicado por Editora. Embora sua pontual produção poética tenha uma importância histórica e literária reconhecidas, parou de escrever em 1951 e só voltou a fazê-lo em situações muito especiais. Em 1986, compõe o poema “19 de outubro”, por ocasião da morte de Samora Machel, então presidente de Moçambique⁴. Noémia é taxativa quando ressalta o aspecto pontual de suas produções e as condições que os fizeram nascer: “Eu acho que quando comecei a escrever, isso foi uma opção, no fundo (para) dar voz àqueles que não têm voz ...”, confessa a poeta em entrevista a Patrick Chabal, em 1994.

A consciência de que é necessário ocupar espaços de resistência afirma-se nos poemas da poeta moçambicana desde os primeiros, publicados no jornal *O Brado Africano* e principalmente nos que aparecem em antolo-

gias: *Antologia de Poesia da Casa do Estudante do Império*, organizada por Manuel Ferreira, em 1951 e relançada em 1994, na *Antologia Negra de Expressão Portuguesa*, organizada por Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro, em 1953, na *Antologia Temática de Poesia Africana*; na noite grávida de punhais, organizada por Mário Pinto de Andrade, publicada em Argel, em 1967, e em Portugal, em 1975. A consciência de uma negritude, ainda que sem os particularismos do movimento criado por Aimé Césaire e Léopold Senghor, na França, atravessa os versos da poeta moçambicana, quando contrapõe cenas de uma infância feliz, marcada pelas brincadeiras das crianças, pelos “assaltos aos cajueiros das machambas”, pela roda maravilhada e boquiaberta do “*karingana wa karingana*”⁵ aos duros tempos do real enfrentamento à opressão colonialista. Os versos registram cenas, que acentuam a liberdade e a singeleza de hábitos, cultivam o ideal que almeja reconquistar a felicidade perdida. Outras vezes, o poema se apropria de símbolos de uma dimensão libertadora, como a estatuária dos Maconde de Moçambique (“Se me quiseses conhecer”), ou a exalta a mulher, contrapondo-se aos estereótipos de “sensualidade”, “animalidade” e magia”, para desconstruir imagens que aprisionam a mulher negra e a África em “formais cantos rendilhados”, que desfiguram a real face da opressão.

Quando conversei com Noémia de Souza, em maio de 1998, em Lisboa, ela reiterou o fato de seus poemas serem circunstanciais, pois neles a intenção política revindicatória está sempre visível. Neles, a voz que se anuncia é a da mulher comprometida com uma consciência de luta contra o sistema colonialista, da poeta que, como os escritores que publicavam no *O brado Africano*, na revista *Vértice e Mensagem*, acreditavam que a literatura, particularmente em forma de poema, poderia ajudar a construir um “amanhã melhor e mais belo”.⁶

A força da palavra poética de Noémia de Souza se traduz, de forma vibrante em poemas como o heróico “Deixa passar o meu povo”, que delineia uma figura de poeta comprometido com a causa que o anima. Fica muito clara nesse poema a idéia de que o escritor, naquele momento, tinha mesmo uma missão a cumprir e escrever era um imperativo político que resgatava as lutas dos negros espalhados pelo mundo. Ao referir-se, no poema mencionado, aos lamentos de *gospels* e *blues* que transportam o Harlem para Moçambique, o eu-lírico assume o compromisso com a palavra, com a escrita marcada pela busca de liberdade para Moçambique que se confundia com a África inteira, conturbada por diferentes regimes de opressão. A matéria do poema pautava-se, pois, na urgência com que a liberdade deve-

ria ser conquistada e o poeta, como um emissário do processo político, tem mesmo uma missão a cumprir:

Nervosamente,
sento-me à mesa e escrevo...
(Dentro de mim,
Deixa passar o meu povo,
"oh let my people go...")
É já não sou mais que instrumento
Do meu sangue em turbilhão.
(Souza, 1994, 94).

Após a independência, os ventos da liberdade sopram outros ritmos, outros cantos. A poesia heróica, guerreira e as lembranças dos tempos duros, ainda persistentes, cedem lugar a experimentações outras que incentivam o poeta a trilhar outras frentes de batalha. Algumas antologias publicadas em Angola, Moçambique e Cabo Verde recolhem os poemas dos novos, dos novíssimos poetas e nelas é possível encontrar o canto de mulheres que fazem da escrita um ritual para celebrar outros dizeres, ainda que a presença da guerra, da devastação, se imponha ao poeta mesmo quando este decide ultrapassar os escombros e as cicatrizes para encontrar formas menos rotuladas (Fonseca, 2000).

Ana Paula Tavares⁷, de Angola, desponta como o grande nome entre as poetisas, cujos textos revelam a produção do pós-independência. As tradições da Huíla, região onde nasceu a escritora, estão em seus poemas e, como ela mesma confessa, com seus cheiros, sons, corais e canções (Laban, 1991). A sua formação em História e uma grande sensibilidade marcam o modo como a poeta observa os costumes das mulheres de sua etnia e os transporta para os seus poemas.

Seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985) revela o olhar da historiadora sobre o lugar da mulher em sociedades em que se celebram rituais de iniciação e de passagem de uma idade para outra. E, como ela própria afirma, os rituais, os costumes aparecem em sua poesia permeados de admiração e espanto, já que, pertencendo a uma dessas sociedades, não convive mais com ela, distanciou-se de costumes e de vivências que, ao mesmo tempo, são e não são dela (Laban, 850).

Desde *Ritos de passagem*, os poemas de Paula Tavares se mostram como uma diferença com relação aos produzidos pela geração da "poesia de combate", particularmente por aqueles poetas que acompanharam o processo de libertação de Angola do colonialismo português. Atenta às

manifestações de sua cultura, Paula Tavares não se sente, no entanto, portavoz dela. Seu olhar observa os rituais, apreende os costumes, destaca detalhes e impressões, com rara sensibilidade, mas mostra-se já atravessado por outros saberes.

No seu primeiro livro, a predileção pela descrição de frutos típicos de sua região é recortada por um viés erótico sempre presente em seus poemas. As cores e o sabor dos frutos - o maboque, a anona, o mirangolo, a nocha, a nêspera, o mamão - são também imagens de um corpo que transcende em cheiros, em tessitura macia e em forte sensualidade. A descrição do mirangolo é, nesse sentido, bastante interessante:

Testículo adolescente
 purpurino
 corta os lábios ávidos
 com sabor ácido
 da vida
 encandescer de maduro
 e cai
 submetido às trezentas e oitenta e duas
 feitiçarias do fogo
 transforma-se em geléia real:

ILUMINA A GENTE.

(Tavares, 1985, 12).

Percebe-se, no poema, uma mistura dos códigos visual e sexual. Na descrição, o ritual de comer a fruta, que “corta os lábios ávidos com sabor ácido”, também celebra o encontro entre corpos. O aproveitamento de sentidos encaminhados por cores e brilhos permite que o poema realize a inter-relação entre aspectos do fruto e do corpo, que expandem sabores e odores.

Já se mostra no livro *Ritos de passagem* uma feição que reaparece em *O lago da lua*, de 1999: a escrita poética torna visível a intenção de povoar o texto com dados concretos da realidade que, no entanto, pousam no texto, muitas vezes, com seus sentidos expandidos ou como sugestões de relações que demandam um olhar mais atento. Por isso, a leitura de seus poemas pode exigir um conhecimento de detalhes da cultura em que eles se miram. Entretanto, mesmo o leitor que desconhece os dados concretos que habitam os versos de Paula Tavares se encanta com a exploração de sonoridades, de recursos próprios da escrita poética, do trabalho cuidadoso com a elaboração de versos e poemas comedidos, sintéticos, avessos ao excesso.

Ex-voto

No meu altar de pedra
arde um fogo antigo
estão dispostas por ordem
as oferendas

neste altar sagrado
o que disponho
não é vinho nem pão
nem flores raras do deserto
neste altar o que está exposto
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
que aqui vês
vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas.
(Tavares, 1999, 12)

No poema "Ex-voto", o eu-lírico assume um lugar de fala que está determinado pela incapacidade mesmo de as palavras darem conta de alcançar os significados que giram em torno de rituais. O altar de pedra e paus e o corpo, que se oferece adornado com pinturas ritualísticas e *penteado de missangas*, são lugares onde se perpetuam regras, leis, hábitos seculares, mas também a transgressão possível.

Em várias entrevistas, Paula Tavares confessa o seu espanto com relação a determinadas leis que, em sua cultura, determinam as diferentes funções que regulam a sociedade. Revela também a severidade de tabus e normas que traçam os espaços da mulher nessas culturas. Ao mesmo tempo o respeito ameniza seu espanto já que o fato de ter vivido desde pequena junto com os brancos faz dela estrangeira em sua própria cultura. Por isso, ao trazer para a escrita de seus poemas essas tradições, a poeta também as reverencia, colocando-se numa outra dimensão, num lugar em que, já afastada dos cultos e costumes que celebra, os percebe como marca (emblema) no corpo/destino da mulher que transita em seus poemas:

Um soluço quieto
desce
a lentíssima garganta
(rói-lhe as entranhas
um novo pedaço de vida)
os cordões do tempo

atravessam-lhe as pernas
e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos
uns mortos e tantos por morrer
que de corpo no alto
navega de tristeza
as horas.⁸

(Tavares, 1999, 32).

Como contraponto, venho acompanhando a produção literária de mulheres, no Brasil, em busca de elementos de uma poética que, variando de acordo com determinantes histórico-sociais, poderia caracterizar uma escrita literária em que marcas femininas pudessem também expressar o universo da negrura no Brasil. O interesse por essa produção acentua, portanto, a busca do lugar de onde brotam as manifestações de um sujeito que se identifica com questões do universo da mulher negra; vasculham-se as expressões de uma enunciação literária em que o eu-lírico se configura como mulher e como negra e n procura perceber-se como um corpo que se manifesta em seus desejos. Feições interessantes dessas expressões – de que esse texto vai apresentar referências muito restritas – têm sido investigadas em antologias de poesia negra e, particularmente nos *Cadernos Negros*, publicação já consagrada no Brasil como recolha da produção literária de afro-brasileiros. O interesse pelas antologias se explica pela diversidade de textos nelas apresentados e porque tais publicações permitem ao pesquisado o contato com uma produção literária que, com frequência, não está ainda publicada em forma de livro.

Os textos dos *Cadernos Negros* nos oferecem uma proposta literária em que é possível reconhecer diferentes feições da literatura afro-brasileira. Por exemplo, as representações sociais típicas de espaços culturais que definem “um projeto identificatório incompatível com as propriedades biológicas do corpo” (Costa, 1990), revelam traços de uma produção que se caracteriza pela visão de que a literatura possa se constituir como um texto revelador de situações concretas da realidade social. Em muitos textos – poemas e narrativas – a internalização de um olhar depreciativo sobre o outro, tornada condição eficaz para o fortalecimento de estereótipos, é enfrentada de frente. Muitas vezes a realidade inóspita concretiza-se na dureza dos versos ou na seleção do léxico que crispa as palavras do poema para insistir em que “não é fácil ser negro num país de negros como o nosso” (Cintra, 1998, 16).

Algumas produções poéticas publicadas no número especial dos *Cadernos Negros*, editado em 1998, permitem perceber alguns dos indicadores referidos, tomados do lugar onde se enunciam as vozes que se deixam ouvir nos textos escritos por mulheres.

Uma intenção de resistência aos processos sócio-culturais que constroem e justificam a exclusão dos afro-descendentes, está, por exemplo, no poema “Dúvida”, de Esmeralda Ribeiro. A voz-lírica que nele se anuncia, ao se interrogar sobre o lugar ocupado pelo negro na paisagem das cidades brasileiras, aponta questões específicas da marginalização imposta aos afro-descendentes. Ao relacionar mulher e flor, o poema ilumina os lugares ocupados pela população negra e mestiça na paisagem urbana brasileira:

Se a margarida flor
é branca de fato
qual a cor da Margarida
que varre o asfalto? (Ribeiro, 1998, 61).

A mulher-poeta deixa aparecer em seu poema o olhar consciente que vasculha os lugares por onde circulam os afro-descendentes. A mesma questão aflora no poema “Vários desejos de um rio” em estrofe que conclama a ingenuidade da canção de roda, já transmutada, entretanto, pela experiência vivida:

Eu queria entender
Esta canção de criança:
“A menina pretinha será rainha, olé, seus cavaleiros!
Mas está presa no castelo, olé, olé, olá!
É por que ela não foge?, olé, seus cavaleiros!
Mas com quem está a chave?, olé,olé, olá!
(Ribeiro, 1998, 67)

Em outros poemas do volume, explicita-se uma tendência que se vem fortalecendo na produção poética produzida por mulheres, qual seja a de vasculhar a intimidade do corpo e as expressões de seus desejos. Os versos procuram não se afastar de expressões próprias do universo da mulher, ainda quando a vivência de um cotidiano de opressão conclama a palavra para as modulações de um canto de esperança em transformações que, no entanto, tardam em se mostrar. O poema “Um sol guerreiro”, de Celinha, recupera uma dicção política que, em outros momentos fazia-se a tônica da poesia libertária:

As sementes de todos os frutos
Cairão sobre os nossos pés

E germinaremos juntos.
(Celinha, 1998, 36).

Outros movimentos em diferença podem ser percebidos, todavia, em muitos poemas escritos por mulheres quando intentam desconstruir as marcas de uma relação persecutória do corpo consigo mesmo. As pulsações do corpo e suas intimidades assumem uma tomada de consciência e procuram se contrapor à rigidez de símbolos e imagens empenhados em gerar outros movimentos, já afastados da intenção guerreira da poesia de feição identitária. A poesia, ainda que não se afaste inteiramente de projetos ligados ao reconhecimento das tradições dos afro-descendentes, como se pode ver no poema “Mahin amanhã”, de Miriam Alves (p. 104) em “Ruína”, de Terezinha Tadeu (p. 122) e mesmo em “Malungo, brother, irmão”, de Conceição Evaristo (p. 44), perscruta outras dicções, busca as expressões do corpo e os sentidos que ele ajuda a construir.

Conceição Evaristo, em “Eu-mulher”, (p. 41), exhibe um corpo de mulher talhado por significantes que dizem da função geratriz inscrita no corpo da mulher;

Eu-mulher em rios vermelhos
Inauguro a vida
Em baixa voz
Violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.
(Evaristo, 1998, 41).

É interessante observar que em muitos poemas escritos por mulher, no volume especial dos *Cadernos Negros*, já se desfaz a tendência que a poeta angolana Ana Paula Tavares percebe nas mulheres de sua cultura, qual seja a de ter muito pudor para falar do próprio corpo e de suas expressões mais íntimas. A mulher guerreira, a que enfrenta as vicissitudes, está em muitos dos poemas escritos por mulheres, na antologia brasileira. O verbo audaz, incandescente, percorre muitos poemas, para denunciar a si-

tuação de exclusão da mulher, inclusive a dificuldade de viver a sua própria feminilidade. As palavras precisam vencer as ordens, as opressões, o ferro em brasa; o corpo subjugado precisa recuperar a força do “líquido lembradiço”, que emblematiza a mulher que “pacientemente cose a rede” de uma milenar resistência, como nos revelam os versos do poema “A noite não adormece nos olhos das mulheres”, de Conceição Evaristo (p. 42-3)

Obrigada a figurar em imagens construídas, com freqüência, pelo viés masculino, ou sugerida por pulsações do desejo alheio, a mulher, muitas vezes, precisa expurgar o olhar que não a vê ou que só a percebe enclausurada na rotina de funções estigmatizadas, para permitir que outros olhares sobre si e sobre o mundo inscrevam seu pulsante corpo na letra do poema.

O olhar demorado sobre esse corpo atiza expressões que induzem à vivência de emoções que desarticulam os elos de eternas correntes, deixando fluir desejos adormecidos. A expressão de um corpo desejante deixa de ser camuflada por alegorias e imagens e permitem o livre trânsito da mulher em releituras de funções legitimadas por códigos culturais, Ou se deixa ver mesmo quando preserva o silêncio e o sutil desenho de intimidades com algumas poetisas brasileiras e outras africanas procuram ultrapassar o intrincado código de deveres e tradições que pesa ainda sobre as mulheres.

Nos poemas escritos por mulheres selecionados no número especial dos *Cadernos Negros*, fala-se muito em mudanças. Apontam-se travessias, determinações, projetos de busca de “um próprio olhar”, da “certeza de sempre ser mulher”, como nos dizem versos de Esmeralda Ribeiro, de Conceição Evaristo, em busca das “vestes coloridas que resguardam esperanças”, que um poema de Miriam Alves conclama a energia dos malês, bantus, geges e nagôs, nossos ancestrais africanos. Procura-se desarmar as “mordidas pesadas” e permitir que as palavras construam modulações de uma escrita que, aos poucos, se desgarras de uma intenção pragmática – tão presente na literatura de combate seja ela africana ou afro-brasileira. Questões outras, aos poucos, assumem as letras do texto com sutis intenções, configurando uma escrita que, não sendo propriedade de mulheres, com elas ganha certamente instigantes sugestões.

NOTAS

- ¹ Versos do poema "Terra africana", da poeta Alda Lara, nascida em Benguela, em 1930, e falecida em Cambembe, em 1962.
- ² Alda do Espírito Santo nasceu em São Tomé, onde ainda vive. Foi militante política ativa dentro e fora de Portugal. e GOMES, Aldónio e CAVACAS, Fernanda, 1997.
- ³ Carolina Noémia Abranches de Souza Soares, Catembe, Moçambique, 1926.
- ⁴ O texto "19 de outubro", para ser cantado por coro ou representado, está publicado na *Antologia de Nova Poesia Moçambicana*, organizada por Fátima Mendonça e Nelson Saúte, em 1989.
- ⁵ Ver "Poema da infância distante".
- ⁶ Ver Patrick Chabal, 1994, p. 198.
- ⁷ Nascida em Huíla, região do sul de Angola, em 1952.
- ⁸ Poema Mukai (3), de Lago da lua, p. 32.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia Temática de Poesia Africana; Na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1975.
- ANDRADE, Mário Pinto de, TENREIRO, Francisco (Orgs.) *Poesia Negra de expressão portuguesa*. (1953). Lisboa: África, 1982.
- ANDRADE, Mario. *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: ACEI, 1994. Vol. I e II.
- CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.
- CHIZIANE, Paulina. A literatura como forma de expressão popular. In: *Mar além; revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa*. Maio, 1999, p. 97- 99.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Vozes femininas em afrodições poéticas. Brasil e África portuguesa. In: MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *A mulher escritora em África e América Latina*. Lisboa: NUM, 1999. p. 173-185.
- MATA, Inocência. As vozes femininas na literatura africana; passado e presente; representações da mulher na produção literária de mulheres. *Anais do Congresso "O rosto feminino da expansão portuguesa"*. Lisboa, 1994.
- MENDONÇA, Fátima e SAÚTE, Nelson. *Antologia da Nova Poesia Moçambicana*. Maputo: União dos Escritores Moçambicanos, 1988.
- QUILOMBHOJE. *Cadernos Negros; os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 1998.
- TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos escritores Angolanos, 1985.
- TAVARES, Ana Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho: 1999.

Lá e cá: sujeitos fora do eixo

Simone Pereira Schmidt
UFSC

Matar ou morrer, eis o lema que moveu corpos e mentes, durante aproximadamente quinhentos anos, em defesa dos grandes impérios coloniais. Benedict Anderson, ao definir a nação como uma comunidade imaginada, aponta para o sentimento de fraternidade que é uma de suas características definidoras – fraternidade que “tornou possível nos últimos dois séculos, para milhões de pessoas, não tanto matar, mas de boa vontade morrer” pelos limites imaginados da nação.¹ Em *A costa dos murmúrios*,² de Lídia Jorge, a protagonista-narradora Éva Lopo, relendo a contrapelo a história da guerra colonial em Moçambique, vinte anos depois, põe na boca de seu noivo – o alferes Luís Alex, em véspera de combate – a fala da nação que, orgulhosa de sua máquina de guerra, herda ou se apropria daquele espírito de sacrifício³ que fabrica os seus heróis:

Estava triste e não parava, pensando na multidão dos rapazes portugueses traídos que haviam visto as rugas preguearem os olhos, com as armas paradas. Sobretudo depois da Segunda Guerra, num país que a não tinha tido (...) o noivo queria que eu reparasse, que eu me lembrasse dos campos metropolitanos. Serras, trigais, penedias, casais a perder de vista, e em sítio nenhum a imagem de uma chaminé

destruída nem de uma usina queimada, nem sequer de um buraco negro no solo para se dizer que por ali havia passado o inimigo. O que era uma terra sem a memória activa do inimigo? – perguntou o noivo. Sem a memória do seu inimigo contemporâneo um contemporâneo é contemporâneo de quê?⁴

“Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem” – dizem as tias circunspectas, por trás da indiscutível autoridade de suas dentaduras postiças, ao narrador-personagem de *Os cus de Judas*⁵, em vésperas de partida para Angola. Pelo código da tradicional família portuguesa, “tornar-se um homem” será, portanto, fazer reluzir o direito de morrer pela pátria? Ocorrem-me as palavras de um outro soldado, de uma outra guerra. A guerra agora é a segunda, mundial, e o soldado, um italiano chamado Paulo Gracie, cujo depoimento extraí de um documentário:

Morrer pela Pátria, pela idéia
 Não, isso é fugir da verdade.
 Ninguém pode imaginar sua própria morte.
 Matar é o importante.
 Esta é a fronteira a ser cruzada
 Sim, esse é um ato concreto de vontade.⁶

Para Anderson, o morrer pela nação encerra o ideal supremo da *frátria* – como coletivo de iguais, irmanados pelo amor a um mesmo território delimitado. O alferes Luís Alex corrobora essa tese ao desejar ardentemente uma guerra que justifique Portugal perante a história recente – uma guerra como elemento que forja a identidade do país. Mas o soldado italiano do filme expõe um outro lado da ferida: matar é o que importa, diz ele.

Matar como “um ato concreto de vontade” é uma formulação que associa poder, violência e virilidade. Assim deve ser o país. E assim devem ser seus homens. Jogado em Angola, perdido em meio à tropa que, enquanto não luta, se diverte “abatendo” sexualmente as mulheres de Luanda, o personagem de *Os cus de Judas* se apercebe que

De fato, e consoante as profecias da família, tornara-me um homem: uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subentendidos, embalsamado de pureza, e que me parece escutar, sabe?, de tempos em tempos, à noite, ao voltar para casa, numa rua deserta, ecoando nas minhas costas numa cascata de troça.⁷

A iniciação que se promove em nome da pátria é, também, um aprendizado da masculinidade, com base em princípios de poder e violência. Bruce Kokopeli e George Lakey, em ensaio intitulado “Demasiado poder para nosotros”,⁸ lembram os episódios de estupro praticado coletivamente pelas tropas norte-americanas no Vietnã. Segundo o relato de um sargento que presenciou uma dessas cenas, todos os homens de uma tropa, sucessivamente, invadiram a casa de uma mulher vietnamita e a violaram. Segundo o sargento, o último homem a fazer amor com ela disparou-lhe um tiro na cabeça.

O que merece destaque a partir desse episódio de guerra aparentemente rotineiro, é o comentário que o segue: “O que há na psique norte-americana que permite o uso da palavra “amor” para descrever uma violação? E onde um ato de amor culmina com uma bala na cabeça!”⁹

Assim, violência e sexualidade se articulam, e mesmo se confundem, ao configurar-se um modelo masculino de sujeito e também de nação. Por isso a fala transgressiva do protagonista de *Os cus de Judas* encena no próprio corpo do personagem a dor e a frustração de ter que se moldar a um ideal forjado de homem – numa guerra também forjada por um país que luta para espantar sua própria morte:

Despi as calças, desabotoei a camisa, o umbigo do Buda troçava da minha magreza pálida e aflita, estendi-me no colchão, envergonhado do tamanho do meu pênis murcho que não crescia, não crescia, reduzido a uma tripa engelhada entre os pêlos ruivos lá de baixo, a hospedeira pegou-lhe educadamente com dois dedos como num jantar de cerimônia não sei se com surpresa ou com desgosto. (...) Pela alminha de quem lá tens entesa-te, supliquei a mirar de viés a minha pica morta, não me deixes ficar mal e entesa-te, pela tua saúde entesa-te, entesa-te (...) a rapariga parou de me beijar, apoiou-se no cotovelo como as figuras dos túmulos etruscos, passou-me a mão na cara e perguntou O que é que não vai bem, Olhos Azuis?, e eu encolhi os ombros, rodei até ficar de bruços no lençol e desatei a chorar.¹⁰

Um choro semelhante trai uma mesma masculinidade abatida em *A costa dos murmúrios*. A falha da nação se espelha na fragilidade do alferes Luís Alex, o noivo, que antes violento, antes triunfante, como os demais homens da tropa, ao retornar do malogrado combate encolhe-se e chora sentado na cama, e “quando fala não tem mais voz de noivo, mudou-a, de repente o noivo tem voz de mulher”.¹¹

O mesmo poder viril que abateu corpos de mulheres e de inimigos foi aquele que devastou o continente africano, fazendo de África um mapa para sempre mudado, ferido, desfigurado. Ao ver-se diante de Luanda destruída pela guerra civil, a protagonista de *O esplendor de Portugal*, Isilda, não acredita encontrar-se na mesma cidade, aquela Luanda guardada em sua memória:

Uma cidade a que chamam Luanda mas não pode ser Luanda porque nunca estive aqui, atores que mascararam de cadáveres, trapos que mascararam de crianças (...) cães que mascararam de cães para se tornarem mais cães, ensinados a arrancarem os intestinos postigos dos atores, a atacarem-se uns aos outros simulando fome (...) uma cidade inventada pelos ministros de Lisboa a fim de nos enganarem e obrigarem a partir, de que pensássemos – Pronto a África é dos jingas não é minha acabou-se e venderem-na aos americanos ou alugarem-na aos russos enriquecendo de uma vez conosco, os pretos deles (...) eu na estrada de Corimba no lugar onde moravam os meus primos, destroços sem janelas nem portas, veredas de sobejos, jipes coxos de pocira, um mimo representando um defunto pendurado no muro, eu no meio dos estrangeiros que compraram Angola, dos despojos de feira e das ruínas de cartão, para os fantoches vestidos de soldados que me apontavam as metralhadoras de brinquedo¹².

Desse modo se pode entender a profunda articulação que se estabelece entre gênero e poder. A guerra, exercício de domínio de uma nação sobre outra e de construção de um modelo hegemônico de masculinidade, atua como metáfora do ponto de confluência entre corpo e nação. Num texto cravejado de imagens poéticas de gosto duvidoso, o jornalista de *A costa dos murmúrios* alegoriza esse imbricamento, sobrepondo ao mapa da relação colonial entre os territórios o desenho do jogo de apropriação dos corpos:

Não nos interessava o resto do Mundo. Assestamos os nossos óculos só para o desenho dos nossos continentes e vimos. Vimos, à luz das esmeraldas voadoras o desenho de África sacudir-se de sob a Europa que decúbito deitada sobre África, desde sempre a possuía. Vimos África estender a perna sobre a Europa e empalá-la como um macho empala, a boca da Europa, gemendo, amornecida (...) ¹³

A situação colonial permanece, como experiência dolorosamente vivida, ainda muito tempo depois da guerra e da independência. Ter sido colonizado, como diz Edward Said, se converteu em um destino duradouro:

Pobreza, dependência, subdesenvolvimento, diferentes patologias do poder e da corrupção junto com, obviamente, importantes ganhos nas guerras de libertação, a alfabetização e o desenvolvimento econômico: essa mescla de traços caracterizou os povos colonizados, que, por um lado, se tornaram livres, mas por outro, seguiram sendo vítimas do seu passado.¹⁴

E é ainda Said quem afirma que

O status dos povos colonizados permaneceu fixo em zonas de dependência e periferia, estigmatizado na categoria de subdesenvolvidos, menos desenvolvidos, Estados em desenvolvimento, governados por um colonizador superior, desenvolvido ou metropolitano que teoricamente foi pensado com a categoria antitética. Em outras palavras, o mundo está dividido em maiores e menores (...)¹⁵

Contudo, ao olharmos para a relação que países como Angola e Moçambique estabelecem com sua antiga metrópole, há que se levar em conta a especificidade dessa relação, especificidade esta que reside na posição incomum que Portugal ocupa no mapa das antigas metrópoles ocidentais. O lugar semiperiférico de Portugal neste mapa marca significativamente a relação que o país trava com suas ex-colônias, e entre colonizador/colonizado se estabelece uma estranha identidade.

Boaventura de Sousa Santos argumenta que Portugal ficou à margem do processo de formação das culturas nacionais, criações do século XIX, por debilidade do Estado português em forjar uma imagem do país para si mesmo, imagem que o diferenciasse e definisse perante os outros países. Assim, diz ele,

A manifestação paradigmática desta matriz intermédia, semiperiférica, da cultura portuguesa está no facto de os Portugueses terem sido, a partir do século XVII, (...) o único povo europeu que, ao mesmo tempo que observava e considerava os povos das suas colônias como primitivos ou selvagens, era, ele próprio, observado e considerado, por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte, como primitivo e selvagem.¹⁶

As idéias do autor são perfeitamente exemplificadas na passagem que segue, na qual Isilda, personagem de *O esplendor de Portugal*, evoca a experiência de seu pai, um português que no passado se fixou em Angola, para ali viver, enriquecer, fazer descendência e propriedade:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinhei-

ro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães (...) ¹⁷

Em outras palavras, e voltando a Boaventura de Sousa Santos,

Portugal, ao contrário dos outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles. Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colônias para ser plenamente europeu, e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador conseqüente. ¹⁸

Assim, a identificar de algum modo a colônia e o colonizador, encontramos dois cenários de ruína: a colônia devastada pela exploração e pela guerra e a falência precoce do império. Talvez a cena que mais eficazmente nos mostre essa dupla imagem de ruína possa ser encontrada no final de *Partes de África*, romance de Helder Macedo, quando o protagonista retorna à casa paterna, africana, para enterrar o pai. A cena pífia do enterro revela, de forma tão melancólica quanto irônica, a perda de qualquer vestígio do poder e da grandeza que o projeto colonial pretendia encerrar outrora. Poucos amigos, remotos parentes, “algumas sombras do tempo antigo”. ¹⁹ Não mais do que trinta pessoas. A audiência atenta de uma menina desconhecida que chupa um pirulito enquanto acompanha a reza do padre, que erra repetidamente o nome do morto, este que foi um dia uma autoridade metropolitana, um precioso colaborador do governo português em terras de África.

A cena se oferece como o inverso paródico de uma outra cena, esta cheia de profunda e grave solenidade - a cerimônia fúnebre que conclui o livro *Na casa de meu pai*, de Kwame Anthony Appiah. ²⁰ Neste texto também encontramos o retorno do autor/narrador à casa paterna, mas ao contrário do que vemos em *Partes de África*, aqui o retorno se reveste de um significado mítico de volta às origens, ao mesmo tempo em que no interior do próprio gesto de retorno se debatem o antigo e o moderno, a ancestralidade representada pela tradição da família africana e o elemento

mestiço, desterritorializado, pós-colonial, que o autor representa no seio dessa tradição.

Africano de nascimento, europeu e norte-americano por formação e atuação profissional, o autor vê no retorno ao país natal e à casa paterna o religar-se à tradição ancestral, ao mesmo tempo em que entra em colisão com ela. O enterro de seu pai, uma autoridade política na África, se transforma numa verdadeira guerra entre Appiah e a família paterna, que deseja seguir estreitamente os ritos tradicionais, ao contrário do autor e suas irmãs, que em conformidade com a vontade paterna, preferem uma cerimônia mais íntima e familiar. Revisitar a casa paterna representa portanto, para o autor, travar uma luta surda no interior de sua própria identidade, em que se debatem o culto ao passado e a imperiosa necessidade de provocar a mudança. O filho que retorna à casa africana é um sujeito pós-colonial, em cuja identidade opera a força da mestiçagem: um pé na África, outro na Europa ou América, *lá e cá*. Homi Bhabha nos fala da experiência pós-colonial como uma experiência de fronteira, de estar no “além”, habitando um espaço intermédio²¹. Este o lugar que ocupa o autor/narrador, este o seu trabalho de fronteira: articular passado e presente, como “parte da necessidade, e não da nostalgia de viver”.²²

Desterritorializados se tornam também os filhos de Isilda, personagens de *O esplendor de Portugal*, que, expulsos de Angola pela guerra, vão formar a fila dos cidadãos de segunda classe em Portugal, exilados e estrangeiros, na terra de seus antepassados. Nem bem africanos e nem europeus, sua identidade erra entre lá e cá, ou melhor, vagueia, nem lá, nem cá.

Mas num e noutro texto, as metáforas da desterritorialização se diferenciam entre si. Se a experiência dos filhos de Isilda, em *O esplendor de Portugal*, reveste-se da mais sombria perspectiva de morte, seja do projeto colonial ou de qualquer esperança para o colonizado, em *Na casa de meu pai* o papel mestiço desempenhado pelo autor sinaliza o futuro. Um futuro que não se esboça a partir de uma visão utópica de identidade racial, nem de nenhuma outra identidade baseada em ficções idealizadoras. Contudo, ainda que estejamos a desconstruir as ficções de raça, tribo, nação, unidade – e esta é uma tarefa teórica necessária – é importante, diz Appiah, “que continuemos procurando dizer nossas verdades”²³:

Para que uma identidade africana nos confira poder, o que se faz necessário, eu creio, não é tanto jogarmos fora a falsidade, mas reconhecêmos, antes de mais nada, que a raça, a história e a metafísica

não impõem uma identidade: que podemos escolher, dentro de limites amplos instaurados pelas realidades ecológicas, políticas e econômicas, o que significará ser africano nos anos vindouros.²⁴

E o que significará ser africano, latino-americano, europeu, negro, branco, mestiço, mulher, homem nos próximos anos é um projeto em aberto, posto nas mãos desses sujeitos que erram entre lá e cá, cruzando e desafiando fronteiras e antigos e novos impérios, autores e atores de “memórias difusas/ da vida dispersa/ num mapa mudado”.²⁵

Em termos de experiência subjetiva, esses sujeitos pós-coloniais também vivem na fronteira, possuem uma identidade difusa, “polifônica”, porque, como diz ainda Boaventura de Sousa Santos, “cada um de nós é uma rede de sujeitos em que combinam várias subjectividades correspondentes às várias formas básicas de poder que circulam na sociedade. Somos um arquipélago de subjectividades que se combinam diferentemente sob múltiplas circunstâncias pessoais e colectivas”.²⁶ Exemplar nesse sentido é o momento, em *Partes de África*, em que pai e filho se confrontam, passando suas histórias a limpo em lados opostos da experiência colonial, e os dois – e nenhum – têm razão:

ao longo dos anos, o meu tema favorito e infinitamente modulado em variações só um pouco mais sutis é que ele era o polícia bom que alterna com o mau, o médico que vai remendar o prisioneiro antes da próxima sessão de tortura, a justificação moral da imoralidade do colonialismo. E ele perguntava-me o que é que eu e os outros como eu, expatriados dentro e fora do país, tínhamos conseguido fazer por quem quer que fosse com a nossa superioridade moral. Ele alimentara populações, vestira-as, educara-as, protegera-as quando precisaram de proteção, abriu estradas, fizera escolas e hospitais, contribuía pessoalmente para poder vir a haver os novos países a haver. “É tu, que nem sequer podes ir à loja comprar pão na língua em que dizes ser escritor porque preferes viver num país em que outros, piores do que nós, te toleram por inofensivo?” Parávamos quando o tom começava a corresponder às palavras, mais amigos por termos conseguido parar (...) ²⁷

“Tocar o futuro em seu lado de cá”²⁸ é, segundo Homi Bhabha, o que nos cabe fazer. Uma metáfora final deste futuro, religado ao passado, onde se altera o traçado dos mapas, designando novas fronteiras para nações e sujeitos, pode ser a “nação crioula” de José Eduardo Agualusa²⁹. Errando num lugar qualquer do Atlântico, entre África, Europa e América, *Nação Crioula* é um antigo navio negreiro, que traz a bordo uma ex-escrava

angolana, Ana Olímpia Vaz de Caminha, e seu amante, o português Fradique Mendes. Dessa união insólita resta o não menos insólito fato de que uma ex-escrava torna-se proprietária das cartas – e portando da memória – de um dos mais modelares homens do século XIX português. Ao apossar-se desta história, Ana Olímpia vai transformá-la e, o que é mais importante, vai recontá-la, vagando em mar aberto, sem fronteiras, a bordo de uma *nação crioula*. E isso é já uma outra história a ser lida sobre os contornos de *um mapa mudado*.

NOTA

- ¹ ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. 8.ed. Londres: Verso, 1998. p.7. (tradução minha).
- ² JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- ³ Cf. SOMMER, Doris. "Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.177.
- ⁴ JORGE, Lúcia. Op. Cit., p.58-9.
- ⁵ LOBO ANTUNES, António. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p.12.
- ⁶ *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Filme de Marcelo Masagão. Brasil, 1999.
- ⁷ LOBO ANTUNES, António. *Os cus de Judas*. Op. Cit., p.25.
- ⁸ KOKOPELLI, Bruce e LAKEY, George. "Demasiado poder para nosotros: sexualidade masculina y violencia". *En pie de paz*, nº 3, Barcelona, set-out 1986, p.10-11. (tradução minha).
- ⁹ Id. *ibid.*, p.11.
- ¹⁰ LOBO ANTUNES, António. *Os cus de Judas*. Op.cit., p.83-84.
- ¹¹ JORGE, Lúcia. Op. Cit., p.237.
- ¹² LOBO ANTUNES, António. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.354-355.
- ¹³ JORGE, Lúcia. Op. Cit., p.248.
- ¹⁴ SAID, Edward. "Representar al colonizado". In: STEPHAN, Beatriz González (comp.). *Cultura y tercer mundo*. Vol. I: Cambios en el saber académico. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. p.26. (tradução minha).
- ¹⁵ Id., *ibid.*, p.26-27.

- ¹⁶ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice; o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995. p.151-152.
- ¹⁷ LOBO ANTUNES, António. *O esplendor de Portugal*. Op. Cit., p.243.
- ¹⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. Op. Cit., p.152.
- ¹⁹ MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.251.
- ²⁰ APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai; a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.253-268.
- ²¹ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.27.
- ²² Id., *ibid.*
- ²³ APPIAH, Kwame Anthony. Op. Cit., p.248.
- ²⁴ Id., *ibid.*, p.246.
- ²⁵ MACEDO, Helder apud PADILHA, Laura Cavalcante. “*Partes de África: a sedução de um caderno de mapas*”. In: CARVALHAL, Tânia F. e TUTIKIAN, Jane (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999. p.79.
- ²⁶ SANTOS, Boaventura de Souza. Op. Cit., p.107.
- ²⁷ MACEDO, Helder. Op. Cit., p.80-81.
- ²⁸ BHABHA, Homi. Op. Cit., p.27.
- ²⁹ AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

Da autoria feminina em sociedades de língua portuguesa

Maria Rita Santos
UFMA

Os recentes estudos que têm a mulher como tema mostram que a sua posição nas sociedades examinadas varia conforme a cultura a que pertencem. Dos tempos primitivos à atualidade muito já se tem dito sobre o assunto sem contudo esgotá-lo. É exatamente neste ponto que se pode encontrar a essência da riqueza da questão.

O caráter fechado da sociedade portuguesa e de suas variantes, por muitas razões, quis determinar a autoria literária e ou a atividade intelectual em geral como uma ação peculiar ao sexo masculino. Assim, por longo tempo, foi da competência dos homens olhar, interpretar e orientar os sentimentos femininos como expressão da mais exata verdade. Era a mulher com a sua complexidade vista e sentida apenas pela óptica masculina. Desse modo eram desprovidos de valoração os possíveis questionamentos ou intervenções que as mulheres pudessem ensaiar sobre si e sua relação com o mundo no qual estavam inseridas.

Em Portugal, a literatura de autoria feminina se impõe no meio da nova consciência da realidade do modo de viver português. Neste contexto, sem poder ser diferente, a temática se volta para a posição social da

mulher. Com isso os questionamentos se irrompem, as situações são desenhadas, os quadros formados e as metáforas tomam corpo na procura de assimilar a verdadeira situação da mulher no âmbito da sociedade portuguesa. O debate estava travado porque a questão já se encontrava tratada e assumida. Todavia, ressalte-se ainda que nem sempre foi assim como já se sugeriu acima. Para se chegar a tal ponto, muitos esforços foram dispensados e muitas tentativas efetivadas.

No caso vertente, parece justo se salientar o interesse, o empenho e a contribuição da marquesa de Alorna durante o período de transição do Arcadismo ao Romantismo em Portugal. Contudo, apesar desse ingente exemplo e de outros mais anteriores e posteriores, Irene Lisboa, para dar lume à sua produção intelectual de ordem pedagógica, socorreu-se do pseudônimo Manoel Soares. Mais tarde valeu-se de João Falco, para amparar a autoria de parte de sua produção literária. Conhecedora dos cânones e das malhas de sua sociedade sabia que se assinasse os seus trabalhos seguramente padeceria dos dissabores de tal infração pelo simples fato de ser mulher e com o agravante de ter como profissão o magistério, atividade então compreendida muito mais como o lugar do dever ou de extensão maternal que do pensamento, do questionamento e da posição e produção intelectual.

Já que as variantes da sociedade portuguesa se mencionaram, parece conveniente se evocar aqui, a título de comparação, o exemplo de Maria Firmina dos Reis. Brasileira, maranhense, professora, mestiça que viveu no século XIX e que, pelas mesmas razões de Irene Lisboa, no instante da publicação do seu romance *Úrsula*, assina simplesmente assim: *por uma maranhense*. Faltou coragem a uma e a outra para enfrentar a impiedade da crítica que sem sombra de dúvidas seria efetivada por homens e não por mulheres, aqueles indiferentes aos “exercícios” e às contribuições intelectuais das mulheres.

Como romancista, contista e poetisa é que Irene Lisboa vai se ocupar com mais relevo da angústia advinda da solidão que acomete as mulheres integrantes de sociedades com tal perfil que ora se aponta. Ao lado disto, ou por isto, procura retratar a vida popular lisboeta e serrana, com destaque para o desvelamento da situação da mulher culta, ativa e livre no retrógrado meio português dos primeiros quartéis do século XX, vivenciados intensamente pela escritora. Mistura-se com o povo e com ele se integra, oportunidade em que vai aprendendo a disciplinar a solidão. Ao apreender o seu ambiente procura superar as incompreensões sobretudo de cunho social originadas na sua maneira de no mundo estar. Desta procurada for-

ma de relacionamento consigo própria e com os outros apreende muitos aspectos da vida portuguesa e procura a tudo interpretar de uma maneira fácil de ser apreendida pelo receptor. É como mulher que ela conversa com sua sociedade, pondo em xeque a posição feminina no domínio cultural. Assim, no conjunto de seus textos, encontra-se uma visão clara do viver/conviver na sociedade portuguesa sob vários planos e com a temática *mulher* no centro.

Para alguns estudiosos portugueses, as preocupações femininas no campo da literatura têm início de fato com Florbela Espanca que, enquanto intérprete do seu momento, faz-se autora não só da sua cultura antes da sua visão da intimidade feminina no que é seguida, da forma como já se viu, por Irene Lisboa e com destaque para a sua produção em prosa. Assim, tanto Florbela quanto Irene, cada uma a seu modo, registram ou apontam os vários ângulos da posição social da mulher. Era uma versão da verdade feminil em reino masculino. Ou seja, sugerem alforria das amarras sociais e ou culturais da fechada sociedade lusa a propósito da mulher. A leveza com que Florbela coloca o íntimo e o cultural ao longo de sua obra faz desta portuguesa uma autora universal. À guisa de Violante do Céu, poetisa de imensa sensibilidade e por tal considerada um significativo talento da poesia barroca portuguesa, dá preferência ao soneto como forma perfeita de abrigar um profundo conteúdo. António Saraiva e Oscar Lopes dizem :

Florbela Espanca (n. Vila Viçosa, 8/12/1895 - V 8/12/1930), também sonetista com laivos parnasianos esteticistas, é uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de um transcendido erotismo feminino, sem precedentes entre nós, com tonalidades ora egotistas ora de uma sublimada abnegação reminescente da de Sóror Mariana, ora de uma expansão panteísta que se vai casar com a ardência da charneca natal. A sua obra lírica principiou a ser editada em 1919 (Livro das Mágoas); em 1976 tinham saído 16 edições dos Sonetos Completos; precede, portanto, de longe e estimula um muito recente movimento de emancipação literária da mulher, exprimindo nos seus acentos mais patéticos a imensa frustração, não só feminina como masculina, das nossas opressivas tradições patriarcais que têm na Carta de Guia de Casados o seu monumento clássico.¹

A referência a Sóror Mariana (1640 – 1723) sugere que, por razão pertinente ao tema em desenvolvimento, notifique-se o seguinte: se as cartas endereçadas a Chamilly, oficial francês que servira em Portugal (1663 – 1667), foram de fato grafadas pela freira portuguesa Mariana Alcoforado, a

absoluta paixão que os motivou só e somente agraciou a literatura portuguesa e mundial com um entusiasmado e verdadeiro prefácio do romantismo. Trata-se de um amor enclausurado que clama por liberdade e, por isso mesmo, termina traçando a direção do romance mais intimista, do romance de epístolas em oposição às novelas de cavalaria. De 1669 até o século XIX as *Cartas* tiveram aproximadamente noventa edições em vários idiomas. Os mesmos historiadores da literatura já referidos opinaram sobre Irene da seguinte forma:

Irene Lisboa (1892 – 1858), que publicou diversas obras de pedagogia sob o pseudônimo masculino de Manuel Soares, assinou com outro, o de João Falco (imposto pelas incompreensões a que seria votada como mulher e professora), as suas primeiras obras literárias, *Contarelos*, 1926, e volumes de impressões e meditações muito sinceras, em prosa ou verso livre, que exprimem uma angústia de profundo isolamento (*Solidão*, 1936, reed. 1965, 2º vol., 1975; *Um dia e Outro Dia*, 1936; *Outono, Havias de Vir*, 1937). Não se trata propriamente de uma ficcionista, embora o caráter mais ou menos documentário de *Começa Uma Vida*, 1940, e *Voltar atrás para quê?* E a série de cenas sobre *Adelina em Esta Cidade!*, 1942, se possam ler como excelentes novelas, e muitos dos seus outros passos como contos.²

Se se retroceder no tempo, conta-se ainda com um grande número de mulheres que a elas antecederam. As principais precursoras são:

Guiomar Torresão (1844 – 98), Maria Amália Vaz de Carvalho (1842-1921); e ainda Ana de Castro Osório (1872-1935) e Angelina Vidal (?-1917), a primeira autora de literatura infantil, ambas ficcionistas, dramaturgas e ativamente ligadas a lutas de emancipação feminina e humana; e, posteriormente, as poetisas Fernanda de Castro (n. 1900), Marta Mesquita da Câmara (n. 1894, *Poesias Completas*, 1960), a poetisa e dramaturga Virgínia Vitorino (n. 1898 - V 1969, *Namorados*, 1918, com 14 edições); Maria Lamas (n. 1893), que, além de romancista, diretora de revistas, autora da nossa melhor literatura infantil, se distingue por amplos e reveladores inquéritos aos problemas da mulher (*Mulheres do Meu País*, 1948; *A Mulher no Mundo*, 1952); Maria Archer (n. 1905), cujos romances e contos desvendam a problemática civil da mulher portuguesa (*Três Mulheres*, 1935; *Ela é apenas Mulher*, 1944, *Havia de Haver Uma Lei*, 1949; *A Primeira Vítima do Diabo*, 1954); as romancistas e contistas Adelaide Félix (n. 1896 - V 1971; *Eu Pecador me Confesso*, 1954) e Raquel Bastos (n. 1903; *Um Fio de Música*, 1937; *Largo de D. Tristão*, 1955). Nomeie-se ainda Manuela Porto (1908-

1950), que foi também ficcionista (*Um Filho e Outras Histórias*, 1954), mas se notabilizou sobretudo como declamadora, e muito contribuiu desse modo para a consagração do modernismo; e ainda Judite Navarro, a partir de cuja obra se pode datar o início do mais recente e melhor surto do romance feminino (*Esta é a Minha História*, 1947; *A Azinhaga dos Besouros*, 1948; e *Terra de Nod*, 1961; *Os Dias Selvagens*, 1964), nela se cruzando a ânsia de independência econômica e sentimental feminina com uma profunda simpatia pelas pessoas simples de ao pé da porta, brancos ou negros moçambicanos.³

Por razões próprias e de fácil compreensão, as mulheres escritoras, entre outros temas, têm procurado aflorar, de modo sério, os mais viscerais problemas femininos que, tradicionalmente, atormentaram e atormentam a classe das mulheres tais como: dependência, entraves falocratas, formação, passividade, alienação e quejandos, razão pela qual, hoje, fala-se garbosamente numa temática literária feminina, produzida por mulheres de larga experiência de vida; pelo que são elas amplos depósitos de aguçada sensibilidade, o que permite questionar, com segurança, o redundante e enfadonho quotidiano feminino.

No panorama da literatura portuguesa atual, para já, dentre uma vintena de lúcidas e brilhantes escritoras, destacam-se Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Isabel da Nóbrega, Yvette Centeno, Marta de Lima e Maria Ondina Braga.

Judite de Carvalho é contista, novelista e extremamente sensível aos problemas impostos à mulher. Neste sentido, possui já uma boa produção literária, merecendo destaque a novela *Os armários vazios*, dado a lume em 1966. Ruminando, na seqüência de sua produção, o pessimismo, a amargura e a solidão da mulher, cria um mundo exclusivamente feminino, onde o homem só é convidado, no instante em que se faz mister mostrar meios e armas de que sempre se vale desrespeitosamente para aviltar, sujeitar, agredir e desencantar a mulher.

Fernanda Botelho, mais com *Xerazade e os outros*, vai depurando as situações e conduzindo o leitor a se identificar com o natural porque inevitável conflito do homem com o seu ambiente. Seu estilo, a um só tempo, é finalmente irônico, sublime e supinamente poético.

Isabel da Nóbrega arrebatou, em 1965, com o romance *Viver com os outros*, o prêmio Camilo Castelo Branco, último da já extinta Sociedade Portuguesa de Escritores, órgão extremamente sério pelo que justo. Foca, de modo singular, a antigüíssima questão – relações humanas – tão sim-

pática aos escritores contemporâneos e inicialmente muito bem sugerida, por Agustina Bessa-Luís, em *A Sibila*.

Yvette Centeno, apoiando-se no tão decantado assunto – incomunicação – vale-se engenhosamente da poética pessoana, enquanto Ricardo Reis e, por via do intertexto, sustenta a narrativa, calcada na técnica do contraponto, o que faz do romance *Não só quem nos odeia* uma obra infinitamente renovadora no seio literário.

Marta de Lima, buscando as reminiscências da existência, produz *O sabor da vida* e, numa linha progressiva, dentro de um clima de maior consciência, engendra o moderno romance *Um dia são dias*, cujo sugestivo título já bem diz da obra.

Maria Ondina Braga é excelente contista, desenha suas personagens na nuvem da solidão feminina. Põe em xeque o amor e a mulher. Evidencia a morte do amor entre homem e mulher pelo desenrolar do dia a dia. Accentua a essencialidade do amor às mulheres, apesar de a tristeza acompanhar de perto, por muitas razões, inclusive razões preconceituosas, este gratificante sentimento.

No mundo lusófono africano as mulheres, de uma forma ou de outra, deram desde o princípio a sua contribuição. O que falta mesmo é melhor acesso a esta produção, desta parte de cá do país – o Maranhão.

NOTAS

- ¹ SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 11 ed., Porto Editora Ltda., Porto, 1979, p. 1072
- ² Porto, 1979. p. 1016.
- ³ Idem, p. 1074

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- MENDONÇA, Fernando. A ficção de autoria feminina ou o sabor da solidão. In: *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo, HUCITEC/FAFI de Assis, 1973. p. 172-194.
- MORAIS FILHO, Nascimento. *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*. São Luís: Comissão Organizadora das Comemorações do Sesquicentenário de Nascimento, 1975.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 11ª ed., Porto Editora Ltda., Porto, 1979. p. 1016.

Estudos culturais: a mulher angolana como personagem principal na manutenção das tradições

Marilúcia Mendes Ramos
UFGO

Nas literaturas africanas de língua portuguesa - e mais especificamente na literatura angolana, em que nos propomos buscar os registros para esta nossa reflexão – nessas literaturas, com relação à temática do gênero, nota-se a presença significativa da personagem feminina, seja ela a esposa, a parteira, a moça, a criança, a professora, a mãe, a mais-velha, a quimbanda, a benzedeira, a escrava, a doméstica, a assimilada, a mulher amada, seja também a mulher que sofre violências que para nossa cultura muitas vezes mostram-se incompreensíveis, como a de ter de pagar, sem questionar, os erros cometidos pelo pai; ou ser dada como companhia para aquecer os homens visitantes; ou ainda a mulher que, por ser cobiçada pela sua beleza e força vital, por pouco não é estuprada por uns rapazes... Essa mulher angolana vem sendo, como procuraremos discutir, personagem principal no cotidiano de práticas tradicionais nas sanzalas, bem como nos centros urbanos, desempenhando papéis específicos e vitais que essa literatura não se omitirá em registrar e testemunhar.

A presença de elementos culturais reveladores de um cotidiano próprio, rico, cheio de vitalidade nessas literaturas não se trata de simples opção temática: faz parte do projeto de construção da identidade nacional, revelando ao mundo a versão do dominado sobre si e sobre seu modo peculiar de ser e de viver.

A produção literária angolana, marcadamente a das décadas de 50, com o movimento *Vamos descobrir Angola!*, e as de 60 e 70, de modo geral privilegia, marcando já as diferenças, a oralidade na escrita, aproximando-se, no modo de expressão, do jeito feminino de olhar e dizer.

Nesses textos, o escritor angolano passa a palavra ao feminino e as mulheres soltam a voz que não quer silenciar, ao contrário, sabem de seu papel na manutenção das tradições e na escrita de uma história mais significativa, porque vista de baixo, de onde ela emerge.

No discurso feminino, seja ele de autoria feminina ou não, sobressai o tratamento da matéria tradicional e também daquela que trata da conscientização dos angolanos a partir do universo familiar ou até íntimo, para evoluir mais tarde aos aspectos sociais e políticos.

Ainda que com sua voz sufocada pelo colonizador, a narrativa angolana, mesmo que num determinado momento basicamente de autoria masculina, preocupa-se em registrar, até mesmo pelo fluxo de pensamento, que essa mulher reflete, protesta, vive os dramas de sua condição de assimilada, entende e cumpre seu papel de mantenedora de muitos dos ritos das tradições culturais de seu grupo para que não se percam e se mantenham como ligação entre as gerações.

Na família ou no grupo está a garantia de sua preservação e, ainda que apenas em pensamento, sem gritar sua dor, a voz feminina se faz alta na literatura engajada, revelando de dentro o espaço privado, como o intimista, ou mesmo o do grupo a que pertence. Essa mulher faz parte de uma realidade sócio-cultural expressa pelo amor à terra, ao grupo, à nação, às tradições que se atualizam justamente pelo trabalho muitas vezes silencioso dessas mulheres que ficam, enquanto seus homens vão às lavras ou ao serviço por contrato em suas várias versões.

Embora sendo personagem, ainda não autora, o espaço conquistado na ficção revela seu vital papel nas sociedades tradicionais angolanas, marcando para sempre a história que ajudaram a construir.

E era preciso resistir a tamanha opressão, do modo que fosse possível, vencer as imposições a que foram submetidos os colonizados por mais de quatro séculos. E essa resistência passou, nas décadas em questão, pela linguagem, a qual, segundo Ngugi (wa Thiong'o Ngugi), "carrega a cultura e a cultura carrega, particularmente através da oratura e da literatura, o corpo inteiro de valores pelo qual nós percebemos a nós mesmos e nosso lugar no mundo".¹ E Ngugi, em seu texto *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, entende a cultura de um povo como sendo "a soma de sua arte, de sua ciência e de todas as suas instituições sociais, incluindo os sistemas de crença e de rituais" e "tais valores são freqüentemente expressos através de cantos, danças, contos tradicionais, desenhos, escultura, ritos e cerimônias do povo".

Os encontros culturais, para seguir a ideologia de Homi Bhabha, deixaram, porém, marcas profundas nas culturas africanas. Assim, as narrativas daquelas décadas, de um período marcado pelo rígido jugo do colonizador, subvertem, principalmente pela mescla lingüística de português e línguas maternas, as múltiplas formas da dominação. E é por meio de um discurso próprio, que leva em consideração o resultado desse encontro de culturas, que o autor angolano expressa suas dores e preocupações, mas é também por meio dele que revela ao mundo dados culturais que dão a conhecer a "personalidade cultural angolana", como bem apontou o Presidente Agostinho Neto, agora pela própria voz.

Essa tônica dos autores angolanos em ressaltar a presença das mulheres faz parte do projeto de construção da identidade nacional, documentando todos os aspectos de suas vidas no cotidiano do grupo.

E Uanhenga Xitu, ao levar para o espaço do texto literário a mulher angolana como sujeito e personagem principal da história de Angola, traz à luz questões de dominação e de objetividade sobre as quais as normas de organização social são edificadas, sendo a mulher apresentada como sujeito atuante na manutenção e reconstrução de sua história cultural.

O autor, ao retratar a mulher angolana como vítima de ritos e tradições rígidas, ou como detentora de grande força vital, pratica mesmo é uma política de afirmação da importância da mulher angolana para a reescrita da história de Angola, desde os tempos dos primeiros ancestrais, chegando às lutas permanentes contra os colonizadores até a Independência e, num momento posterior a esse, na luta pela reconstrução da identidade nacional.

Literatura e história, assim, caminham juntas nas narrativas da *Geração de 50* e na dos autores que naquela fonte beberam, e a presença da mulher garante que o seu papel fundamental não seja nem subestimado nem esquecido.

Apesar da relutância de alguns pesquisadores em aceitar o texto oralizado como legítima fonte documental, a história oral tem sido muito usada pelos historiadores que tentam estudar a experiência das pessoas comuns, mas enfrentam nesse estudo problemas ao tratar de pessoas que morreram antes de serem gravadas ou cuja memória foi perdida por seus sucessores, e o tipo de testemunho direto que pode obter é negado aos historiadores dos períodos mais antigos. (p. 49) Os griotes, arquivos vivos da África tradicional, estão desaparecendo e com eles boa parte da história de grupos étnicos que vivem ampla diversidade cultural. Acrescentando-se a seu desaparecimento o desinteresse dos jovens em passar pelas escolas inciatikas ou dar prosseguimento a certas tradições, hábitos, costumes ancestrais por julgá-los ultrapassados.

Num sentido mais amplo, oralidade refere-se à forma de conceber a vida, a existência, pois no mundo tradicional africano tudo diz respeito à oralidade, que é a base onde tudo se edifica. Assim, o texto oralizado é apenas uma forma de recuperar o que foi transmitido de geração a geração de boca a ouvido. A mulher angolana, por meio de ritos sempre acompanhados de cantos e ritmos cadenciados passa para as novas gerações seus conhecimentos, assegurando sua permanência, num modo angolano de dizer.

Mas essa mulher não está presente nessa literatura de autoria masculina apenas para ser registrada e documentada no seu cotidiano a manter ritos e tradições. Ela será retratada também a viver os dramas dos rigores das tradições a que se encontram submetidas; serão focalizadas também a viver os dramas do entre-lugar, em que a assimilação da cultura do Outro parecia ser o caminho menos repressor; seus dramas existenciais serão desvendados por meio de um narrador que vasculha tudo, até os mais recônditos e íntimos pensamentos.

Auxiliando na reescrita da história de Angola, a literatura registrará os trabalhos dessas mulheres tanto nas sanzalas como no meio urbano. Ela estará a pilar, entoando os cantos tradicionais que visam auxiliar nos movimentos rítmicos, cadenciados, tornando menos árduo a difícil e rotineira tarefa.

Nos textos de Uanhenga Xitu, a mulher angolana é personagem de um cotidiano repleto de práticas tradicionais, cabendo a ela papéis fundamentais em seu grupo, como fazer os partos, buscar água, pisar o milho, pilar, cuidar das crianças durante o trabalho das mães; transmitir conhecimentos sobre a fase adulta aos jovens, sobre as canções, danças e jogos socializantes, sobre os cantos ritmados que animam o trabalho...

As páginas literárias vão reconstruindo o cotidiano das educadoras, das esposas, das mães, das quimbandas, das velhas sábias a conviver num cotidiano de tradições ou mesmo no espaço ocupado pelo colonizador, onde vendem peixes e frutas para as “senhoras”, oferecidos em cantos alegres e ritmados, sempre acompanhados de sorrisos largos, permitindo ver seus dentes brancos e brilhantes, como se tratará adiante.

Nas sanzalas, *ela será a representação do respeito que se tem para com as quimbandas*. Elo entre o mundo real e o sobrenatural, as quimbandas aparecerão com participação especial em *Mafuta* como adivinhas e parteiras. Elas trabalharão juntas, pois como uma criança não consegue nascer, uma quimbanda tentará adivinhar a razão, fazendo perguntas às divindades, valendo-se de póis mágicos, de gestos e frases ritmadas, enquanto as outras a auxiliam, num procedimento narrativo cinematográfico.

Essa mulher viverá o conflito da assimilação. Também por meio das mulheres dessa literatura serão dados a conhecer os dramas vividos pelos assimilados, como a personagem Josefa, de *Os discursos do 'Mestre' Tamoda*. Sem consciência da situação de oprimido, o assimilado deseja nesse momento, antes da Geração de 50, apenas sobreviver, e sofre os dramas de quem busca fugir da opressão por meio da assimilação da cultura do colonizador, e, sem escolha, vê-se entre dois mundos distintos que não o aceitam, tornando-se vítima de um bem engendrado projeto político, com todas as suas implicações. Essa personagem chega mesmo a revelar, por meio de pensamentos e não pela fala, o êxito dessa política colonial, pois o modo de pensar do europeu infiltra-se lá dentro, desde seu subconsciente.

Embora migrando para a cidade ou lá indo trabalhar durante o dia, e apesar da adesão ao colonizador em vários seguimentos, como ao tempo medido cronologicamente, ao modo de vestir-se, de comportar-se, de alimentar-se... essa mulher é retratada pelo narrador ainda como angolana, que não se esquece de seus costumes e de suas raízes, que não se esqueceu das práticas tradicionais como as adivinhações, que não perdeu seu gosto pela música tradicional marcada pelo ritmo...

No espaço do colonizador, na cidade, sem deixar de lado suas raízes, será a lavadeira, a quitandeira, a peixeira e entoará seus cantos ritmados para ajudar a esquecer o cansaço e chamar a atenção da freguesia.

Num discurso histórico, o Presidente Agostinho Neto diz que “o homem negro vai deixando de figurar na literatura como vítima passiva, no intuito de condenar as organizações sociais que lhe entravam o desenvolvimento...”.

Esse posicionamento do escritor angolano gera uma literatura de denúncia e de reescrita da história, em que são incrustados no texto ficcional dados bem diferentes daqueles contados e registrados pelos europeus, dentre os quais encontra-se a versão angolana do serviço de contrato. Uanhenga Xitu denuncia e conta, sob a ótica de velhos colonos, novos colonos e angolanos, as razões e versões da condição colonial, permitindo ao leitor conhecer o pensamento de cada seguimento.

E essa literatura nos dá o quadro da desagregação familiar gerada pelo serviço de contrato e as relações de poder entre os colonos e destes para com os colonizados, pois os maridos, os filhos, os pais, os guerreiros, os caçadores, os quimbandas serão levados à força ou sob falsas promessas ao serviço de contrato e as mulheres ficarão cumprindo suas tarefas e a dos homens, mantendo viva a chama das tradições e a união do então desestruturado grupo.

Viverá o conflito entre o amor e a conscientização. N'Os Sobreviventes da máquina colonial depõem..., o jovem português e novo colono, o José das Quintas, apaixona-se por Luciana e a quer para si, mas a história de uso, estupro e sofrimentos a que as mulheres haviam sido submetidas por séculos ensina que a união entre colonizador e colonizado naquele momento ainda não poderia ser desejada pelo colonizado, e, num final fantástico e simbólico, a jovem encontra a morte e a saída para o conflito.

Essa mulher será a guardiã das tradições, como as jovens que auxiliam os mais jovens nos jogos e brincadeiras socializantes, como a linda e cobiçada Saki, de *Vozes na Sanzala*. Ou como a mãe de Kahitu, que alertou o marido para a necessidade do cumprimento dos ritos à divindade que havia salvo a vida de sua avó... Ou ainda como Manana, que vê-se obrigada a seguir a tradição de seus ancestrais e ser iniciada como quimbanda, por falta de uma saída que Felito, um dos assimilados dessa literatura, pudesse apontar.

Todos esses papéis e muitos outros registrados, mas que não cabe aqui esgotar em exemplos, asseguram, por meio da ficção, a possibilidade de reescrita da história angolana pelos sujeitos dessa história, mas não de forma panorâmica e da proa, e sim uma história escrita sob outro ângulo, sob novo ponto de vista, o de baixo, de onde ela emerge repleta de força vital, tal qual a mulher angolana.

Ao trazer para o espaço do texto a personagem feminina, o escritor faz bem mais que uma homenagem às mulheres negras, ele busca pelo reconhecimento da leitora na personagem, a conscientização de seus papéis sociais, da relevância de seus aparentemente pequenos gestos cotidianos, dos exemplos legados pelas mulheres que são transformadas em personagens com as quais as leitoras se identificam ou nelas se reconhecem.

A ficção de Uanhenga Xitu propõe-se a registrar/documentar essa história edificada devagarzinho, cotidianamente, com a paciência de quem sabe o que está construindo e para quê, oferecendo-nos inúmeros quadros, cuja reorganização forma um todo surpreendente pelas inúmeras facetas de atuação dessa mulher. E, ao registrar, está mesmo é escrevendo a história, uma história feita por essas mulheres desdobráveis.

NOTA

- ¹ Citado de Bonnicci, Thomas. *O Pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000, p. 193.

INTERFACES DO FEMININO

Ana Augusta Plácido: sua vida e sua obra

Zenóbia Collares Moreira Cunha

UFRN

Quando nos propusemos a participar de uma seção de comunicações neste Seminário, achamos oportuno privilegiar Ana Augusta Plácido - sua vida e sua obra, tema do ensaio que ora nos ocupa.

As nossas pesquisas e reflexões críticas acerca da escritora e de sua produção literária não são recentes. A invulgar personalidade, a vida e a obra da escritora vêm nos apaixonando desde 1986, quando, no curso de uma pesquisa sobre escritoras portuguesas, realizada em Portugal, lemos o único livro de sua autoria disponível nas bibliotecas portuguesas: *Luz coada por ferros*. Depois, a leitura de incontáveis escritos de biógrafos camilianos, somados a cartas e outros romances da autora posteriormente localizados deram-nos a certeza de que tínhamos diante de nós uma obra ficcional de indiscutível valor literário, em grande parte dispersa em jornais do século XIX e, conseqüentemente, desconhecida do público contemporâneo.

O levantamento que fizemos no início da nossa pesquisa acerca de eventuais estudos sobre a vida e a obra de Ana Plácido resultaram na certeza de quanto ambas as coisas estavam pouco e mal estudadas. A única obra que dedica algumas páginas à sua biografia, o ensaio de Teresa Leitão de Barros, *Escritoras de Portugal*, datado de 1927, limita-se praticamente a re-

petir, com muitos floreados e algumas informações equivocadas, o que os biógrafos de Camilo Castelo Branco vinham dizendo exaustivamente há mais de trinta anos. A ensaísta prodigalizou as críticas mais demolidoras a toda a produção literária de Ana Plácido, a quem considera “a cronista incolor e ingênua de factos que já tinham um historiador genial” e a autora de “poesias onde se notam quasi todos os defeitos e raras qualidades do mais puro lirismo romântico”. Alguns ensaios de autoras portuguesas publicados até a década de oitenta do século passado pouco ou nada dizem acerca da Ana Augusta. Somente em 1991, surge o mais valioso contributo para o resgate de sua obra, com o ensaio de Fernanda Damas Cabral, importantíssimo tanto pelas páginas dedicadas ao estudo da produção literária placidiana, como pela antologia de excertos que oferece dos romances da escritora. A ensaísta consegue, de modo muito feliz, atingir o seu objetivo de fazer uma leitura de Ana Plácido levando em conta a sua natureza intelectual, o seu talento e a qualidade de sua obra, buscando também uma compreensão da mulher/escritora que não fosse filtrada a partir de uma perspectiva camiliana.

Em 1995, data do centenário da morte da escritora, a realização de um Colóquio em sua homenagem, promovido pelo Centro de Estudos Camilianos, em Famalicão, ensejou a apresentação de excelentes comunicações abordando aspectos importantes da sua vida e da sua obra. Tais estudos, no entanto, não esgotaram o que há para ser dito sobre a obra de Ana Plácido, restando ainda um alargado espaço para outros estudos que se disponham a devassar o seu espólio literário e epistolar, pois, como afirma Teresa Ferrer Passos, “a actualidade da mensagem mental de Ana está por estudar”, acrescentando que apenas foram esboçadas “algumas pistas para a desocultar um pouco mais”.¹ Todavia, após o referido Colóquio, o silêncio voltou a pairar em torno da obra placidiana, novamente relegada para um plano insignificante no âmbito dos estudos literários. Nenhum novo estudo surgiu dentro ou fora do círculo dos pesquisadores filiados ao Centro de Estudos Camilianos, cujos interesses prioritários continuam a ser, evidentemente, a obra de Camilo.

É justamente da certeza de que ainda há muito o que dizer sobre a vida e a obra de Ana Plácido que nos vem a motivação sempre renovada para dar continuidade a um trabalho que visa exatamente a dar mais algum contributo ao processo de “desocultação” não somente da “mensagem mental” da autora, como de determinados aspectos de sua biografia sobre os

quais ainda pairam as sombras de algumas equivocadas interpretações que deformam ou falseiam a imagem da mulher extraordinária que ela foi. Tais propósitos levaram-nos à leitura atenta e perscrutadora de sua correspondência, das páginas do seu diário e mesmo dos seus contos, meditações e romances, que, pelo evidente conteúdo biográfico, oferecem um vasto campo para incursões na subjetividade da escritora, no seu universo mental, na sua maneira de estar na vida e na literatura. Nesses documentos estão contidos os aspectos mais significativos de sua biografia, que escaparam aos biógrafos de Camilo, pouco interessados em analisar a herança literária e epistolar da escritora.

Nas *Meditações* escritas na juventude, e nas cartas escritas ao longo dos anos encontram-se valiosos testemunhos, que nos possibilitam acompanhar *pari passu* Ana Augusta em várias fases da sua atribulada vida. Através deles, visualizamos a autora em várias situações na família, na sociedade e na literatura, representando os múltiplos papéis que a vida lhe impôs, desde os sonhos pueris e românticos da mocidade às desilusões e vicissitudes que a levaram a uma prematuro envelhecimento e à amargura que ensombrou os derradeiros anos de sua atribulada trajetória ao lado de Camilo.

Da jovem ávida de literatura, que lera os autores mais em evidência do Romantismo europeu, que rendia culto a George Sand e Mme. de Stäel, da impulsiva mulher de vinte e seis anos, sedenta de paixão e latejando de sensualidade reprimida, que se deixou arrastar para uma aventura sem beleza, acumulando desencantos na sua alma ferida, já nenhum traço sobrevive na velha senhora que, em sua trágica grandeza, enfrentou, com paciência e resignação, o intenso e contínuo drama que foi a sua vida familiar e afetiva, junto ao homem que, equivocadamente, julgara ser o único capaz de fazê-la feliz.

A fortíssima personalidade de Ana Augusta revelou-se tanto através da forma resoluta como assumiu, perante o espanto dos que a execravam, o adultério e o abandono do lar, como na coragem e altivez com que transgrediu e desafiou desdenhosamente os costumes e os limites impostos à mulher pela moral burguesa portuense. Dentre as várias atitudes e comportamentos que adotou, com o intuito de chocar e desafiar a opinião pública, destaca-se o à vontade com que se punha a fumar seu charuto à janela de sua cela na Cadeia da Relação, sob a incrédula perplexidade dos transeuntes. Todavia os anos de felicidade e de exaltação amorosa foram breves. Ao

sair do cárcere, diante dela abria-se uma dolorosa trajetória de expiação, já anunciada nas crises de mórbido ciúme e descabidas desconfianças do escritor, nas injustas acusações que lhe lançava em rosto e em cartas a amigos, nas várias separações provocadas pelas condições insuportáveis de vida em comum, inclusive por dificuldades financeiras incontornáveis.

Ana Plácido assistiu ao despertar da escritora que havia em si na solidão do cárcere e na amargura das primeiras desilusões amorosas. Revelando uma desenvolvida consciência acerca da situação social da mulher do seu tempo, dirige a estas mensagens que, nos dias atuais, seriam consideradas “feministas”. Incitando-as a libertarem-se do papel exclusivamente doméstico a que eram submetidas, estimula-as a estudar, a conquistar um espaço mais amplo na sociedade por força da inteligência e do saber, tal como ela própria fizera. Assim escreve às suas contemporâneas:

Hoje, quando os meus verdugos me supõem dias terríveis de desesperança e amargura, eu digo à alma que suba, à inteligência que se ilumine, e de pronto uma chama misteriosa me aclara esta difícil ascensão. No meio do caos que me enluta o pensamento, radia a luz, e como Pitágoras, compondo a sua harmonia das esferas, entrego-me ao idealismo vago e indefinido, e encontro um mito só meu. [...] Acima da minha cabeça está a luz suprema e infinita [...] apontando-me para um centro luminoso, cuja vista me torna febril. É esta febre que as mulheres de Portugal apagam no regelo do coração, rebatendo assim o estímulo mais atraente da ambição da glória, a única que eu invejo e aprecio. Fecha-se lhe esse santuário esplêndido, e hei-las aí sem prestígio, sem outro brilho nos fastos contemporâneos, senão o de boas governantes de casa, e boas mães de família. A sua missão mais nobre é por certo esta, nem eu posso contestá-la. Polgo até que me extremem no meio delas. Mas essa essência preciosa absorve todas as faculdades grandiosas da mulher? Não. É preciso que esta inatividade tenha fim, é preciso que nos desliguemos de certas apreensões, procurando no livro e nos estudos dos bons mestres um refrigerio para os tristonhos dias da velhice. Sei que não podemos aspirar a um nome distinto como o de madame Staël, ou George Sand. A estas dotou-as a subtileza do engenho, a grandeza do gênio, a vivacidade sublime que não possuímos desde que a Marquesa de Alorna, e Catharina Balsemão passaram sem herdeiras. Entremos desassombradas nesse trilha em que os mesmos espinhos nos fazem esquecer outras dores.”²

Somente uma mulher dotada de uma forte personalidade e de uma decidida vontade de saber poderia reunir, em meados do século XIX, ainda

tão adverso à instrução da mulher, o conhecimento literário e o lastro cultural que Ana Augusta Plácido revela em sua obra, através das epígrafes, das citações, das alusões que pontilham cada um dos seus textos, todos testemunhando um considerável domínio de literatura portuguesa e estrangeira, de autores apreciadíssimos na época e reverenciados pelos cultores do Romantismo. Tudo leva a crer que o gosto de Ana Augusta pela leitura e pelo estudo, que teria contribuído para a sua irresistível atração pelo homem de letras que era Camilo, remonta ao tempo em que ainda vivia com o marido, pois, ao ser encarcerada, já dispunha de uma biblioteca pessoal da qual não se distanciava, o que era invulgar para uma mulher portuguesa do seu tempo. Como informa Alberto Pimenta, ao ser levada à prisão, a escritora exigiu que fossem transferidos para a sua cela “à volta de 500 livros” e todo o material de que necessitava para dar continuidade às suas atividades de escrita³.

Motivada por sua paixão pela expressão lírica, escreveu um livro de poesias que pretendia publicar. Não se sabe por que não o fez e que destino deu à coletânea. Apenas algumas poesias, publicadas em jornais sob o disfarce das letras iniciais do seu nome, escaparam à dispersão definitiva.

Em 1863, a publicação de *Luz coada por ferros* assinala a estréia de Ana Plácido como escritora. Contudo, não se trata ainda de um romance, mas de um livro que congrega alguns contos, uma novela e sete textos com o título de *Meditações*. O conjunto que constitui esse livro revela a escritora ensimesmada, que se isola na cidadela do seu próprio eu, que lança o seu olhar devassador nos episódios mais dramáticos e dolorosos da sua própria biografia, buscando nos subterrâneos da sua memória a substância com que plasma a sua escrita, altamente intimista, mas das vezes entrelaçando a vida e a literatura, o real e a ficção de forma indestramável. O livro, apesar de não ser o melhor da produção placidiana, tem grande importância na transformação interior que levou a autora a assumir a sua personalidade literária. E, sem sombras de dúvidas, o fez com a ousadia de quem aposta em si, de quem se reconhece como escritora e crê em sua capacidade de se impor como tal na ribalta da literatura.

Apesar de publicado em jornais do Brasil e de Portugal, esse primeiro livro não foi contemplado com o aplauso do público leitor. Com efeito, o reconhecimento dos dotes intelectuais de sua autora não poderia vir fácil numa sociedade que cultivava, à exaustão, os valores burgueses e não apostava na capacidade intelectual da mulher. Assim, ao estigma de mulher

adúltera, um outro foi lançado sobre a escritora: o de ter em Camilo o autor dos seus ensaios críticos, poesias e romances. O preconceito que sobrevoava a literatura escrita pelas mulheres subjaz mesmo aos pronunciamentos dos mais bem intencionados dos autores, como se observa no Prefácio do livro *Luz coada por ferros*, no qual Júlio César Machado escreve:

Não sabe talvez a autora deste livro, que estamos n'um país em que a primeira coisa que uma senhora de talento tem que fazer-se perdoar, é o seu talento mesmo. Não perdoam facilmente, essas as que se permitam, além de conversar, sorrir, amar, dançar, pensar! As mães indicam-na às meninas como perigosa, os burgueses evitam olhá-la, os noivos tremem-se, e os tolos, que andam em maioria, dizem consigo que uma senhora que tem espírito é uma senhora que se afasta do seu fim, e eles não se acham preparados a conversar num baile com uma senhora que pensa, porque vão a um baile para se distraírem, e não para terem trabalho.⁴

Sobre o romance que prefacia, escreve Júlio César Machado: "Há inquestionavelmente o instinto literário neste talento; apesar de se haver dado ao trabalho de aprender, e de pensar constantemente em se instruir, parece às vezes nada dever ao estudo, e haver nascido o que é hoje; tudo nela é rápido e espontâneo, e mil qualidades da sua índole transluzem nesta obra."⁵

Em 1864, Ana Augusta escreve um drama em quatro atos, intitulado *Aurora*, publicado em *O Civilizador*. No ano seguinte, o periódico saiu de circulação, interrompendo-se a publicação no final do segundo ato. Aparece como autor da obra Lopo de Sousa, um dos pseudônimos da autora. Apesar de ter ficado inacabado, os dois atos escritos têm qualidade, não apenas pela boa construção das personagens, pela ação bem conduzida, como pelo conteúdo sentimental tão do gosto do imaginário romântico. Sorte semelhante teve o romance *Regina*, também assinado por Lopo de Sousa, publicado na *Gazeta Literária do Porto*. O fechamento do periódico interrompeu a publicação. Como *Herança de Lágrimas* e os contos de *Luz coada por ferros*, *Regina* desenvolve-se através de um estilo consagrado pelos escritores românticos, aos quais se irmanou. As personagens femininas criadas por Ana Plácido avultam como porta-vozes da autora, que para elas transfere suas vicissitudes pessoais, sua visão de mundo, suas impressões acerca dos homens e do amor, bem como os dramas sentimentais comuns às mulheres suas contemporâneas.

Em 1871, o jornal *O Vimaranesse* assume a publicação do romance *Herança de Lágrimas*. Contudo, a reduzida tiragem de apenas “umas dezenas de exemplares” logo se esgotou. Assinado pelo mesmo Lopo de Sousa, esse romance impõe-se como o melhor da escrita ficcional placidiana. O tema, inserido nos padrões da sensibilidade romântica, como nos demais romances centra-se no amor. Todavia jamais o amor revela-se como um sentimento perene e capaz de proporcionar felicidade. Ele é, sobretudo, a fonte de todos os males e padecimentos, para a mulher principalmente. *Herança de Lágrimas* é significativamente representativo da costumeira expressão autobiográfica da escritora em sua obra romanesca e em suas *Meditações*.

Em 1875, aos quarenta anos de idade, Ana Plácido desiste de escrever romances. Além da dificuldade de interessar os editores pela publicação dos seus livros, outros fatores influíram na sua decisão de abandonar a literatura de ficção. A vida atropelada por dificuldades decorrentes das crises de esquizofrenia do filho Jorge, dos desvarios de Nuno, da falta de recursos e das doenças que fragilizavam Camilo, especialmente a progressiva cegueira, foram responsáveis pela exigüidade da produção literária da autora, bem como por sua desistência de prosseguir escrevendo obras ficcionais. Impedido de ler, Camilo exigia cada vez mais de Ana Augusta a paciente e sistemática função de leitora. Foram anos de contínuo exercício de leitura e mesmo de escrita, levado à prática pela necessidade de secretariar o trabalho do escritor.

Depois de viúva, ainda encoberta pelo pseudônimo de Lopo de Sousa, Ana Plácido volta a publicar *Herança de Lágrimas*, com o novo título de *Núcleos de Agonia*, no folhetim do *Leme*, semanário de Vila Nova de Famalicão. Em setembro de 1895, falece a autora, e meses depois o jornal cerra as suas portas por falta de recursos financeiros. Em 1913, publica-se a segunda edição de *Luz coada por ferros*. Daí por diante, Ana Augusta, como escritora, caiu no esquecimento. No entanto, nunca deixou de estar presente nas publicações dos biógrafos de Camilo. Todavia, se a mencionam, é porque seria impossível escrever sobre Camilo sem fazer referência àquela que, mesmo relegada por eles ao um plano secundário, foi a grande paixão e a abnegada companheira, durante trinta anos, do grande nome da literatura romântica portuguesa. Portanto teria de ser, forçosamente, um lugar insignificante o que ocuparia na ribalta da cena camiliana ou no inevitável e desigual confronto com a celebridade do escritor, considerado a figura

exponencial do Romantismo português. A avultada dimensão do prestígio e do valor literários de Camilo, a sua personalidade invulgar, trágica e polêmica, lançaram na mais densa sombra mais que a mulher excepcional, a escritora de talento que foi Ana Plácido.

NOTAS

- ¹ Teresa Ferrer Passos, "Ana Plácido – a escritora", in *A mulher na obra e vida de Camilo*, p. 207.
- ² Ana Augusta Plácido, *Ob. Cit.*, p. 94 a 96.
- ³ Alberto Pimenta, *Os Amores de Camilo*, p. 369.
- ⁴ Ana Augusta Plácido, *Luz coada por ferros*, p. 86-87.
- ⁵ Júlio César Machado, *Ob. Cit.*, p. 7-8.
- ⁶ *Idem*, p. 13.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARROS, Teresa Leitão. *Escritoras de Portugal*, Lisboa: Edição da autora, 1927.
- PASSOS, Teresa Ferrer. "Ana Plácido – a escritora", in: *A mulher na obra e vida de Camilo*, Actas do Colóquio promovido pelo Centro de Estudos Camilianos e pela Casa-Museu de Camilo em Vila Nova de Famalicão, Braga: Editora Correio do Minho, 1997.
- PIMENTA, Alberto. *Os amores de Camilo*, Lisboa, Editora Guimarães, 1922.
- PLÁCIDO, Anna Augusta. *Luz coada por ferros*, Lisboa: Livraria de A . M. Pereira, 1863.
- _____. *Herança de Lágrimas, Romance original de Lopo de Sousa*, Guimarães: Redacção do Vimaranesense-Editora, 1871.
- _____. "Regina, Romance original de Lopo de Sousa", in: *Gazeta Literária do Porto*, 1968.
- _____. "Aurora, Romance original de Lopo de Sousa", in: *O Civilizador*, Lisboa (01. 01. 1865 a 15. 06. 1865).
- _____. "Núcleos de agonia, Romance original de Lopo de Sousa" in: *O Leme*, Semanário de Villa Nova de Famalicão, 1895-96.

Recepção crítica da obra de Florbela Espanca

Cleonice Nascimento da Silva
UNESP

O presente trabalho tem o intuito de revelar como se configura a recepção crítica da obra de Florbela Espanca, escrita na década de 20, sob o ponto de vista da crítica atual, focalizada, ainda, sob a ótica da Estética da Recepção.

Detemo-nos no “horizonte de expectativas”, para revelar o processo de produção e recepção crítica da obra florbeliana.

1 - A Estética da Recepção

Sabe-se que o aparecimento da Estética da Recepção, enquanto escola, data de 13 de abril de 1967. É uma teoria que caracteriza o que, em fins dos anos 60, foi a principal contribuição germânica aos estudos literários, tendo seu núcleo irradiador a partir da Universidade de Konstanz.

Segundo Flory¹, A Estética da Recepção é uma teoria que se fundamenta no pressuposto de que o texto ficcional, graças à sua plurissignificação, apresenta diversas possibilidades de leitura, não como um ato individual, mas um fato social, pois, dependendo do grupo ou da época em que a obra for recebida, há diferentes tipos de reação.

O processo de leitura, quando estudado e analisado de todos os ângulos, em sua variabilidade, e, considerando tanto o juízo histórico de seus leitores, como a produção do texto artístico (como uma construção do autor e uma re-construção do leitor), chega-se ao fundamento dessa teoria: que uma obra literária só existe, concreta e efetivamente, quando é atualizada pela leitura.²

Segundo a teoria desenvolvida por Jauss³, a obra literária envolve um processo psicológico em que autor e leitor interagem por meio do texto. Dessa forma o autor vê a obra sob o aspecto subjetivo, pois esta só existe em função do processo de percepção de quem o lê, incluindo aí seus valores e sentimentos. Jauss situa a obra entre o texto e a subjetividade daquele que o recebe no ponto em que se elabora o cânone estético. Ao valorizar o efeito que a recepção causa no leitor, coloca-se de lado a idéia de um significado definitivo dado à obra por seu autor, proporcionando assim um leque de possibilidades interpretativas.

Os dois pólos da relação texto e leitor são extremamente enfatizados pelo autor; o efeito que a obra provoca e a recepção que o leitor adquire. Esses dois pólos possibilitam a concretização do sentido como duplo horizonte: o literário (através da obra) e a visão de mundo (através do leitor).

Dos princípios apresentados decorre a definição de Jauss:

História da Literatura é um processo de recepção e produção estética, que se efetiva na atualização de textos literários realizada pelo leitor, que os conhece; pelo escritor que se transforma, por sua vez, em produtor, e pelo crítico que reflete sobre tudo isso.⁴

Wolfgang Iser - outro importante teórico contemporâneo e também importante contribuinte dessa teoria - concentra-se no efeito produzido pelo texto, dá ênfase aos espaços abertos denominados “vazios” que proporcionam várias interpretações por parte do leitor, possibilitando assim a existência de um “leitor ideal” que preenche os vazios existentes no texto.

Para Iser, “são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura”. O vazio do texto tem que ser ocupado por projeções do leitor. Essas projeções, que se desenvolvem de acordo com as pistas que o texto pode oferecer, são entradas que orientam o leitor a completar o que estava sugerido de uma forma incompleta. O decorrer desse processo induz o leitor a se transformar de elemento passivo (simples leitor) em elemento ativo (co-autor). Entretanto, “o leitor nunca poderá ter a certeza explícita de que sua interpretação, ou sua

compreensão seja a mais correta ou verdadeira”⁵. Essa impossibilidade faz com que o texto seja uma experiência plural, e, embora obedeça a uma estrutura dentro de um sistema de combinações, precisa reservar um lugar para o leitor, ao qual caberá atualizar a mensagem ficcional. São os “vazios” que proporcionam este lugar. Os “vazios” são as indeterminações presentes no texto como ações não contadas, aspectos obscuros de pessoas e objetos, suposições implícitas, falsas prolepses, etc...

Definindo-se a leitura como:

um processo dinâmico relacional, que possibilita diversos acessos ao texto (...) este se constitui, ao mesmo tempo, como uma unidade e como uma multiplicidade: a unidade do “todo organizado” e a multiplicidade das variáveis que são os diferentes reflexos das relações do leitor (...).⁶

As diferentes propostas dos estudiosos se apresentam da seguinte forma: Iser levanta as possibilidades de leitura (o efeito) que o texto oferece; Jausss levanta as possibilidades de leitura que o leitor pode realizar no texto.

2 - Desenvolvimento: a Recepção Crítica da obra de Florbela Espanca

Primeiramente, é necessário esclarecer que o que determina o valor artístico de uma obra literária, segundo a Estética da Recepção, é a distância que existe entre o horizonte de expectativas e a obra, ou seja, entre aquilo que se adquiriu (experiência, conhecimento), e aquilo que ainda não se adquiriu (o novo). É este processo que proporciona a “mudança de horizonte”, aspecto fundamental para a compreensão de uma nova obra.

Tal concepção auxilia-nos no entendimento de uma questão muito curiosa. A poesia de Florbela Espanca, hoje em dia sempre lida como poesia de autoria feminina por excelência, nem sempre foi interpretada como tal. Na realidade, segundo Alonso⁷, uma leitura atenta dos sonetos de Florbela revela que existem alguns sonetos de sua obra, *Livro de Mágoas* (1919) que não exibem nenhum indício gramatical quanto ao sexo da autora (“A minha Dor” e “Angústia” - anexos). Tais constatações levam a presumir que a poetisa está ainda muito presa à Tradição (imaginário literário masculino), portanto, sem ainda reelaborar no feminino. Contudo, já nesta coletânea, há um importante núcleo temático de sonetos onde a escritora se posiciona frente a essa Tradição, revelando os problemas próprios à sua dupla e con-

traditória condição de mulher e poeta: ("Vaidade" e "Impossível" - anexos).

A recepção crítica da obra de Florbela Espanca é muito importante no sentido de oferecer possibilidades de identificar como se constrói o percurso poético da poetisa, que vai explicitando e ampliando, a cada obra, os limites do feminino.

Na coletânea seguinte, o *Livro de Sôror Saudade* (1923), se Florbela ainda permanece com a máscara de mulher passiva, silenciosa e por isso mesmo atraente, desenvolve quase ao mesmo tempo, a imagem de si como "Princesa Desalento" (anexos), reiterando a imagem construída pelos colegas, mas ultrapassando e subvertendo, concomitantemente tais imagens, o que pode ser observado no soneto "Renúncia" (anexos). Ainda nesta obra, outro importante poema revela o avanço do percurso poético da autora, no sentido de subverter a imagem de passividade da princesa ou monja: é o poema "Exaltação" (anexos), no qual a poetisa consegue reverter as imagens sacralizadas, enquadrando-as num contexto pagão, expressando a sensualidade feminina, ligada à criatividade poética.

Pode-se perceber que essas relações são responsáveis pelo início da construção da identidade feminina de Florbela contida na dupla imagem da freira e da princesa. Segundo Alonso, estas duas imagens são muito significativas na medida em que retomam toda uma tradição literária e histórica na qual os papéis da mulher se cingiam justamente ao papel de monja, princesa ou mulher-anjo, acrescentando, entretanto, a poetisa, uma variante originária do decadentismo, oferecendo um outro significado para estas imagens.

De forma geral, os críticos da época, do ano de 1923, não reconheceram o potencial subversivo em *Livro de Sôror Saudade* e receberam a obra de Florbela nos moldes pré-estabelecidos do que era característico da poesia feminina de então.

É importante ressaltar que o contexto dos anos vinte era o prenúncio de uma verdadeira explosão da poesia feminina e a obra de Florbela foi recebida por uma parte da crítica como apenas mais um exemplo dessa poesia, enquanto uma outra pequena parte da crítica classificava o livro como imoral.

Mas é na obra *Charneca em Flor* (1931) que Florbela fecha o ciclo e se assume definitivamente como dona de uma poesia erótica e sensual. Tal

postura pode ser evidenciada já no soneto de abertura “Charneca em Flor” (anexos), que se constitui como uma verdadeira consagração ao amor e ao erotismo, proporcionando uma releitura à imagem de monja anteriormente atribuída ao feminino, renunciando-a por completo.

Na recepção crítica da época, a imagem de cunho romântico prevaleceu mais reforçada ainda, depois do suicídio de Florbela, imagem essa que passa pelo silenciamento de qualquer referência à sensualidade feminina patente em *Charneca em Flor* e que acaba por desembocar na negação pura e simples da sua especificidade feminina. O mais influente crítico da época, Antonio Ferro, não hesita em negar qualquer filiação de Florbela à poesia feminina contemporânea que ele, redutoramente, define apenas como poesia social. Ao negar a identidade feminina de Florbela, com a intenção de valorizá-la, o crítico a aproxima dos grandes nomes da época, como Antônio Nobre, Cesário Verde, nomeando-a como “uma grande poetisa, uma poetisa-poeta”.

3 - Considerações Finais

De acordo com os padrões da crítica tradicional da época, é possível compreender porque a valorização da obra de Florbela se fez, inicialmente, à custa da negação de sua feminilidade, já que toda produção literária feminina da época, independente de seu valor, era por si só desvalorizada. O resgate da representativa feminilidade de Florbela só foi reconhecido, primeiramente por José Régio (em 1944), Jorge de Sena (em 1946) e Vitorino Nemésio (em 1949). Estes críticos observaram, cada um à sua maneira, certas peculiaridades da obra de Florbela; José Régio salientou, sob uma perspectiva presencista, a obra da poetisa como uma “*literatura viva*”, como “*a expressão poética de um caso humano*”; para Jorge de Sena, é o “*ideário do destino feminino*”, de que se alimenta a obra de Florbela; Nemésio foca a obra no seu aspecto regionalista, procura separar a “*lenda de Florbela, da poesia de Florbela*” e conclui que sua produção encarna os mitos literários alentejanos.⁸

A imagem de Florbela consagra-se como “mulher antes de mais nada” e evidencia-se a “representativa feminilidade de Florbela”.

O percurso da recepção crítica da obra de Florbela indica que, inicialmente, alguns sonetos da poetisa nem sempre seriam fáceis de identificar como sendo de autoria feminina. Contudo, a imagem inicialmente construída pelos próprios colegas e, depois reafirmada pela própria Florbela,

foram significativas para a subsequente elaboração florbeliana duma poesia centrada no feminino, subvertendo a imagem da mulher inicialmente proposta, passando a explorar novas vertentes dum erotismo no feminino.

Olga de Sá⁹ esclarece que é durante o processo de recepção e produção estética que adquire realidade psicológica e histórica o “horizonte de expectativas” do qual fazem parte leitor e crítico. O formalismo que visava determinar o valor segundo os aspectos de surpresa, de inovação, considera agora a avaliação do impacto da obra sobre o horizonte de expectativas de quem a recebe. Esse impacto é que determina um reajuste do horizonte, uma mudança de relações. A obra literária nasce em relação ao seu público, suas expectativas; depois vive a partir da história de sua eficácia, determinando seus valores em relação às outras obras e a todos fenômenos sociais e históricos. Estas relações seguem rumo à direções de troca dinâmica, contribuindo para a contínua construção da sociedade.

Se hoje Florbela é pelo contrário valorizada pela importância fulcral que nela assume a questão da identidade sexual, teremos que ter presentes o “horizonte de expectativas” do leitor e crítico ao analisar a sua obra. Além disso, é preciso considerar o contexto da sua produção, a sua assimilação, diálogo com e posterior rejeição dos poetas do cânone e da imagem da mulher que então prevalecia na época. Só assim seremos capazes de compreender a importância de sua trajetória poética, bem como de sua trajetória feminina.

Livro de Mágoas (1919)

A minha Dor

A minha Dor é um convento ideal
Cheio de claustros, sombras, arcarias,
Aonde a pedra em convulsões sombrias
Tem linhas dum requinte escultural

Os sinos têm dobres d'agonias
Ao gemer, comovidos, o seu mal ...
E todos têm sons de funeral
Ao bater horas, no correr dos dias...

A minha Dor é um convento. Há lírios
Dum roxo macerado de martírios
Tão belos como nunca os viu alguém!

Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo e grito e choro!
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...

Vaidade

Sonho que sou a Poetisa eleita,
Aquela que diz tudo e tudo sabe,
Que tem a inspiração pura e perfeita,
Que reúne num verso a imensidade!

Sonho que um verso meu tem claridade
Para encher todo o mundo! E que deleita
Mesmo aqueles que morrem de saudade!
Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!

Sonho que sou Alguém cá neste mundo...
Aquela de saber vasto e profundo,
Aos pés de quem a terra anda curvada!

E quando mais no céu eu vou sonhando,
E quando mais no alto ando voando,
Acordo do meu sonho...
E não sou nada!...

Angústia

Tortura de pensar! Triste lamento!
Quem nos dera calar a tua voz!
Quem nos dera cá dentro, muito a sós,
Estrangular a hidra num momento!

E não se quer pensar!... E o pensamento
Sempre a morder-nos bem, dentro de nós...
Qu'rer apagar no Céu – Ó sonho atroz!
O brilho duma estrela, com o vento!...

E não se apaga, não... nada se apaga!
Vem sempre rastejando como a vaga...
Vem sempre perguntando: "O que te resta?..."

Ah! Não ser mais que o vago, o infinito!
Ser pedaço de gelo, ser granito,
Ser rugido de tigre na floresta!

Impossível

Disseram-me hoje, assim, ao ver-me triste:
"Parece Sexta-Feira de Paixão.

Sempre a cismar, cismar, d'olhos no chão,
Sempre a pensar na dor que não existe...

O que é que tem?! Tão nova e sempre triste!

Faça por 'star contente! Pois então?!...

Quando se sofre o que se diz é vão...

Meu coração, tudo, calado ouviste...

Os meus males ninguém mos adivinha...

A minha Dor não fala, anda sozinha...

Dissesse ela o que sente! Ai quem me dera!...

Os males d'Anto toda a gente os sabe!

Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe

Nos cem milhões de versos que eu fizera!...

Livro de Sórora Saudade (1923)

Princesa Desalento

Minh'alma é a Princesa Desalento,
Como um Poeta lhe chamou, um dia.
É magoada e pálida e sombria,
Como soluços trágicos do vento!

É frágil como o sonho dum momento;
Soturna como preces de agonia,
Vive do riso duma boca fria;
Minh'alma é a Princesa Desalento...

Altas horas da noite ela vagueia...
E ao luar suavíssimo, que anseia,
Põe-se a falar de tanta coisa morta!

O luar ouve a minh'alma, ajoelhado,
E vai traçar, fantástico e gelado,
A sombra duma cruz à tua porta...

Renúncia

A minha mocidade outrora eu pus
No tranqüilo convento da Tristeza;

Lá passa dias, noites, sempre presa,
Olhos fechados, magras mãos em cruz...

Lá fora, a lua, Satanás, seduz!
Desdobra-se em requintes de Beleza...
É como um beijo ardente a Natureza...
A minha cela é como um rio de luz...

Fecha os teus olhos bem! Não vejas nada!
Empalidece mais! E, resignada,
Prende os teus braços a uma cruz maior!

Gela ainda a mortalha que te encerra!
Enche a boca de cinzas e de terra,
Ó minha mocidade toda em flor!

Exaltação

Viver!... Beber o vento e o sol!... Erguer
Ao céu os corações palpitar!
Deus fez os nossos braços pra prender,
E a boca fez-se sangue pra beijar!

A chama, sempre rubra, ao alto, a arder!...
Asas sempre perdidas a pairar,
Mais alto para as estrelas desprender!...
A glória!... A fama!... O orgulho de criar!...

Da vida tenho o mel e tenho os cravos
No lago dos meus olhos de violetas,
Nos meus beijos estáticos, pagãos!...

Trago na boca o coração dos cravos!
Boêmios, vagabundos, e poetas:
- Como eu sou vossa Irmã, ó meus Irmãos!...

Charneca em Flor (1931)

Charneca em flor

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frêmito das coisas dolorosas...
Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meu ser como um afago!

È, nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
È, já não sou, Amor, Sórór Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber o sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!

NOTAS

¹ FLORY, Suely F. V., 1993.

² Id., p. 11

³ HANS R. JAUSS. "Por uma Estética da Recepção". *Folha de São Paulo / Caderno MAIS/* 16.03. 1997.

⁴ Id., p. 225

⁵ FLORY, Suely F. V., 1994, p. 46.

⁶ Id., p 48

⁷ ALONSO, Cláudia Pazos. Alguns Apontamentos sobre a Recepção Crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?, 1994.

⁸ DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florbela: um Caso Feminino e Poético*, 1994.

⁹ Olga de Sá , 1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Cláudia Pazos. "Alguns Apontamentos sobre a Recepção Crítica de Florbela Espanca: os poetas têm sexo?" *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora), 1994.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. "Florbela: um Caso Feminino e Poético". *A planície e o abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora), 1994.
- ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. Estudo introdutório, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra.- São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FLORY, Suely F. V. *O romance-problema e o problema do romance na obra de Virgílio Ferreira*. São Paulo: HVR Representações; Centro de Recursos Educacionais, 1993.
- . *Texto, Contexto e Metatexto. O papel catalisador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mouru - Mourão - Ferreira*. Tese apresentada a UNESP / Assis para CONCURSO de Livre Docência, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Sel. Trad. e introd. por Luiz Costa Lima. Rio: ed. Paz e Terra, 1979.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, RJ : Ed.Vozes, 1979.

Agustina: a narrativa sob suspeição

Edgard Pereira
UFMG

É conhecida (para não dizer combatida) a atmosfera ideológica da ficção de Agustina Bessa-Luís, acusada de se posicionar aparentemente num flanco reacionário. A patrulha de parte da crítica se exacerbou depois da publicação de seu vigésimo primeiro romance, *Crônica do cruzado Osb* (1976), em que flagra a Revolução dos Cravos sob a perspectiva do cotidiano da aristocracia e da burguesia, que passam a ter alterados os “gestos e a pacífica entrega aos seus conflitos rotineiros e de caráter”, fornecendo “uma outra análise bastante ilustrativa, ainda que diferente da dos teóricos usuais e sem o azedume de quem agride sem ter primeiro compreendido” (MAGALHÃES, 1981, 78).

A opacidade ou irritação da crítica diante de um relato que se afasta da leitura oficial paradoxalmente acaba compactuando-se aos interesses da direita política, ao se revelar incapaz de perceber a tessitura ambígua do enunciado narrativo, atravessado por uma força verbal apaixonada e intensa, portadora de um avassalador poder corrosivo. Os patrulheiros apressados preferem ignorar a densidade e a energia inovadora (para não mencionar a extensão de uma obra que se pauta pela diversidade de temas e ambientes) e atribuir-lhe o rótulo de reacionária, burguesa e conservadora. Nas

palavras de Joaquim Manuel Magalhães, poeta contemporâneo fascinado pelos romances/poemas de Agustina, ele próprio algumas vezes atingido por aprendizes de dialética aplicada à literatura:

Nisso, a direita realiza uma mostragem da sua inteligência: ela sabe que, ao ser objecto de uma paixão verbal, é destruída pela força alteradora que a paixão verbal, por si mesma, representa. Não há paixão verbal geradora de um discurso gasto, repetitivo, acomodado. A invenção verbal tem um carácter assassino que as forças da conservação não podem deixar de querer silenciar, tanto mais quanto sai de suas próprias fileiras.¹

Ocupo-me no momento de *A sibila*², um dos seus mais complexos relatos, simultaneamente uma recriação calcada na magia (como o título sugere) e uma longa reflexão sobre o poder. A partir da história de Quina, Agustina indicia duas categorias – o primitivo e o civilizado – como instâncias contraditórias, privilegiando o estágio pré-civilizatório ou intuitivo na configuração do pensamento selvagem da personagem:

Como o que distingue para lá das montanhas qual a sombra de fumo, de pó ou de nuvem; como o que na floresta conhece o rasto do animal em tempo de caça ou tempo de amores; como o que aspira no vento o perigo, como o que presente na atmosfera a confiança ou a traição, assim ela vivia, intensamente adaptada com essa capacidade selvagem de defesa, de astúcia, de previsão e pré-conhecimento da vida e das coisas e que o homem civilizado, unido em rebanhos pacíficos, amparado em convenções artificiais, vai perdendo ou nunca desenvolve por completo. Simples, era, portanto, para ela atingir uma ascendência espiritual sobre todos aqueles para quem essas qualidades inatas só poderiam significar símbolos de magia. Aos poucos, foi ganhando títulos de advinha, de mulher de virtude, que nunca repudiou completamente, ainda que lhe repugnassem ser equiparada a qualquer explorador de ingenuidades brancas.³

Embora o relato incorpore expedientes de um sistema social definido (transações financeiras, frequência à igreja, visita aos vizinhos e parentes), a protagonista procura preservar sua configuração arcaica, inscrevendo-se no espaço exclusivo do domínio da terra. A narradora encarece a predisposição natural das mulheres para o primitivo:

Ainda que simulem obedecer e optar pelo vanguardismo dos costumes, as mulheres são rebarbativas às inovações. No fundo de sua natureza, há um apelo ao primitivo, ao antigo, ao passado, ao já experimentado e, sob esse aspecto, não há fantasias para elas.⁴

No enalce de índices de feitiçaria, inexistentes, por sinal, alguma crítica investiga no romance as manifestações de poderes proféticos ou mágicos. À exceção de duas ou três referências aos poderes divinatórios da protagonista, o texto pouco ilumina sobre cabalas. As outras personagens, especialmente as mulheres, vêem os seus poderes mágicos com temor: “Isto aterrorizava as mulheres, depois encheu-as duma devoção recolhida, acreditando a moça possuída de sobrenatural, vítima ou eleita, não sabiam”⁵. A idéia de magia, além das crenças populares (“a mancha de sépia no pulso” como marca de predestinação) existe como posicionamento primitivo diante da vida, estagnação no estágio do mito ou do selvagem, atitude diante do mundo, não como expediente ou prática cotidiana. De resto, o deslizamento entre o totêmico e o religioso, objeto de polêmica entre Paul Ricoeur e Claude Lévi-Strauss, mereceu do último o seguinte comentário:

Como etnólogo, utilizo o termo [totêmico] num sentido técnico e restrito. Com efeito, notei que ao longo do seu artigo, o senhor estabelece uma espécie de equivalência entre “pensamento totêmico” e “pensamento selvagem”. A relação me parece diferente: o totemismo se insere no pensamento selvagem – já insisti nisso muito – mas o pensamento selvagem desborda em muito dos quadros do sistema religioso e jurídico que se pretendeu, aliás, falsamente, isolar sob a designação de totemismo. Por conseguinte, quando assinalo o “vazio totêmico” das grandes civilizações da Europa e da Ásia, não quero dizer que não se encontrem aí sob outras formas os caracteres distintivos do pensamento selvagem. Os dois problemas não se situam no mesmo plano.⁶

O que o repertório verbal privilegia (o penetrante cheiro de praga e maçã, o celeiro, a despensa de alimentos, a marca de entalhaduras a canivete como “presságio da futura estatura das crianças”, o armário embutido supurando resina de seus nós, tudo isso acrescido da ênfase do léxico aos arcaísmos) é o primado do primitivo sobre o elaborado, do arcaico sobre o progresso, consubstanciando valores a serem preservados e dos quais a protagonista se apresenta como melancólica guardiã.

Frágil, como elemento ficcional, o poder de oráculo de Quina reside em sua resistência cega à dominação financeira ou afetiva, assumindo uma forma ritual de poder. A manutenção desse status se mantém através de um conhecimento intuitivo fortemente aguçado, cujas origens se confundiriam com a idéia própria do pensamento selvagem, segundo Lévi-Strauss, baseada na suspeição e na invenção, ou seja, o “pensamento arriscado e

suspeitado”, mais tarde transformado em “conhecido e respeitado”. O seu poder assenta-se, sobretudo, na sua envolvente e estoíca personalidade, capaz de se privar do prazer sexual,⁷ realizando-se quando não entrecruza com o poder económico ou a expansão afetiva. A única verdadeira manifestação de oráculo não colide com a presença do pai e de Custódio, possibilitando vê-la como compensação diante do poder inatingido ou da frustração afetiva. O anúncio de que a Condessa de Monteros não se casaria novamente ocorre quando Quina ainda não havia se projetado como fazendeira abastada.

Desde a abertura do cap. I o leitor é lançado no espaço que pertenceu a Quina (“a quinta, com a mesma vessada...”) e diante de Germa, seu espelho imperfeito e sua herdeira, a equilibrar-se na cadeira de balanço. O monólogo que Germa passa a murmurar (e constitui quase toda a narrativa) tem como eco espacial, ou destinação, não o mundo exterior, mas a porta “que comunicava com a cozinha”, sugerindo a impossibilidade de total aderência desta com aquela, ou seja, a constatação de que a Germa – impotente para dar seqüência à ação desenvolvida por Quina – resta apenas ser “atual relicário desse terrível, extenuante legado de aspiração humana”⁸. Guardiã do passado do clã, Germa assume a função de rapsodo, ao contar fatos ouvidos.

A narrativa em terceira pessoa, com a tendência a subordinar episódios e personagens a uma concepção monológica da realidade, habilmente delegada a Germa (a qual, entretanto, aparenta conhecer menos que o narrador implícito), mantém-se adequada à compreensão da tirania da personagem central. A crença em valores pré-estabelecidos, o tom moralizante, as constantes digressões, o irônico distanciamento coexistem numa diegese que se pretende dotada de amplos e ilimitados poderes sobre as personagens, tal como Quina se considerava possuidora de certezas absolutas a respeito das coisas e dos seres. A esta concepção estacionária da realidade colabora o sabor desusado ou arcaico de grande parte do léxico⁹. Ressalte-se, ainda, a persistência de certos motivos vicentinos: a moça *de cana*, a vigilância da mãe a envolver a filha casadoura (a atuação de Narcisca Soqueira com a enteada). Sintomática, a propósito da estagnação, a postura cerrada do bruto Augusto: “Odiava o progresso, como fonte de gastos sem compensação irrefutável”¹⁰.

Este o componente básico do perfil conflituado de Quina: a divisão entre a fidelidade aos princípios paternos e a liberalidade que, ao final, Custódio faz nela surgir. Vence, não sem dóida aflição, a primeira:

“Mais vale um mau pai do que um bom amigo”. Essa fidelidade ao sangue era lei em toda a família, e Quina sempre a cumprira. ¹¹

Enquanto instaura o poder mágico da palavra, a aparente linearidade da narrativa (se como tal entendemos o extenso relato de Germa, entre a página 8 e a 230, num total de 234 páginas) cumpre a função de impedir a derrocada de toda uma ordem estabelecida. Alguns sentidos parecem ter origem na estagnação sexual feminina, com todas as conseqüências dela advindas: a estagnação no plano econômico, o primado da casa da Vessada sobre a cidade, a aversão à luz elétrica, a permanência de um regime estreitamente fechado que impõe seus vestígios. No tocante às personagens, não se admite a possibilidade de mediação entre o primitivo e o civilizado: a personagem que tenta fazê-lo (Germa) mostra-se de frágil consistência.

Aparentemente, a construção do romance assenta-se numa técnica aparentemente improvisada, em que as personagens são retomadas na medida em que se tornam necessárias para determinado objetivo do narrador soberano. Uma releitura, porém, poderá depreender uma admirável contradição especular, em que blocos narrativos se encaixam pelo processo de complementação ou de disparidade. Esta passagem do plano da sintaxe para o da semântica (ou da estrutura para a hermenêutica) constitui outro recurso explorado com grande maestria. Podem-se ajustar à complementariedade: Quina e a Condessa de Monteros (criado protegido, fidalguia, excentricidade); Francisco Teixeira e Custódio (a atração física, o afeto por parte da protagonista); o escudeiro da Condessa e Custódio (objeto de proteção); Domingas e Inácio Lucas (selvageria, violência). Podem-se ajustar no pólo da disparidade: Quina e Domingas (a nobreza e aristocracia da primeira, a vulgaridade e sensualidade violenta da segunda); a “miséria encardida” de Narcisa Soqueira e a “empolada dignidade” de Elisa Aínda Fattoni.

A lenta agonia de Quina constitui uma sinfonia melancólica em *scherzo* apagando as mínimas vibrações vitais. E a súbita ressurreição do pai, o galã Francisco Teixeira, no belo protegido Custódio assinala para a protagonista, mais uma vez, o conflito entre o liberalismo e a tradição.

Agora, era Custódio a única criatura sobre a qual incidia o manancial sempre contido de sua ternura. Já não se acanhava de lhe dizer: “Senta-te ao meu lado... Como estás crestado do sol! Já comeste? Tens as mãos muito frias” e o vocabulário limitado do afeto parecia-lhe como um tesouro inesgotável cujos dons são como a água e o

pão, que jamais fatigam, que podem significar eternamente um sabor original.¹²

Mesmo agônica, Quina não abdica da lucidez (para além da insinuação sutil de que Custódio poderia ser seu irmão, filho bastardo do pai com a Condessa de Monteros) e pressente os desvelos e cuidados do rapaz como manifestação de interesse, encaminhando-nos à possibilidade de ser o seu amor algo imaterial, muito além da compreensão dele:

...ela enchia-se duma grande ânsia de reparação e de bem-estar, fazia-lhe promessas misteriosas, talvez referido-se a uma aventura um tanto mística e imortal, porém que o rapaz não interpretava assim.¹³

Na agonia de Quina, Custódio se torna o seu grande protetor, não arredando do quarto, cobrindo-a de cuidados e carinhos, alternados por uma busca de atenção obsessiva, a que não faltam gestos de violência (“Uma vez, todavia, em que ela durante muito tempo permaneceu quieta, sem mover mesmo a franja da coberta com o bafo, Custódio impacientou-se, lançou-lhe as mãos aos ombros, e sacudiu-a com certa brutalidade”.¹⁴) Aquele que o leitor imagina ser o anjo exterminador de todo um legado histórico, embora na verdade seja um exterminador impotente (ou de si mesmo), com o seu suicídio reforça e legitima a permanência e a estagnação.

O criado protegido herda os arrendamentos de duas propriedades. Isto seria uma riqueza, mas para ele é pouco. Teria acertado a sibila não deixando Custódio como herdeiro universal? Ou, em outras palavras, à guisa de conclusão, retomando a velha discussão estruturalista, o pensamento selvagem teria alguma lógica?

Mesmo reconhecendo que, no final de *O pensamento selvagem*, teria recaído num “lirismo de mau quilate”,¹⁵ ao estabelecer pontos de aproximação entre o pensamento científico moderno e o pensamento mágico, Lévi-Strauss se defende afirmando: “em momento nenhum penso ter colocado uma equivalência entre o pensamento moderno e o pensamento mágico.”¹⁶ Para dirimir dúvidas e, quem sabe, aclarar a memória daqueles que insistem em desvalorizar a ficção de Agustina rotulando-a de reacionária, nada melhor do que uma consulta ao texto fundador do estruturalismo. Em dois momentos: no início e no final de *O pensamento selvagem*.

Vamos a duas passagens passagem do início do livro:

Entre magia e ciência, a diferença primordial seria, pois, deste ponto de vista, que uma postula um determinismo global e integral, enquanto que a outra opera distinguindo níveis, dos quais apenas alguns admitem formas de determinismos tidas como inaplicáveis a outros níveis. Mas não se poderia ir mais longe e considerar o rigor e a precisão, que testemunham o pensamento mágico e as práticas rituais, como traduzindo uma apreensão inconsciente da *verdade do determinismo* como modo de existência dos fenômenos científicos, de modo que o determinismo fosse globalmente *suspeitado e arriscado* antes de ser *conhecido e respeitado*? Os ritos e as crenças mágicas apareceriam, então, como outras tantas expressões de um ato de fé numa ciência ainda por nascer.¹⁷

O pensamento selvagem não é uma estréia, um começo, um esboço, parte de um todo ainda não realizado; forma um sistema bem articulado; independente, neste ponto, desse outro sistema que constituirá a ciência, exceto quanto à analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de expressão metafórica do segundo.¹⁸

A seguir, transcrevo excertos do final do livro, contaminados pelo tal lirismo de mau gosto, o que de forma alguma exclui a lírica como forma de conhecimento:

O pensamento selvagem é lógico, no mesmo sentido e da mesma forma que o nosso, mas como o é apenas o nosso quando se aplica ao conhecimento de um universo a que reconhece, simultaneamente, propriedades físicas e propriedades semânticas. (...)
...dois saberes distintos, se bem que igualmente positivos: aquele a que uma teoria do sensível forneceu a base, e que continua a prover as nossas necessidades essenciais (...) e o que se situa, de pronto, no plano do inteligível e do qual nasceu a ciência contemporânea.¹⁹

Aqui chegados, talvez fosse pertinente, para retomar os desdobramentos da sintaxe narrativa de Agustina, formular outra pergunta. Por que Custódio teria suicidado?

NOTAS

- ¹ MAGALHÃES, 1981, p. 84.
- ² BESSA-LUÍS, Agustina. *A Sibila*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Trata-se da edição brasileira da quarta obra da autora, agraciada com os prémios Delfim Guimarães e Eça de Queirós, publicada em Portugal em 1953.
- ³ BESSA-LUÍS, 1982, p.47-48.
- ⁴ BESSA-LUÍS, 1982, p.59.
- ⁵ BESSA-LUÍS, Agustina, 1982, p.41.
- ⁶ LIMA, 1970, p. 200-2001.
- ⁷ BESSA-LUÍS, Agustina, 1982, p. 54: "Isto [a confiança com o antigo namorado] li-sonjeava Quina. Durante toda a vida, aquela assiduidade de confidências, aquele lugar que merecera não talvez no coração, mas na razão dele – e era a distinção máxima que podia conferir a uma mulher -, foi-lhe agradável e compensou-a um tanto da solidão da sua vida sem homem, sem conforto dum braço mais forte e até duma inteligência em que seria bom reconhecer superioridade."
- ⁸ BESSA-LUÍS, Agustina, 1982, p.233.
- ⁹ Entre outros exemplos: foliar (p.23), rácidos (p.24), esmoer (p.34), mandria (p.48), laverca (p.59), escalfertas (p.60), fêveras (p.62), tisanas (p. 72), prégoa...seródio (p.77), giesta...selamins (p.110), gilvazes (p.111), eidos (p. 112), abexim (p.145).
- ¹⁰ BESSA-LUÍS, Agustina, 1982, p.79.
- ¹¹ BESSA-LUÍS, Agustina, p. 210.
- ¹² BESSA-LUÍS, Agustina, 1982, p.207.
- ¹³ BESSA-LUÍS, Agustina, 1982, p. 208.
- ¹⁴ BESSA-LUÍS, Agustina, 1982, p. 216-217.
- ¹⁵ LIMA, 1970, p.216.
- ¹⁶ LIMA, 1970, p.216.
- ¹⁷ LÉVI- STRAUSS, 1976, p. 31-32.
- ¹⁸ LÉVI- STRAUSS, 1976, p. 33-34.
- ¹⁹ LÉVI-STRAUSS,1976, p.304-306.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BESSA-LUÍS, Agustina. *A sibila*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Crônica do cruzado Osb*. Lisboa: Guimarães, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *O estruturalismo de Lévi-Strauss*. 2. ed, Petrópolis: Vozes, 1970.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

*Novas cartas portuguesas – insurreição mariana*¹

Rita Maria de Abreu Maia

UNESA

*De secretas coisas acusarão o trio; nós
os assustaremos na recusa
de lhe sermos presa. (p.105)*

Compreendido desde Bataille pertença do homem, o erotismo encontra sua gênese e desenvolvimento na transgressão aos interditos culturais, sendo apresentado como o fator que distingue a sexualidade humana da sexualidade dos animais.

O Homem liberta-se da animalidade pelo entendimento da morte, da necessidade do trabalho, da passagem da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde brota o erotismo, experiência íntima, interior, desejavelmente livre e não reificada, por ser, na sua origem mesma, aquilo que nega a autoridade e os valores que limitam o possível. Somente enquanto desvio das normas em que o real está sedimentado, é possível a experiência interior proporcionar novo conhecimento que conduzirá ao reverso dos limites institucionais e seus interditos. Nesse sentido, as normas, limites, imposições que flutuam em cada tempo, em cada lugar, em cada civilização, ao contrário de provocarem a eliminação do erótico geram, na verdade, a necessidade da transgressão, condição *sine qua non* para a emergência do erotismo na vida social e pessoal.

Inseridas num regime social marcado por fortes desigualdades políticas, económicas e sexuais, as escritoras das *Novas cartas portuguesas*, Maria Isabel, Maria de Fátima, Maria Teresa, jornalistas, já possuidoras de certo reconhecimento literário, lançam mão da literatura para derrubarem o cerco de imposições institucionais – que ainda sitiavam a mulher portuguesa, nos anos 70 do século XX –, e “de todos os sistemas de cristalizações culturais que vieram sustentando, reforçando, justificando e ampliando essa dominação da mulher (e não só essa dominação) (p.110)”.

A escrita – erótica (pro)vocação

Não lhes sendo ainda possível falar em amor, por entenderem que entre o amor de um homem e de uma mulher estava a base de um modelo político de repressão que castrou Abelardo, que inviabilizou a união de Tristão com Isolda e fez com que todas as histórias de amor fossem histórias de suicidas (p.110), as Marias escandalizaram Portugal e encantaram a Europa e os Estados Unidos, chegando a obter apoio de mulheres francesas, lideradas por Simone de Beauvoir, organizadora de procissão de protesto em frente à Embaixada portuguesa em Paris, quando as autoras das *Novas cartas* foram chamadas a tribunal pelo carácter obsceno e impudico da obra.

Tudo isso se deu porque o caminho escolhido por essas escritoras, na literatura, foi o da transgressão erótica, ora verbal, que se nutre da maculação do código lingüístico considerado ideal à “nobre” literatura, ora do código moral, regulador das condutas, ora simultaneamente dos dois. O desejo de escandalizar, por si só expressão singular de erotismo – já que toda manifestação de vontade tem sua parte de força erótica –, elege certa seleção vocabular e idéias insurrectas que provocam a desmontagem de posturas cristalizadas pelo sistema de dominação do mundo feminino. Por isso, as escritoras avisam: “Não nos tomarão mais como guerreiros tomavam castelos em vitória, a fim de os habitar não só com leis, espada, mas também com vinho: vigor deles, abastança.” (p.105).

Não é mais possível à mulher encontrar-se dominada pelo homem, como terra que se conquista com leis e espada; não se é mais permitido à mulher ser abastança de homem que lhe imponha regras e condutas; é permitido à mulher recusar a penetração por espada de guerreiro voraz. Para tanto, “todo o rigor perante o homem será pouco”.

Mas subverter, revolucionar, insurgir, não lhes inibe nem as libera das responsabilidades que lhes cabem na sociedade:

As três? Mães de homens e não de rio, nem de pedra, nem de mulheres. Responsabilidades temos e o sabemos, de não criar marialvas ou marinheiros por conta, neste país historiado e posto: país de marinheiros, navegadores por dono.

(...)

Lhe daremos filhos, sim, mas em gosto gerados e paridos nossos; porém jamais nossas afirmações ou obras: pontes recusamos que o sejam de nossas vontades ou distúrbios. (p.106)

Aceitam e assumem as tarefas que elas próprias se conferem – educar os meninos para o respeito às diferenças de cada sexo, nunca para agirem como donos ou governantes do corpo e da vida feminina. Da mesma forma, manifestam, provocadoramente, a liberdade de escolha da maternidade, o que as levará a gerar filhos por gosto e por vontades.

Em tom instigante, põem em questão valores do mundo falocrático com a lúdica, lúcida e contestatória intenção de por, pelo menos no reino das palavras, os homens a seus pés, desconstruindo-lhes a preconcebida imagem de força hercúlea:

Frágeis são os homens deste país de nostalgias idênticas e medos e desânimos. Fragilidade em tentativas várias de disfarce: o desafiar touros em praças públicas, por exemplo, os carros de corridas e lutas corpo a corpo. Ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, garanhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar picha. (p.107 - 108)

Problematizando gestos de força e de coragem do universo dos homens, neutralizando o mérito dos valores masculinos, as *Novas cartas*, de modo especial essa *Primeira Carta Vem* que se escolheu falar da crueldade – apropriando-se de versos de Jerónimo Bafa sobre a crueldade de sua musa Lisis –, adotam conscientemente tom de desafio e de provocação, porque a viagem interior, de base íntima, que ocorre na transgressão erótica e que faz desvelar “o que vai além do possível, não se realiza sem o eclodir de tantas barreiras”². Por isso, é preciso dizer não, é preciso violar; é preciso ultrapassar as fronteiras do medo que as cercam. Sabem, contudo, que em troca da dureza da provocação, da crueldade, do rigor, e da ousadia que o discurso estabelece, receberão como revide ataques como estes:

– De lésbicas por isso nos chamarão: tendo nós de mulher deles apenas o corpo, não a vontade, o desgosto. Que de homens precisamos mas não destes. (p. 108)

Porque entendem que as imagens cristalizadas da mulher, e também do homem, nunca foram combatidas na raiz, as três Marias radicalizam a semântica do texto, despindo, muitas vezes, os subterfúgios das palavras que se revestem de imagens metafóricas para lhes abrandar a crueza da denotação. É o que realizam as autoras, por exemplo, quando, na folha de proteção que precede a Primeira de todas as cartas, dão a ler uma espécie de subtítulo que reúne, em um só período, após o título *Novas cartas portuguesas* nomes de obras de cada uma das autoras, propondo-lhes um novo sentido contextual:

(ou de como Maina Mendes pôs ambas as mãos sobre o corpo e deu um pontapé no cu dos outros legítimos superiores) (p. 29)

De certa forma, a reunião de títulos – *Maina Mendes*, de M. Velho da Costa; *Ambas as mãos sobre o corpo*, de M. Teresa Horta e *Os outros legítimos superiores*, de M. Isabel Barreno –, criadora de uma provocativa sintaxe, resume a idéia atrevida desta obra que, segundo Dubois, desenvolve “uma psicologia feminina a partir das reivindicações político-sociais, privilegiando o erotismo no amor e dando ao homem um papel negativo a seus (delas) olhos: o de agressor e dominador”.³

A descoberta do corpo feminino, dos profundos e desconhecidos bosques, feita pela própria mulher, ao usar *ambas as mãos sobre o corpo*, pode ser entendida como outra das provocações que a obra das Marias faz às instituições seculares que dominaram, regularam o corpo feminino, como *domus*, morada de seus desejos sexuais:

Os homens sempre se teceram e sonharam no que é forma extrovertida, no que se erige, no que rasga o espaço. Por isso, dos poços e das profundezas nada sabem, nada nos sabem. (p. 67)

Duas anatomias em confronto: uma que se erige, que se manifesta exteriormente, que rasga masculinamente o espaço. Outra, cheia de segredos, misteriosa porque se volta para a profundidade das águas fertilizadoras do feminino. O texto das *NCP* literalizam o erótico momento de descoberta de Mariana do prazer solitário e dos caminhos do seu corpo, na solidão da cela, onde as visitas do cavaleiro já não mais ocorrem. Valendo-se da memória, da imaginação e de suas mãos, Mariana compraz-se com seu corpo. O conto *A Paz* (p. 64) dá conta dessa viagem que, embora solitária, se afunda no exercício da paixão. “Exercício do corpo-paixão, exercício da paixão na sua causa (p. 64)”. Por sua vez, como escrita, faz-se exercício de

provocação ao universo masculino, da mesma forma que exercício de aprendizagem da medida de cada uma de “seu uso e de sua defesa” (p. 67).

O fragmento final que segue a “Terceira carta última” – *Meu texto de amor ou proposto de um mulher à maneira de monólogo* (p. 346) – pode ser lido como uma contraparte – ou como outra face dele – ao conto *A Paz*. Neste monólogo final o encontro do prazer do corpo feminino no atrito vertiginoso do outro masculino conduz à “morte que se bebe pela sede voraz; a morte que se bebe como vinho doce, dourado à transparência do vidro (p.346)”, morte que não é rompimento do corpo com a vida, mas morte que se dá no corpo que vive quando se atinge o grau máximo da vertigem, da loucura, da negação do tempo e do real, na plenitude do amor. Essa “petite mort” a que se refere tão bem Georges Bataille.

À pergunta da Terceira Carta IV: “Chegará tempo de amor, em que dois se amem sem que uso ou utilidade mútua se vejam e procurem, mas apenas prazer, prazer só, no dar e no receber?” com este “Meu texto de amor” à maneira de monólogo, que evoca a todo o tempo um interlocutor, tratado por tu ou pelo vocativo “meu amor”, além de empregar formas verbais imperativas na primeira pessoa do plural, poderia estar próxima de uma resposta promissora. O conto final das *Novas cartas* aposta na chegada a um “tempo em que a mulher começa” a ancorar suas expectativas no amor não mais inventado, mas livremente escolhido, deliberadamente livre para desejar “a pressa de morte no corpo” (p. 346).

É possível que, na última década do século XX, a esperança em uma nova relação entre homens e mulheres possa, no plano deste percurso literário que aqui se elabora, esteja ancorada em “O último cais”, romance que encerra a viagem desta tese em busca da representação do amor nos mares da palavra feminina.

NOTAS

- ¹ Este texto é parte do capítulo 5 da tese de doutoramento “*O amor e a pena feminina: escrita feminina e transgressão amorosa*” a ser defendida na UFRJ, em 13 de setembro, sob a orientação da Profa. Dra. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, no presente ano de 2002.
- ² VALENÇA, A.M. 2001, p.9.
- ³ DUBOIS, E.T. “A mulher e a paixão”. 1988.

Feminismo e pós-modernismo na obra de Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta

Tereza Izabel de Carvalho
UNIBERO/USP

Os romances *Maina Mendes*, publicado em 1969, e *Ena*, publicado em 1985, das escritoras portuguesas Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta, respectivamente, (duas das três Marias das *Novas cartas portuguesas*) são instigantes sob dois pontos de vista: pela qualidade estético-literária de sua escritura, que tratamos como caracterizadamente pós-moderna, e pela abordagem marcante que fazem sobre a questão feminina, que também se encaixa no pós-modernismo.

Aqui, procuraremos concentrar nossa análise em apenas dois aspectos: a fragmentação do espaço/tempo como características pós-modernas; a poética do espaço e o espaço da mulher, tendo como subsídio a obra *A poética do espaço* de Gaston Bachelard.

O romance *Maina Mendes* é constituído de três partes intituladas “A mudez”, “O verão” e “A vaga”. Na primeira, praticamente a metade da obra, a narrativa focaliza a trajetória da personagem Maina Mendes desde a sua infância, a sua mudez, a recuperação da fala, o baile em que conhece o futuro marido, a preparação para o casamento, o nascimento do filho e a morte de Hortelinda (ama e amiga). Nessa parte há predominância da nar-

ração em terceira pessoa e de descrições, ou seja, o narrador limita-se a descrever ambientes e sensações das personagens, de forma a pouco contribuir para elucidação dos fatos, eliminando a função mediadora do narrador, o que torna o enredo extremamente fragmentado e complexo, obrigando o leitor a procurar a coerência interna e a conexão entre os fatos. O silêncio da personagem, que emudecera intencionalmente, é compensado pela profusão de palavras e mais palavras que dão a idéia de prolixidade, desconexão e refletem a própria confusão interior da personagem, com a cumplicidade da autora e da narradora que se negam em esclarecer o que se passa com a personagem.

No capítulo que focaliza um baile de núpcias no qual a personagem Maina Mendes conhece seu futuro marido a idéia de descontinuidade e fragmentação persiste, de forma ainda mais evidenciada, com a criação de metonímias, mostrando partes das personagens. Inicia-se com a descrição do espaço com *flushes* isolados do ambiente, acompanhada por sensações visuais caracterizadas por luzes e cores, acrescidas de sensações sonoras com a música e o farfalhar dos vestidos e o tilintar dos talheres, e, ainda, da sensação de calor agradável pelas velas, pelo álcool e pela comida quente que é servida, sem qualquer linearidade e preocupação em dar uma visão do todo: “Como todo ar contido entre as quatro paredes forradas de damasco ouro e o estuque rico no pouco que dele deixa entrever o fulgor das muitas velas acesas, e seus reflexos no vidro cortado em pingentes...” (p. 77). “...e ainda as duas mãos acamam, os dedos não crispados e alongados no leque fechado, cobertos nós de negro que devém cinza-inxofre nesta luz e de fardas metálicas nos ombros e cortadas das faixas de escarlata...e quentes já da taça logo oferta. Quentes deste calor que sobe aos olhos e os anima a vaguear incrédulos sobre o luzimento das carne, sedas, pedraria fina...” (p. 77-8).

As pessoas que participam desse baile, especialmente as mulheres, são descritas por pequenas partes da roupa, do tecido, da cor, ou do corpo, tendo a metonímia como recurso para não revelar o todo, ocultando-nos seus rostos, desindividualizando as personagens: “...Como são rosa e ouro ainda as cobertas de azul pálido, nos chifons doces que antes acalmam onde o tule exaspera, os chifons franzidos sobre os cetim que as cobre mais perto dos seios e da garganta dourada das mais próximas dos candeieiros...” (p. 78) “Negro dos olhos e no jais do busto e, muito embora como pesado fruto ameixa, não me parece mais de carne loira mas antes pedra... aquele

ameixa se acaba em dois ombros amplos, em mulher bem nascida, braços de mergulhar ...” (p. 79) “...Então se fitam nos olhos os noivos e à distância inicial se sucede uma graça oblíqua no modo de se arrumarem os corpos no movimento contínuo da asa única do braço dele e leve pulso dela, já na pungência pouco antes do acordo final da valsa que não danço.” (p. 80)

É importante observar que a narração passa a ser feita na primeira pessoa, por uma personagem que não se identifica e que, de uma posição privilegiada, descreve o que vê. Só com a junção dos fragmentos pudemos descobrir que se tratava do futuro marido de Maina Mendes. Fica evidente que a autora, intencionalmente, diluiu o espaço e as ações num enredo labiríntico e prolixo, transferindo o campo semântico para a esfera do visual, comprometendo a compreensão do enredo pela subjetividade da narrativa; a preocupação com o código, no caso a criação de um espectro de luz e cores que de alguma forma pudesse identificar os personagens, tornou-se mais importante que o enredo, ou seja “como contar a história tornou-se mais importante que a própria história” (FOKKEMA, s.d., 67-72). Com a mudança do foco narrativo para a primeira pessoa, mesmo por um narrador que não se identifica, podemos perceber que há um envolvimento desse narrador com a situação narrada; ele participa das mesmas estruturas coletivas e dos mesmos mecanismos psíquicos que envolvem os personagens vivenciando o momento e não apenas descrevendo-o (ROSENFELD, 1996, 93). Neste capítulo, a autora elimina a figura do personagem central desindividualizando todas as personagens ao dissolvê-las naquele ambiente de luzes, cores, calor e sons. Não há um nome mencionado, nem um rosto descrito com precisão, nenhuma identificação, nem nada que possa estabelecer qualquer relação com a história narrada. Cabe inteiramente ao leitor reunir os fragmentos da narrativa que permitam montar o quebra-cabeças da história. Em toda a primeira parte da obra há também uma total dissolução das marcas temporais, dificultando a compreensão dos diversos momentos que vivem a personagem. Todas essas características fogem das técnicas narrativas do romance tradicional e identificam-se com o que se pode chamar de romance pós-moderno.

A segunda parte da obra, “O varão”, equivalente a primeira em tamanho e importância, narrada pelo filho de Maina Mendes e a terceira parte, “A vaga”, de 13 páginas, narrada pela sua neta, adquirem linearidade e maior objetividade na composição do enredo.

Quanto ao romance *Ema*, embora de maneira totalmente distinta do primeiro, temos a fragmentação da personagem, que se dá no campo psicológico, com reflexos na desorganização do enredo, compensado pelo efeito da montagem, ou seja, pela junção dos pedaços esfacelados do enredo, como no cinema. A autora utiliza-se de um recurso visual para economizar palavras, ao contrário do outro em que a proliferação verbal supria os silêncios. A fragmentação e a montagem envolvem o conjunto da obra, de tal forma que o enredo vai sendo apresentado em pedaços justapostos, do final para o começo, com uma multiplicidade de cenas de diversos momentos da vida da personagem que vão-se repetindo, ora com acréscimos de um novo detalhe, ora contradizendo o que já foi dito, confundindo o leitor. Tudo em pequenos *flashes* que focalizam situações espácio-temporais diferentes até que possamos compor o quebra-cabeças da história, que pode ser considerada em dois eixos: o da tradição, representado pela trajetória de opressão das quatro Emas – a avó, a mãe e a filha (esta personagem principal), e ainda a filha desta; e o eixo do rompimento dessa tradição, com o assassinato do marido por Ema.

A fragmentação da narrativa coincide com a idéia de duplicidade, ou multiplicidade da personagem central na esfera do psicológico, presente nas quatro Emas que se repetem e se confundem confirmando o que tradicionalmente acontecia na vida dessas mulheres e pode ser generalizado também para todas as mulheres do mundo. “... minha avó de quem nos vem o nome – de mulher para mulher em cada geração – avó perdida no tempo, há séculos morta, assassinada, havia tido um Natal de veneno e de ódio: como eu?... Acredita que possamos viver várias vezes a mesma vida?” (p. 116)

Outras idéias de duplicidade podem ser encontradas ainda nos quadros pendurados na parede do escritório do marido de Ema, na estátua da mulher de pedra que ela contempla da janela, entre os quais há uma forte ligação, às vezes se confundem e às vezes se opõem; na outra voz que a personagem ouve ou que sai de dentro dela; e ainda nos *flashes* das cenas de uma recepção de Natal.

Os dois quadros representam imagens de mulheres e dão a sensação de movimento, ou sugerem uma direção tomada pelas mulheres: “...dois quadros onde mulheres se diluem como que se esfumam numa memória cada vez mais vaga de um passado vivido há séculos. Gosta especialmente daquele onde uma mulher olha em frente absorta...o outro quadro, duas mulheres que se afastam. Duas? Uma que avança em nossa direção mas se

distancia ao mesmo tempo a esbater-se já E a outra que se desliga, se desprende para o lado, se esfuma...”(p. 66-7)

A estátua da mulher de pedra vai sendo apresentada em *flashes* desde o início da obra, num jogo de imagens que são vistas, ora de dentro ora de fora, e, ao contrário dos quadros, dão a sensação de imobilidade, aprisionamento e se confunde com a própria Ema. “A mulher que ontem viste da janela, parada na praça, era Ema”.(p.19, 21) “A meio do pequeno largo frente à casa: a estátua. Mulher dançando, o gesto preso a meio...parece sorrir, mas os anos comeram-lhe a expressão... imagina-a antes perdida para sempre no interior do próprio gesto... Na fotografia tirada a falsa fé Ema ergue a cabeça e procura a sua janela batida pelo sol...”(p. 21) “...da janela de onde olhas a mulher lá em baixo parada, como te visses a ti própria...” (p. 36) Estão em confronto as duas Emas, a que observa da janela a estátua da mulher de pedra e a outra, a própria estátua, imagem da mulher petrificada, aprisionada, sem movimentos, sem possibilidades de ações, desejos, voz, ultrajada, carcomida, desgastada pelo tempo, pelos milênios de opressão. A autora joga com essas duas imagens ora fundindo-as, ora separando-as, numa verdadeira dialética do ser e o não ser, até confrontá-las com as mulheres dos quadros numa superposição de imagens: Ema/mulher de pedra/mulheres dos quadros/Ema/mulheres do mundo. Ema tem preferência pelo quadro representado pela mulher que segue em frente, desprende-se, esbate-se, talvez por ser a que representa o seu “eu” corajoso que enfrenta, transgredir, luta e mata. Essas imagens estão justamente dentro do escritório do marido, seu espaço desejado, onde o matou com uma faca de abrir livros.

É importante lembrar que o recurso da montagem foi utilizado no cinema por Serguei Eisenstein e influenciou outras formas de arte como o teatro, a poesia, e se adapta perfeitamente ao romance contemporâneo, que já vinha trabalhando com idéia de desconstrução da narrativa, ou seja, o esfacelamento das concepções de espaço e tempo. (CARONE NETTO, 1974, 103). Com a fragmentação, através de cortes, e a remontagem de um novo texto narrativo, a autora impõe uma descontinuidade temporal na obra, uma vez que as cenas justapostas representam momentos diferentes do enredo. Os fragmentos vão sendo apresentados de determinados ângulos, ou “pontos de visualização” (MENDILOW, 1972, 60) em *closes* cujo efeito visual é cuidadosamente elaborado, como as cenas que envolvem a mulher de pedra que ora são tomadas da janela para a praça ora desta para a janela

No romance *Maina Mendes* a personagem, durante sua infância, ficou muda e a recusa da fala foi um artifício para que pudesse se encerrar em seu mundo em protesto contra a sua condição de mulher. A recuperação da fala não lhe devolveu grande entusiasmo pela vida; após o nascimento do filho, passa cinco anos internada num sanatório e, quando sai, vive uma vida de reclusão e silêncio, geralmente sentada diante de uma janela com vistas para o mar, em situação de contemplação, como Ema diante de sua janela de frente para a praça. Em ambos predomina o espaço da casa.

A casa, de acordo com Bachelard (1993, passim) é o nosso canto do mundo, nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos, por isso cada aposento pode representar um abrigo, um refúgio, um aconchego. Ela representa, ainda, as forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens e nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. “A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa.” (1993, 24-26). Entretanto, quando nossas personagens se colocam de frente para a janela, em estado de contemplação do mundo lá fora, estão em situação de confronto entre esses dois espaços, ou seja, esses dois mundos, o interno, da casa, e o externo, representado pela rua, pela praça pelo mar, o mundo, o universo. Para Bachelard a dialética do interior-exterior está ligada à dialética do sim e do não, do ser e o não-ser, do pequeno e do vasto, do aberto e do fechado, do limitado e do infinito e a porta (ou a janela no nosso caso) tem grande importância no jogo metafórico, pois representa uma possibilidade de abertura. Ema e Maina Mendes passam suas vidas presas em suas casas olhando pela janela o mundo que lhes é negado. Curiosamente, se tomarmos o papel que a mulher desempenhou no início da civilização humana, quando foi responsável pela criação do espaço de proteção para todos, vemos que o progresso fez com que esse espaço de abrigo, proteção e aconchego se transformasse no seu espaço-limite, sua prisão, enquanto ao homem era destinado o mundo exterior com toda sua vastidão e possibilidade de aventuras, conquistas, sacrifícios, perigos, etc.

Maina Mendes está sempre diante da janela, em seu quarto, e Ema num canto da sala, também de frente para a janela. Cada uma em seu canto preferido na casa para isolar-se e entregar-se a seus pensamentos (de revolta, ódio, indignação ou desejo). Bachelard diz que o canto rejeita, restringe e oculta a vida, é uma negação do universo, é o próprio silêncio dos pensamentos e assegura imobilidade. Ao isolar-se em seus cantos, as personagens

negam o mundo em que são obrigadas a viver, por isso ambas são consideradas loucas. Com Fernando Mendes, filho de Maina e personagem narrador da segunda parte da obra, o espaço inicial é de abertura para o mar com toda a sua vastidão, depois a rua e, ao final, a casa, as gavetas, as fotos, até o seu suicídio, ou seja, seu mundo vai se estreitando gradativamente até se fechar totalmente com a morte.

Após o casamento, a preparação para a partida da casa dos pais é descrita em cenas que se passam num corredor da casa, que reflete exatamente o estado de espírito da personagem. Vários facho de luz, ao entardecer, cruzam o corredor através das portas e janelas dos aposentos contíguos iluminando os três baús que ali se encontram abertos para abrigar os pertences de Maina: um cinza, outro negro, outro prata e "ameixa" pela roda da saia que lhe cobre o bojo (alusão ao ameixa do baile). Bachelard diz que o exterior e o interior são ambos íntimos, mas podem inverter-se e trocar sua hostilidade e se houver uma superfície limite entre esses dois espaços, ela será dolorosa dos dois lados. Neste corredor as portas que dão para a entrada ou para a rua, por estarem fechadas são as que trazem obscuridade ao ambiente, enquanto as demais permitem que a luz se espalhe em focos entrecruzados, ficando a oposição entre claro/escuro e aberto e fechado fazendo com que o espaço íntimo perca toda a sua claridade e o espaço exterior pareça vazio. Se "a porta é todo um cosmos do entreaberto" as que se voltam para o corredor oferecem pouca luz e refletem bem o estado de espírito da personagem quanto ao seu futuro e o corredor, como espaço de distribuição dá idéia de ambigüidade entre o exterior e o interior. Ao final do capítulo há um escurecimento total do ambiente e todos os baús parecem negros e estão fechados. Podemos considerar que a saída da casa dos pais não significará mais liberdade ou maior participação social; ao contrário, vai apenas cumprir o destino já traçado para as mulheres.

No romance *Ena* a personagem também vive seus momentos de conflito no corredor da casa, mais exatamente à porta do escritório do marido, cuja entrada lhe era proibida, por isso abrir aquela porta, entrar nesse ambiente e usufruir desse espaço era seu grande desafio. A atração da personagem pelo escritório, pelos livros, pelos objetos que o compõem, remete-nos à imagem do espaço-mundo masculino ao qual as mulheres não devem ter acesso. A universalização da imagem do escritório como o espaço masculino aparece também em outro momento da obra que ela se refere ao escritório de seu pai. Foi no espaço do escritório que ela mata o marido, depois de criar intencionalmente uma situação de confronto (es-

creve ela mesma uma carta anônima na qual denuncia a existência de um amante seu).

Finalmente, a banheira de Ema pode ser comparada ao “ninho” e a “concha” definidos por Bachelard como imagens de simplicidade, repouso, segurança e tranqüilidade. É no espaço da banheira que Ema vive seus momentos de devaneio, sossego e paz, enquanto a sala, ambiente onde se realizou a recepção de Natal, é definida por Bachelard como “o lugar onde reinam os seres dominantes”, justifica-se pelas atitudes de superioridade e posse que o marido tem sobre Ema diante dos convidados.

Concluimos que os romances *Maina Mendes* e *Ema* reúnem as características da prosa pós-moderna pela fragmentação das idéias de espaço e tempo, pela multiplicidade de focos narrativos e recursos de duplicidade ou multiplicação de imagens, pelo jogo ambíguo entre o espaço da casa e o espaço-limite da mulher e ainda pela temática abordada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Maria Velho da. *Maina Mendes*. Lisboa: Moraes Editores, 1969.
- FOKKEMA, Douwe W. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, s.d.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1992.
- HORTA, Maria Teresa. *Ema*. 2.ed. Lisboa: Rolim, 1985.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

Mulheres de Vilamaninhos: a presença feminina em *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge

Dalva Calvão Verani
UFF

*E Macário disse. Tão bonitas as coisas impossíveis.
E Macário disse ainda. Tão tristes as que são reais.*¹

Ao responder sobre “uma maneira específica de escrever das mulheres” e sobre “diferenças ontológicas quanto à visão do mundo entre homens e mulheres”, Lídia Jorge, após admitir sua dificuldade para identificar tais diferenças, acaba por transformar sua resposta em uma lúcida reflexão sobre a experiência feminina, reconhecendo, entre outras coisas, que, tradicionalmente, a mulher “observa, mas não intervém nos actos da construção histórica” e que, portanto, é próprio do discurso feminino “o recuo de quem fala dos elementos circundantes, dos ambientes interiores, os detalhes, os sentimentos subtis, que não são os decisivos, mas os marginais, a escuta de sentimentos não expressos.”²

Excluindo qualquer tom categórico de suas respostas, ela nos possibilita a percepção de sua imagem como a de uma escritora que não faz da questão feminina um assunto polêmico. Nas suas frases, parece haver mais constatações que contestações, a aparentemente tranqüila admissão de que

seu olhar sobre o mundo difere do olhar masculino, uma vez que seu campo de visão é outro, o que lhe permite assumir claramente a identidade de sua escrita: "Não gostava nada que a minha escrita não tivesse sexo, quero que tenha."³ Desta forma, voluntariamente ou não, e apesar do discurso modalizante, ela nos permite inserir sua produção na amplitude de discussões contemporâneas sobre gênero, nas quais se reconhecem contingências históricas e culturais como fundamento das representações do feminino.⁴

Naturalmente, sua ficção guardará as marcas dessa consciência e dessa escolha: seus romances, mesmo quando não contam especificamente histórias de mulheres, privilegiam o universo feminino, de onde se recortam personagens reveladoras da cumplicidade estabelecida entre autora e mundo ficcional, entre criadora e criaturas, num exercício de troca em que as últimas permitem a exposição escrita da percepção da primeira sobre as experiências "que as mulheres transportam", sobre "as atmosferas" dentro das quais elas têm transitado, sobre seus "pontos de vistas", que parecem à autora "difícilmente captados pelos homens."⁵

O Dia dos Prodígios (1980), seu primeiro romance, evidencia já esta cumplicidade e esta percepção, exibindo personagens femininas que se destacam em uma trama em que, a rigor, não haveria personagens individualizadas, já que a grande personagem é a coletividade, são os habitantes de Vilamaninhos, uma aldeia esquecida, ao sul de Portugal, onde acontece um fato extraordinário: uma grande cobra, que se julgara morta pelos golpes sobre ela desferidos por uma moradora, levanta vôo, diante dos olhos estupefatos de todos que haviam ocorrido ao centro da vila, atraídos pelos gritos dos que primeiro se depararam com o animal. Transformada em "serpente-dragão, símbolo tão flexível que pode representar assim o bem como o mal, a abundância e a escassez, a fertilidade e a esterilidade, a vitória e a derrota",⁶ a cobra prodigiosa transforma a vida do lugar, constituindo-se como um sinal inequívoco de alguma coisa por vir. Todos passam, a partir daí, a esperar um acontecimento que transformaria suas vidas, alterando seus destinos confinados aos traçados das antigas ruas do povoado. Numa construção de linguagem extremamente lúdica, o romance passa, então, a expor os diferentes pontos de vista sobre o acontecimento e sobre o que dele resultaria, num múltiplo e permanente diálogo entre todas as personagens, apenas costurado pelas intervenções do narrador.

Neste ambiente assim configurado, entre o insólito e o fantástico,⁷ três figuras se destacam, por representarem com maior intensidade a oposi-

ção entre passividade e mudança, e por denunciarem, ao mesmo tempo, construções sociais da trajetória feminina. São elas Carminha Parda, Branca e Esperança Teresa, personagens que parecem representar cada um dos estágios da vida, de acordo com o molde secularmente traçado pela cultura de sua aldeia, metonímia de um Portugal rigidamente conservador.

A mais jovem das três, Carminha Parda, vê como quase impossível a realização de um desejado casamento, pois é fruto da união de sua mãe, Carminha Rosa, com o último padre que a vila conhecera. Tal fato faz com que ambas sejam rejeitadas e temidas, como se, por meio de seu pecado, pudessem contaminar os outros. Isoladas do convívio social em sua casa situada “no alto de um empedrado rodeado de monturos e lagartixas” (DP, 13), mãe e filha carregam o peso do sacrilégio, e sonham com um noivo de fora, alheio ao peso do estigma. Enquanto espera, Carminha Parda se entrega à obsessão pela limpeza da casa, espécie de ritual de purificação, inconsciente tentativa de apagar vestígios do antigo crime:

Carminha parecia dizer adeus, mas apenas lavava janelas. Um pano branco na mão. [...] Alguidarzinho ajoujado de espuma cremosa, um alguidar maior de pura água macia. [...] Então Carminha empertigava-se de encontro à mancha renitente entre a unha e o vidro. Minúscula, fruto de mosca palhetando asas em tempo vazio, compondo um ovo de esterco *redondo*. *E ali impregnado no vidro da quadrícula despintada de branco. Zing zing de encontro à lisura espelhada.* (DP; 11).

Com esta cena abre Lúcia Jorge seu romance e parece fácil perceber a familiaridade da voz narrativa com a função doméstica descrita, intimidade talvez resultante da participação da autora no exercício de atenção convocado desde cedo às mulheres – pelo menos durante gerações – sobre os aparatos que compõem o quotidiano da casa. Esta mesma intimidade aparecerá na forma como a autora constrói e acompanha a segunda personagem que destaque, Branca Volante, infeliz e silenciada, suportando com resignação a dominação desmedida do marido que, para melhor exercer seu controle, obriga-a a bordar, durante suas viagens de tropeiro, uma interminável colcha que tem, como motivo principal, um imenso dragão. Estereótipo do poder masculino ancestral, José Pássaro Volante mede, pelo andamento do bordado, a obediência da mulher aos limites impostos: “Tinha dito uma vez[...] que a bondade mandava que se fornecesse à mulher o entretém para os dedos, de outra forma. Oh, de outra forma. Branca Vo-

lante passaria as tardes com o espírito além das parreiras. E o que se passasse no espírito nunca se poderia medir nem calcular.” (*DP*, 36)

Toda a ambígua mitologia do dragão, desdobrada em bem e mal, em aprisionamento e libertação, duplica-se, assim, no bordado de Branca que, iniciado anteriormente ao fenômeno que assombra Vilamaninhos, passa a existir paralelamente a ele, tomando forma à medida que as notícias e a expectativa envolvem o dia-a dia do povoado. Pelas mãos de Branca, espécie de Penélope “degradada”,⁸ o dragão misterioso e desaparecido corporificasse em linhas e no “granulado das missangas” (*DP*, 88) e as descrições desta e de outras tarefas propiciam ao leitor a meticulosa observação do universo doméstico empreendida pelo romance. Branca e seu bordado, Carminha e sua faxina permanecem no texto, por indícios do discurso, como que envolvidas pelo olhar de alguém que conhece e valoriza as sombras e o silêncio das entranhas das casas, onde sempre se moveram as mulheres, a atmosfera, às vezes meio encantada, onde se realizam ignorados movimentos da vida social.

A terceira personagem que recorto não tem nem a ansiedade da primeira, nem o sofrimento da segunda, em relação ao casamento – melhor destino, no texto, como nas sociedades patriarcais, reservado às mulheres. No final da vida parece manter, como saldo de longos anos de vida em comum, uma paciente e submissa convivência com o marido, descendente do fundador da vila e, portanto, pessoa mais destacada do lugar. Ao lado dele, Esperança Teresa, enquanto pensosamente tenta dar conta de suas atribuições domésticas – “Muda e lenta como um caracol, aquecia água pela manhã, deslizando uma mão pela parede. Mas as manobras de alcançar, poisar, desembulhar o pão. Ainda parti-lo e migá-lo. Ocupavam-lhe o tempo. Muito e todo.” (*DP*, 27) – mergulha no território da memória. Em contraponto ao monólogo do marido, sempre a relembrar episódios de seus antepassados, ela repete os nomes e a ordem de nascimentos de seus doze filhos, a preencher, desta forma, a solidão do presente, apenas atenuada pela lembrança cada vez mais recorrente do único filho que não a abandonara, aquele que nascera morto e que, portanto, em sua memória, para sempre permanecera criança, não podendo migrar para outras terras, fugindo da falta de horizontes da vila.

Neste exercício de rememoração, diferencia-se sua perspectiva em relação aos filhos homens e à única filha mulher, cujo nascimento lhe despertara sentimentos desconhecidos, misto de perplexidade, ternura e pena,

por presentir, na criança de seu próprio sexo, as marcas de um destino igual ao seu que, por sua vez, sintetizaria o de tantas mulheres de qualquer comunidade como a sua: “- Olhava-a no escrito e. Deus me perdoe se pecava. Via-lhe os partos que havia de ter. E tinha pena dela, tão rosadinha, tão rosadinha. Também chorava doutra maneira. Uma aflição para mim, que era sua Mãe.” (*DP*, 94). A relação de Esperança com sua filha refaz o percurso, não propriamente do complexo de castração da concepção freudiana, mas do sentimento de inferioridade secularmente imposto às mulheres a partir de obscuras interpretações sobre as diferenças corporais: “- Habituada que estava ao rapuxo do menino. Aquilo me parecia serzinho capado. E eu achava Deus injusto com a Engrácia. Mudava o cueiro sem ninguém ver o escritozinho, e tapava a menina tão cheirosa.” (*DP*, 93). O reforço a este sentimento de perda em relação ao corpo masculino virá, naturalmente, do discurso do próprio homem, evidência da construção cultural que confere a ele a certeza da superioridade, como revela Esperança, repetindo palavras do marido: “- Tu disseste: Oh mulher, deixa a rosa da moça tomar ar.[...] Já deve ter nascido o filho de um compadre que lhe tape a falta. Por isso a gente manda, e é homem.” (*DP*, 95)”

Exibindo, assim, em suas ações e discursos, três confinadas possibilidades de existência, em três tempos do percurso feminino – juventude, maturidade e velhice –, estas mulheres de Vilamaninhos metonimizam diferentes aspectos do lugar da mulher no mundo, todos eles marcados pelo silêncio e pela submissão à ordem estabelecida, que fazem dela objeto das decisões alheias, alvo dos preconceitos, da violência, do abandono. Entretanto, justamente pelo peso maior que recai sobre elas, serão também estas personagens que empreenderão as mudanças anunciadas pelo prodígio da cobra voadora, buscando caminhos próprios de transformação, bem antes que os outros habitantes da vila acordem de sua alienação, exceção feita a uns poucos.

Ultrapassadas as decepções resultantes de seus malogrados noivados com pretendentes de fora, Carminha transgride, enfim, as interdições da vila e aceita o amor de Macário que, em sua peculiar condição de lunático e músico, desde sempre permanecera à margem das convenções, disposto a ultrapassar o preconceito que a cerca e a lhe oferecer uma vida em oposição aos padrões esperados.

Terminada a colcha, a gradual ampliação dos sentidos aguçados de Branca se completa, conferindo a ela poderes de percepção que transfor-

mam sua relação com a vida e com o marido: se, desde sempre, Pássaro Volante se espantara com a capacidade da mulher de ouvir à distância, a constatação de que ela passa a ser capaz de adivinhar os seus pensamentos e o futuro, aterroriza-o e anula seu poder sobre ela. O bordado da colcha surge, então, como metáfora de um longo aprendizado a respeito da própria potência, exercício de criação e de auto-conhecimento que, ao ser finalizado, redimensiona o mundo ao redor. A tarefa doméstica aqui, como na interminável limpeza da casa de Carminha, parece funcionar como um campo privilegiado para a concretização de movimentos internos, inconsciente exteriorização das camadas a serem lentamente trabalhadas: se Branca termina seu dragão que “quanto mais a prendera mais a soltara por um recanto de liberdade” (*DP*, 175), Carminha se cansa de tanta faxina, vencendo a culpa imposta e abandonando a casa estigmatizada, para se encontrar com Macário no campo, sob as folhas cerradas de “uma figueira bravinha muito ramuda.” (*DP*, 195)

Quanto à Esperança Teresa, se a velhice lhe impede a consecução de projetos concretos transformadores do presente, o percurso refeito pela memória, em seu reiterado diálogo interno, pode iluminar o passado silenciado, resgatando do esquecimento outros sentidos para sentimentos e verdades, conferindo, enfim, à proximidade da morte, a dignidade de uma maior compreensão da vida e de sua participação nela. Embora de forma mais atenuada, ela também, com as outras duas mulheres, vivencia, no decorrer da narrativa, um processo transformador de dentro para fora, revisão de valores e de experiências que, embora ligados ao contexto exterior, nascem de reflexões e de decisões internas e individuais.

Os habitantes de Vilamaninhos, a partir de determinado momento, passam a identificar os sinais de mudança anunciados pela cobra de asas com a Revolução de Abril, de que tomam conhecimento através de vagas e atrasadas notícias. Aliviados pelo fim da longa expectativa desencadeada pelo fantástico animal, eles, enfim, aguardam as transformações que a vila sofrerá, na esteira das promessas anunciadas pela Revolução. Entretanto, esquecidos em seu fim-de-mundo, apenas visitados rapidamente por um grupo de soldados, aos poucos voltam ao desânimo habitual, certos de que nada mudara e de que o distante poder não interferiria nas dificuldades quotidianas do povo da vila. Desolados em sua descoberta de que tudo permanecia por fazer e de que os sinais continuavam encobertos, os moradores passam, então, a configurar o olhar crítico e irônico da autora sobre

o país e sobre os incompletos resultados do movimento revolucionário, despedido, no livro, de qualquer tom de euforia e de certezas.

Entretanto, se a cobra (ou a Revolução) não cumpre a promessa de redenção, e a vila (o país) continua em seu isolamento, uma reflexão é permitida: a de que “ninguém se liberta se não quiser libertar-se” (DP, 105), como ensina o cantoneiro José Maria, um dos únicos habitantes a escapar da alienação geral. Logo, se tudo fica igual, no nível da coletividade, a transformação das três mulheres oferece o espelho em que se podem olhar, parcelas de um todo que, em sua célula própria, descobriram um caminho para o redimensionamento do passado e do presente. Entre individual e coletivo forma-se, assim, uma rede de significados que, se não se apresentam como definitivos, serão, ao menos, questionadores, projetos de empenho e de risco, independentes de decisões de fora, alterando a realidade por dentro, nos limites possíveis. Não por acaso, neste romance escrito por uma mulher, tais projetos se associam e tanto se assemelham à interioridade do labor feminino, silencioso e anônimo, que faz e refaz quotidianamente as etapas de uma, pouco mais que provável, mudança.

NOTAS

- ¹ JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*, p. 99. Todas as outras referências ao romance serão indicadas pelas iniciais DP, seguidas do número da página.
- ² JORGE, Lúcia, 1998, p. 68.
- ³ Idem, *ibidem*.
- ⁴ Embora esta discussão não se inclua na proposta deste texto, vale a pena lembrar que, como ensina Lúcia Helena, retomando considerações de Teresa de Lauretis, “o gênero não deve ser confundido com o sexo, com um estado da natureza, ou com uma determinação biológica, visto que é a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social particular, predicada pela oposição conceitual de dois sexos biológicos.” HELENA, Lúcia, 1997, p. 24.
- ⁵ Todas as expressões entre aspas pertencem ao trecho já citado da entrevista acima referida.
- ⁶ MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros, 1991, p.134.
- ⁷ As semelhanças entre esta narrativa de Lúcia Jorge e o realismo fantástico sul-americano já foi observado, por exemplo, por Isabel Allegro de Magalhães quando afirma: “Quanto à

- construção narrativa, este texto abre uma brecha na prosa portuguesa recente, e também em relação à antiga, o que torna difícil “compará-lo”. Representa uma inovação, evoque embora claramente alguma prosa latino-americana das últimas décadas: ecoa neste romance a atmosfera de Vargas Llosa, de Miguel-Ángel Asturias e muito particularmente o ambiente dos *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.” MAGALHÃES, Isabel Allegro, 1987, p. 488.
- ⁸ Remeto, neste ponto, à análise de Álvaro Cardoso Gomes: “Lídia Jorge retoma aqui o mito de Penélope [...] Sonente que este mito surge degradado no romance: Penélope recia de boa vontade, esperando o marido que amava; Branca o faz por imposição de Pássaro Volante; Ulisses metia-se com sereias; Pássaro Volante com mulas.” GOMES, Álvaro Cardoso, 1993, p. 67.
- ⁹ A este respeito, poderíamos lembrar algumas das considerações de Jean Delemeau, ao relatar concepções medievais sobre os lugares do homem e da mulher no plano da criação: “Portanto, santo Tomás de Aquino não inovou ao ensinar por sua vez que a mulher foi criada mais imperfeita que o homem, mesmo quanto à sua alma, e que deve obedecer-lhe ‘porque naturalmente no homem abundam mais o discernimento e a razão’. Mas aos argumentos teológicos ele acrescentou, para equilibrar, o peso da ciência aristotélica: só o homem desempenha um papel positivo na geração, sendo a mulher apenas o receptáculo. Não há verdadeiramente senão um único sexo, o masculino. A mulher é um macho deficiente.” DELEMEAU, Jean, 1996, p.317.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- DELEMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800)*. Tradução Maria Lúcia Machado, tradução das notas Heloísa Jahn. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo, EDUSP, 1993.
- HELENA, Lúcia. Ficção e gênero (*gender*) na literatura brasileira. In: *Gragoatá – Revista do Instituto de Letras*. Niterói, n. 3, 23-34, 2.sem.1997.
- JORGE, Lídia. *O dia dos prodígios*. Lisboa, Europa-América, 1990.
- _____. “Sou uma mulher ativa.” Entrevista a Inês Pedrosa. In: *Ler – livro: & leitores*. Lisboa, n.42, 60-69, Primavera-Verão 1998
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*. Lisboa, Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1987.
- MONGELLI, Lénia Márcia de Medeiros. Memórias da Idade Média em Lídia Jorge. In: *Literatura e memória cultural – Anais do 2º Congresso ABRALIC, v.2.* Belo Horizonte, UFMG, 1991.

Llansol¹: a casa-invenção audível ou dois noturnos em nome dela

Maria de Lourdes Soares
UFRJ

*Nesse espaço, com objectos muito belos e, sobretudo,
com extraordinárias relações de beleza entre eles (...),
seria possível dançar entre os móveis, falar musicalmente
de muitas coisas sem importância, e os textos
levantar-se-iam das páginas para estar conosco.*

Maria Gabriela Llansol (EL, 4-5)

1. Às voltas com a composição de *Lisboaleipzig*, a narradora de *Um falcão no punho* afirma que, “para quem não conheça música”, “escrever de um músico exige um trabalho de identificação na parte mais funda da sua harmonia” (FP, 93). Esse não saber não a impede de aventurar o encontro do poeta Pessoa com o músico J. S. Bach, encontro mediado pelo feminino, Infausta, o heterônimo que faltava. Tal como a narradora, também não conheço teoria musical, mas posso perceber “extraordinárias relações de beleza” entre as figuras que participam do convívio estético, envolvendo o leitor num anel fulgurante.

À semelhança dos diversos encontros de confrontação presentes nos livros de Maria Gabriela Llansol, "Doze nocturnos em teu nome" - recentemente apresentado no Teatro Rivoli, no Porto, pelo pianista Álvaro Teixeira Lopes em parceria com o ator João Pedro Vaz - nasceu do feliz encontro entre o compositor Amílcar Vasques Dias e a escritora portuguesa. As soluções musicais encontradas por Vasques Dias para os doze fragmentos selecionados por Llansol revelam um apurado trabalho de leitura capaz de ultrapassar a previsível combinação de música e literatura. Exemplo disso encontra-se no Quarto Nocturno - "As caravelas lançam âncora na clareira", de *Da sebe ao ser* - , cuja música inclusive chegou a surpreender o pianista, considerando-a "demasiado afirmativa e forte", se comparada com o "tom intimista do texto de Llansol". O compositor, contudo, sabendo que esse trecho de "da sebe ao ser é do pinheiro à nave", nele lê a violência incrível de se "cortar centenas de pinheiros, construir centenas de naus, ir à Índia, morrer gente e regressar".²

O espetáculo - a que tive o privilégio de assistir - integra fragmentos de diferentes obras, desde o *Livro das Comunidades* (1977) até *Inquérito às Quatro Confidências* (1997), compondo uma espécie de antologia organizada na ordem cronológica das publicações, com exceção do XII Nocturno, extraído de *Um falcão no punho* (1995). Nesse livro, como escrevemos em estudo anterior, para esquecer o conhecido rosto da poesia de Pessoa e abrirlo a novas possibilidades harmônicas, a autora decide ler o poeta na *clave de pequenez*, depondo o mito em Música nas águas de Bach:

Supondo que ele sabia o que era uma clave, o nome que lhe daria para mudar de clave era pequenez. (...)

para mim, Bach estava mais próximo, Pequenez mais distante, eram-me familiares na razão inversa das épocas em que haviam existido; precisava de alterar a ordem das letras do nome de Pessoa para fazê-lo involuir, arrancá-lo ao hábito inveterado que tinha dele; a descrição da sua vida não era o meio apropriado para subtrai-lo de Pequenez.

Pessoa, lido da direita para a esquerda, dava AOSSEP. (FP, 94)

A importância da música revela-se desde os primeiros livros da autora, encontrando-se de forma explícita em "O ensaio de Música" - subtítulo de *Lisboaleipzig 2* — e no título de *Cantileno*. Interessa-nos destacar não a recorrência temática mas a lógica do *encontro inesperado do diverso* que impulsiona a escrita, como o que ocorre entre duas diferentes linguagens. O texto encena (daí as *cenaz fulgor*) ou, se quisermos, ensaia (sublinhando o

seu caráter laboratorial) a abertura para a alteridade, o que implica atravessar paisagens estranhas e correr o risco de devir-outro. O encontro é, assim, “o modo de alteração, o movimento para o outro que dispõe à multiplicidade das vozes: nenhuma figura existe em si, mas no meio, de outros corpos, vozes, forças que a deformam de ‘ali-mesmo’, dir-se-ia”.³

Neste estudo apresentamos breves notas sobre “Ressurreição”, incluído em *O estorvo*, conjunto de contos de *Depois de Os pregos na erva* (1973), e “Cantileno”, do livro homônimo (2000), um anterior e o outro posterior ao período abarcado pelos “Doze Nocturnos”. São dois nocturnos-albas, oferendas *em teu nome* - em nome do leitor e, apelando para a sonoridade do nome autoral, *em nome dela*. Ambos - legente e escrevente - hóspedes dessa casa musical em expansão que, num desses inusitados encontros, como o da poesia e da música, atraiu o poeta “*estranho*, lucidíssimo, louco e vário” (LL2, 79) para a alegria da casa dos Bach.

2. Em “Ressurreição” (DPE, 223-230), várias manifestações de vida desmancham, pouco a pouco, a “solenidade fúnebre” do velório do músico Amândio: a sede das crianças, desejosas de ar livre e de chapinhar nas poças d’água; o vôo de uma abelha, ziguezagueando “pelo meio da aguada toada de vozes”; as lembranças de Marcolina, trazendo Amândio vivo, através da sua meninice e da sua música.

Amândio-menino: ternura de dedos, leveza de gestos com os minúsculos seres vivos, pequeno amorável, em consonância com o nome: “de bruços, congrega-se ao chão pela barriga e coxas de criança”. “Uma centopeia rema sobre o buraco. É horrenda na sua fragilidade multiplicada, mas Amândio contempla-a, à margem da figuração fragmentária do seu corpo”.

Amândio-adulto, vivo no ato de amor com a música:

Escondia-se em transe, em qualquer lura, abraçado à música que criara, e com quem tinha a sua cópula mais amada.

- (...) Afinal Amândio ainda está vivo. (...)

- Mas para viver precisa de amor. (...)

- Sim, de uma boca que o toque, de uns ouvidos que o ouçam.

Relação amante, capaz de regenerar a luz - o dia ileso - e fazer da elegia passagem para o canto de aleluia, o entusiasmo dionisíaco, a festa da vida:

Octávio levou a trombeta aos beiços para tocar uma música de Amândio. A elegia foi desterrada pelos sons normais, cotidianos (...)

Ah!, ficavam com pena das festas que ele endemoninhava com tanto poder, por obra da sua humanidade assombrada pelo espírito. (...) – É uma música que faz crescer as sementes e as crias (...). – “Amândio, uma festa sem a tua música é o meu gato castrado”.

A centopéia, bloco de devir, conexão viva, atravessa oposições (sol/chuva, dia/noite, humano/animal, adulto/criança...) e torna contíguos elementos afastados, sem que isto signifique “uma troca artificial de papéis”:⁴

Os homens e as mulheres faziam um rabisco de corpos a contorce-rem-se, criavam um pobre animal, despedaçado e único, para o solo glabro. Alguns descalçavam os sapatos. As pernas, por meio das plantas dos pés, enlevaram-se no saibro antes de continuarem a menear-se, perdidas na música. (...) Não morrerei, Marcolina” – dissera Amândio (...)

A manhã vinha vindo, por mercê da luz, tão serviçal e humilde. (...) O dia era agora uma claridade total e moderada.

Devir-animal. Devir-criança. Devir-música. Corpo erótico-musical: o encontro do desejo multifacetado e fluido com a harmonia (gr.: junção das partes) apaziguadora de Orfeu. Metamorfose. Religação. Ressurreição.

3. “O texto, lugar que viaja (...), a mais curta distância entre dois pontos” (FP, 144). Entre as palavras de pórtico de “Cantileno” - “ ‘Não ireis mais longe sem mim’, diz o texto” - e as últimas - “ ‘estou longe de casa’ ” -, o deambular entre “essa rua”, na Serra de Sintra, e a cidade de Lisboa: “É na grande cidade e nessa rua que procuro *onde começa a voz dela a brotar corpo e libido*” (C, 9-21) .

Tal como “Holder, de Hölderlin” é escrito do ponto de vista da “casa”, três das quatro partes que compõem “Cantileno” (I, II e IV) são escritas do ponto de vista do texto. Como “algures, deve haver um legente ou companhia”, o que interessa à *voz que escreve* não é registrar a vida de um determinado sujeito, mas fazer-se transparência e mediação, lugar de captação do múltiplo. Assim, “não anda de criança ao colo, não traz cabaz de compras ou amante ou amigo ou amiga, / nem procura lugar para arrumar o carro, / (...) não viaja com cartão de crédito ou telemóvel”. Sabe que “rua e caminho / são meras coincidências”, não se confundem, e que em qualquer lado que esteja, já que todos os lados se equivalem, pode erguer a cabeça, e “sem precisar de mover o corpo”, voltar-se “para o Largo [da Estrela]”, lançar-lhe um olhar abrangente.

Cantileno - confidenciou-me Llansol num encontro em Sintra -, era o nome de um gato que também se chamou Musiqueto. Em memória talvez do silencioso movimento do felino, o texto chama *Cantileno*

à melopéia ausente do raiar do dia presente nos seus pés caminhando, calmos, pela cidade

dificilmente haveria um nome mais adequado para o impacto do dia nas minhas imagens, nessa hora em que

o estridor das casas é perfeitamente audível,

os automóveis passam lentamente,

a contemplação rebenta,

o som esmorece,

a árvore oculta um vulto, mendigo ou amante, pouco importa, e a luz está ainda por decidir,

em suma, o não-dito expressa-se soberanamente e pisa todas as coisas banais que encontra a voz estranha que me escreve:

sem rumor

não há amor

Entre as imagens que seguem “essa voz”, há uma que “segue adiante” – aquela que acordou cedo “a voz estranha”, impelindo-a a “ir adiante da rua exterior”, e a convidar os humanos a também, como ela, “viver um novo dia”, “ver o espaço caminhante da noite, sentir o que poderá ser a frase inconcludente do tempo”.

A parte III inicia-se com o relato do sonho que desencadeara as partes anteriores: “estou a andarilhar pelas ruas da cidade com uma companheira que me viera despertar propositadamente para o efeito. A cidade é de uma natureza tal que uma segunda natureza extraordinária recobre a primeira, e os modos desgastados de ser, ter e fazer”. Pondo em curso uma prodigiosa *sobreimpressão* de paisagens, essa “segunda natureza” regeneradora, *extra-ordinária*, derrama uma alegria que transforma o banal, o ordinário, a miserável, o apagado, o caótico, “num jogo inqualificável em que, por mais inconcebível que pareça, nada pode acabar mal”: “Pergunto-me, inquieta, que coisa ou mecanismo me altera sistematicamente a visão. (...) Critérios e imagens contradizem-se. Penso, de repente, que são as próprias imagens que me alteram os meus critérios habituais de avaliação”. Diante da dificuldade de nomear tal visão, a “rapariga que temia a impostura da língua”

percebe que, para aceder ao “espaço libidinal saboroso e profundo” e pôr-se serenamente a “escrever o sonho”, é preciso abandonar a segurança dos parâmetros conhecidos.

Na parte final, a “extrema fragilidade da cenografia das luzes” centra-se no “voo libidinal” que atrai a “rapariga” e a “voz estranha” à “fonte luminosa”, numa “busca inconclusiva”, mergulhando ambas “cada vez mais na noite esplêndida que era aquela luz”. A esta dança jubilosa em que “quanto mais leves são as volutas, mais explícitos se tornam os corpos”, podemos chamar, de acordo com *Cantileno*, “noite obscura”,

disposta a realizar a sua obra levar ao rubro a sensualidade do invisível, sem qualquer impostura. Um trabalho real, que não aceita que os corpos imaginem e não se consumam na mutação. Fá-lo a brincar apenas porque, do seu ponto de vista, a noite obscura não é sacrificial. Não faz vítimas, transforma.

Estamos muito longe da segurança da casa familiar, mas muito perto do “lugar perfeitamente desconhecido” que atraíu a escrita-vôo. Espaço que, através da “voz estranha que (...) escreve”, deu corpo à “casa invenção” para que, como a rapariga que vai à frente, o leitor também possa dizer: “Esta é a minha casa”.

4. Da herança errante e marítima da casa portuguesa, o texto acolhe não o mar, mas o seu ritmo, o seu movimento – a fluidez, qualidade da água e também da música. No refluxo da maré, as naus vem dar à praia e convertem-se em adubo do jardim que o pensamento permite, trânsito possível da sebe ao ser. A escrita-fluição – movente e bela -, através da transmutação textual, da lógica do encontro e do devir, integra seres de diversas espécies, sem privilégio dos humanos, tal como foi concertado no “acordo de criação”:

o movimento do texto e das figuras se desenrola numa respiração ampla, marcada por uma sístole e uma diástole. A sístole é aguda e está a cargo do homem, que tem por incumbência perscrutar. A diástole compreende os graves que estão em contacto com as fontes da alegria. Sempre se pediu que a alegria fosse profunda, como o amor. Os graves estão a cargo dos animais e da terra. (*EL*, 2)

O texto, travessia da noite e da morte, faz-se canto-prelúdio que anuncia o dealbar do dia ileso. Nele - e com ele - estamos a caminho, e bem próximos das fontes da alegria.

NOTAS

- ¹ Obras de Maria Gabriela Llansol utilizadas neste trabalho e siglas usadas para as citar: *Um falcão no punho*. Lisboa: Rolim, 1985 (FP); *Da sebe ao ser* Lisboa: Rolim, 1988; *Lisboaleipzig* 2. Lisboa: Rolim, 1995 (LL2); No espaço Llansol (entrevista a João Mendes). *Público*, Leituras, 1-4, 28 jan 1995 (EL); *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000 (C).
- ² CASCUDO, Teresa. Doze nocturnos para Maria Gabriela Llansol. *Público*, Cultura, 17 de jul 2001, p. 44.
- ³ LOPES, Silvina Rodrigues. *A aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990, p. 104.
- ⁴ DELEUZE, G. & GUATARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 116.

Destinos e desejos femininos em *O silêncio*, de Teolinda Gersão

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

UFF

E se disséssemos “desejos” portugueses n’ *O silêncio* de Teolinda? Efetivamente a autora pertenceu à geração que sofreu na carne a repressão salazarista. E o que fez a repressão? Através da censura, do triunfalismo, e da anomia, produziu máscaras que se colaram aos rostos quando acabou a ditadura. Talvez por isso as personagens mostrem essa tipificação, esse falso “bem estar” em ser homem e mulher, coisa muito própria dos regimes que cerceiam os desejos e impõem esse binômio. O que poderia fazer o romance durante tal época? Muito pouco. O romance só pôde ser feito após o destape do 25 de abril quando se torna lícito o desejo. No entanto, a ditadura ainda persistiu na alma e na cultura dos portugueses como um lugar, um produto cultural e político onde muitos processos se cruzam em suas linhas de força.

Na produção romanesca pós-74, um grupo de mulheres se firmou na opinião dos críticos. Entre elas está Teolinda Gersão, professora universitária nascida em 1940 que vivenciou a repressão, o drama da guerra colonial, a revolução e as perplexidades pós-revolucionárias. Seus romances falam apenas indiretamente dessa realidade através de personagens

comoventes apesar de prosaicos, medíocres e sem grandeza. De 1981 a 1989, publicou os romances *O silêncio* (1981), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), *O cavalo de sol* (1989), nos quais a crítica¹ registrou uma estetização do fragmentado, um exercício da escrita como motor da invenção e uma preocupação com as transformações do sujeito na contemporaneidade, elementos que situam a autora para além do meramente feminino.

Em *O silêncio*, as femininas vozes giram em torno da vida amorosa, conjugal e extraconjugal, a que se juntam figuras masculinas em triângulos amorosos. Lídia, Alcina, Lavínia e Ana - cujos nomes se espelham em anagrama - são quatro representações da mulher portuguesa pós-74, colocada entre o desejo e a convenção. Em aparência, o texto fala da intransponível distância entre homens e mulheres, mas também aponta para o silenciamento em geral a que são reduzidos todos, em especial mulheres e crianças. Seria a ditadura um fenômeno sociológico "macho", viril, masculino?

O enredo foge ao modelo tradicional e a história é "vislumbrada através dos buracos e hesitações da escrita" (ARÊAS, 1995, 669). Os casais surgem pela metanarrativa em fluxo de consciência da protagonista, Lídia, que "imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo" (GERSÃO, 1984, 11), um homem e uma mulher que falavam. O casal imaginado se funde com a própria personagem imaginosa e seu companheiro Afonso, compondo o primeiro triângulo com a entrada da esposa, Alcina. O segundo triângulo é formado por Lavínia, seu marido Alfredo e o amante Herberto, situação afetiva e narrativa em que Lídia é a criança, na condição de filha e enteada. Tanto as relações legítimas quanto as extraconjugais acabam por fracassar, mostrando que a mudança do papel social não alterou a estrutura falida das relações entre homens e mulheres.

O romance é um grito de dor pela violência do silenciamento. É uma vitória relativa de Lídia, que luta contra o destino de repetir a mãe, Lavínia. Ambas têm nomes líquidos, sofrem da mesma dor, mas encontram respostas diferentes para o alívio do sofrimento. A terceira mulher, Alcina, é uma morta-viva, inteiramente despojada de desejos, que, no papel exemplar de esposa de médico famoso, nos leva ao pensamento de Guattari quando diz que

O casal feminino-passivo/masculino-ativo permanece assim uma referência tornada obrigatória pelo poder, para permitir-lhe situar,

localizar, territorializar, controlar as intensidades do desejo.
(GUATTARI, 1981, 35)

A quarta mulher, Ana, é a empregada doméstica de Alcina – e nela aprisionada em anagrama – que vive uma dupla alienação, como mulher e como trabalhadora, e a quem resta apenas o orgulho de uma fidelidade canina e longeva aos patrões.

Em suma, o romance expõe dois modelos de mulheres: as desadaptadas, Lavínia e Lídia; e as falsamente adaptadas, Alcina e Ana. A estas últimas pode-se agregar Afonso e Alfredo que são igualmente seres domesticados, cuja criatividade, imaginação e vida foram sufocadas pelas normatizações sociais. Como cirurgião plástico, Afonso molda simulacros de rostos; e como professor secundário, Alfredo modela mentes segundo as semióticas dominantes. Podemos reagrupar as personagens em subjetividades do tipo A (Alcina, Ana, Alfredo, Afonso) em estado de “intoxicação semiótica” (GUATTARI, 1981, 65) e subjetividades do tipo L (Lídia e Lavínia) que praticam uma micropolítica em nome de seus desejos. Uma personagem fica na penumbra, Herberto. Seria ela a representação das sombras da ditadura sobre as consciências pós-revolucionárias?

Na linha temporal da estória e do discurso, o romance se desenvolve em três partes que podem corresponder às estações do ano – *verão, outono, inverno* – ilustrando a in-volução do relacionamento entre Afonso e Lídia. Na primeira parte Lídia usa a fala, na segunda se limita a pensar e, finalmente, na terceira age, finalizando-se como heroína num enquadramento épico ainda que minimalista. A princípio e ao contrário de sua homônima pessoana², Lídia busca o diálogo e a colaboração de Afonso que, entre divertido e indiferente, pescando e fumando, escuta-a com benevolência, numa forma sutil e “bem educada” de negação do outro. Com palavras ela compõe um quadro (depois veremos que Lídia também pinta) onde há um jardim, flores, uma casa em torno da qual, como o sol ou a terra, tudo gira. Essa casa imaginada anima-se e se transforma na sua própria casa quando, ainda menina, morava com a mãe (agora morta, informação que só teremos na última parte) e com seu padrasto Alfredo. Fazendo um jogo entre ficção e realidade, Lídia inventa ou lembra que Herberto, amigo do padrasto, virá jantar. Com ele a mãe tentará um romance de salvação que não dá certo.

Através da protagonista vislumbramos o perfil frágil de Lavínia, imigrante ou refugiada russa, mãe solteira, viúva ou abandonada, que é recolhida por Alfredo em Paris, e juntamente com a filha, levada para Portugal, onde decorrerá uma existência infeliz. Afonso, no entanto, já “tinha já saído parcialmente do diálogo” (GERSÃO, 1984, 14) e não escuta Lídia que lhe traz estas memórias. Ele passa da benevolência à ironia leve, preocupando-se em encontrar o relógio de pulso que Lídia talvez tivesse guardado, o que revela duas posturas diferentes diante do tempo.

Por todo o capítulo, Lídia afirma a sua alta sensibilidade que capta cheiros, espessuras, visões, gostos... Entre a memória e o sonho, a narrativa é tecida por essa percepção que capta o “tempo imóvel da eternidade ou da infância” (GERSÃO, 1984, 31) para Lídia passível de ser repetido pelos amantes. O distanciamento entre as duas perspectivas se confirma num diálogo esquizóide em que a mulher fala de elementos vitais enquanto o homem lhe pede soluções de palavras cruzadas. Lídia afirma a imaginação e o sonho recusando uma existência de plástico como as flores que se põem nos vasos e não morrem, como as árvores de Natal permanentes que se guardam enfeitadas de ano para ano, como os animais mecânicos que não dão trabalho.³ Denuncia um mundo que “começou a enlouquecer”, “eficiente, de silêncio total, em que ninguém mais fala com ninguém” (GERSÃO, 1984, 39), feito de caixas de vidro que se fecham por si mesmas à menor suspeita de desordem. Prefere nadar “para onde começa outra vez a angústia” (GERSÃO, 1984, 46) a ter que aceitar a territorialização dos seus desejos.

Seria a ditadura um fenómeno sociológico “macho”, viril, masculino? - repetimos. Se por um lado Afonso “exercia sempre violência contra ela”, por outro Lídia fazia o mesmo ao apontar para a sua “máscara, o disfarce de vencedor, seu medo de olhar no espelho sem coragem de olhar para dentro e quebrar a imagem” (GERSÃO, 1984, 87-88). Os diálogos são uma disputa política em que o homem, como se visse na mulher a repressão que deseja seu falo-alma, tenta iludi-la, despistá-la, confundi-la. Finge que ouve mas não ouve. Por sua vez, ela inquire, pressiona, tenta colocá-lo em contradição. O uso das máscaras é responsável pelo desajuste e, cessada a repressão, liquidada a PIDE, as pessoas enganam a si mesmas e enganam as outras.

No ato 2, a tensão se acumula, o silêncio cresce, o tempo esfria. É o outono da relação. Lídia ainda ilude-se com a possibilidade de transfor-

mar Afonso mas as lembranças sobre o destino da mãe lhe abrem os olhos. Sem outros recursos, a agulha de crochê é o objeto de vingança capaz de perfurar os olhos censurantes de Alfredo-Afonso, num segundo cruzamento entre memória e narrativa em que as duas mulheres vão se aglutinando num só perfil. A falácia da maternidade salvadora não foi capaz de salvar Lavínia de si mesma. Um pouco antes da morte, emudeceu, recusou-se a usar a língua portuguesa e todos os códigos a ela agregados, rejeitando a violência da assimilação forçada. Mas um dia explodiu em palavras estrangeiras, cortando de uma vez por todas as “falsas pontes” que educadamente lhe haviam recomendado. Passou a repetir um mesmo significante misterioso - *inastranka* (GERSÃO, 1984, 70) -, onde poderia albergar seus desejos, pelo menos por um tempo. A esta personagem, que ocupa o lugar dos excluídos de todos os tipos, pode-se aplicar o que Antonin Artaud disse de Van Gogh, “o suicidado pela sociedade”.

Lídia se lembra da mãe indo ao encontro do amante e recorda-se de si mesma pequenina, sozinha, a assistir ao atroz sofrimento do padrasto traído. Fundindo memórias, funde cobranças: é seu companheiro Afonso que lhe exige ordem na nova casa, nas suas roupas, ou era Alfredo que assim o exigia de Lavínia? Não importa. Para um quanto para outro, “atrás do botão que falta toda a casa se desmorona” (GERSÃO, 1984, 83). A ponto de desistir, Lídia adverte Afonso que a casa em que moram será, de repente, a outra, de onde ele procurou através dela, uma saída. De sua parte Afonso acredita que “era preciso pegar-lhe pelos ombros e prendê-la no real, ou ela acabaria por perder-se em confusos caminhos, dentro de si mesma” (GERSÃO, 1984, 85).

No terceiro bloco se constrói a partida de Lídia, por sobre a partida definitiva de Lavínia. A narração do suicídio é alegórica, muito suave, sob a forma de um vaso de planta frágil que de repente ela deixa despencar do alto. A memória retorna ao dia em que Lavínia, fracassada, volta a casa, aos dias em que Alfredo, depois do “acidente”, se fecha numa devoção catatônica à lembrança da mulher. Lídia criança, Lídia jovem, Lavínia mãe, Lavínia morta, tudo se mistura nos sonhos, na memória e na imaginação da protagonista num torvelinho onde é difícil destrinçar os fios de uma e de outra. Quando compreende que a alternativa é mudar a vida ou saltar da janela, Lídia adquire a exata perspectiva das coisas. Desiste de Afonso e daquilo que ele representa: “[...] uma sociedade sem desejos, sem paixão, e por isso ordenada, programada, bem adaptada ao seu próprio trilho”. (GERSÃO, 1984, 101).

No desenlace da relação, Lúdia aborta o filho real ou imaginário, negando-se a gerar crianças que se tornarão adultos em mundos absurdos, tal como os que povoam os quadros de Magritte, De Chirico e Dali. Diante do tempo homogêneo da praia e da vida “em que todas as horas eram iguais e vazias”, Lúdia recusa até a possibilidade de escrever um romance, já que a Literatura também se converteu em silêncio e seu desejo é a palavra plena, a “palavra dita, rente ao corpo, inseparada do corpo” (GERSÃO, 1984, 118). Frente à mascarada das relações, desafia Afonso que a esbofeteia duas vezes, primeiro porque “não podia suportar que ela falasse” e depois “porque não encontrava nenhum modo de parar de ouvi-la” (GERSÃO, 1984, 123). Como um Édipo que rompe a máscara do homem-esfinge, ela o decifra e o amaldiçoa: “você vai voltar para Alcina” (GERSÃO, 1984, 123).

Neste momento o romance se fecha em torno do “ínfimo” que, segundo Foucault, é “aquilo que não se diz, que não merece glória nenhuma” (FOUCAULT, 1992, 125-6), confirmando a direção para a qual pendeu a literatura desde o século XVII, no sentido moderno do term. Referindo-se à reação de Afonso, informa a narradora: “Havia dentro dele um ódio leve, que se estendia a todas as coisas do mundo” (GERSÃO, 1984, 124), enunciado que nos leva à raiva nossa de cada dia, tão mais nociva quanto mais intenso tenha sido o processo de nossa “domesticação”. Se o último capítulo é o *inverno* de uma relação ou de um país, da leitura deste romance ficou-nos a sugestão de que a *primavera* pode ser construída para além da narrativa por Lúdia, por todas as mulheres e, quiçá, por todos os homens. É provavelmente esse o desejo de Teolinda.

NOTAS

- ¹ Referimo-nos às opiniões dos críticos portugueses Álvaro Manuel Machado, E.M. de Melo eCastre e Maria Alzira Seixo.
- ² Lúdia é a musa de Ricardo Reis, com quem o heterônimo pessoano contempla o mundo.
- ³ Imagem que remete ao filme *Blade Runner, o caçador de andróides*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARÊAS, Vilma. Em torno de Teolinda Gersão e Clarice Lispector. In: *Cleonice, clara em sua geração*. Rio: UFRJ, 1995.
- ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Trad. Prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L & PM Editores, 1983.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Lisboa: Passagens, 1992.
- GERSÃO, Teolinda. *O silêncio*. 3. ed. Lisboa: Ed. O Jornal, 1984.
- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. 2. ed. Lisboa: ICLP, 1984.
- SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

Abalos no espaço doméstico chinês em crônicas de Deolinda da Conceição

Mônica Muniz de Souza Simas
PUC-Rio

Não há complexidade étnica sem fricção étnica.

(João de Pina Cabral e
Nelson Loureiro – *Em terra de ufbes*)

No séc. XX, a repercussão dos conflitos históricos incidiu várias vezes, de maneira brutal, sobre seres menos privilegiados, aterrorizando a expectativa da afirmação de diferenças na construção de identidades culturais. Uma das contribuições de Homi Bhabha para a revisão dos estudos coloniais está em identificar o problema da identidade como um questionamento persistente da representação onde a imagem é sempre confrontada por sua diferença e onde revelações profundas do momento de estranhamento podem especificar a possibilidade de se redesenhar o espaço doméstico como uma espécie de individualização do poder e da polícia modernos.¹

Foi justamente no mergulho da descoberta de seres em estado de exceção que a escritora Deolinda da Conceição² transformou, em seus pequenos contos, o espaço doméstico em lugar fronteiro das complexas inquietações causadas pelas tormentas históricas, denunciando a angústia

que a Guerra do Pacífico projetou sobre Macau. O livro *Cheong-Sam: a cabaia*,³ coletânea de contos que a escritora escreveu para o jornal *Notícias de Macau*, está carregado de imagens perturbadoras que afirmam a luta pela sobrevivência e existência, principalmente, das mulheres chinesas, em uma Macau caoticamente fragilizada.

Não se sabe exatamente porque esta cidade, ao contrário de outras do sudeste asiático, não foi invadida pelos japoneses. Fontes japonesas afirmam que Macau constituía uma base estratégica para a coleta de informações sobre a Inglaterra e os EUA; outras fontes referem o fato de que o Brasil teria feito pressão a pedido do governo português, ameaçando tomar medidas contra os imigrantes japoneses.⁴ De qualquer modo, mesmo neutra, Macau sofreu diversas ações coercitivas por parte do Japão e uma série de pressões da China, da Inglaterra e dos EUA. Sendo esta a única zona no Pacífico “livre” da guerra, as prósperas atividades de exportação e importação permitiam a um reduzido grupo de pessoas acumular fortunas em pouco tempo. Os tráficos de drogas, armas e ouro foram negócios que também garantiram os rendimentos de grupos que se aproveitavam da miséria generalizada. Em Macau instalava-se a psicose da guerra e aumentava a sensação de claustrofobia. O drama da guerra preencheu a cidade com cenas de atentados, espionagem, ameaças de invasões, fome, canibalismo e miséria.⁵

Nesse cenário, Deolinda da Conceição abre o pano – limite entre a expressão de lucidez e a codificação da loucura – dando passagem à emergência de existências em estado de exceção e à visibilidade da capacidade de resistência, impingida nas fatalidades decretadas dos confrontos nacionalistas. Assim, em “*Cheong-sam*”, conto matriz-título de seu livro, ouve-se o grito de A-Chung, que rompe “o silêncio da noite”, por sentir-se perseguido pela cabaia da mulher que matou, como uma vingança contra o seu crime.

– Tirem-mo da frente, rasguem esse cheong-sam que me persegue, lancem-no ao fogo. Maldita coisa essa que parece rir-se de mim, que parece ter vida ainda, a vida daquela...que eu matei. Ah! Está morta e bem morta, mas vingá-se desta maneira, perseguindo-me com o seu cheong-sam..., mas hei-de rasga-lo e faze-lo em farrapos, como o fiz a ela.

– Cala-te, A-Chung, e acalma-te. Não vês que não há aqui cheong-sam nenhum? Estás doido, homem? Dorme e amanhã falaremos. Agora o que não podes é causar distúrbios. Os outros presos precisam de descanso, se tu o dispensas.⁶

A cabaia da mulher morta é ícone de um discurso que habilita a memória do aniquilamento; reflete a ausência da voz, calada pela violência, mas ecoando no sonho, habitando a inscrição fronteiriça da realidade, interrogando os motivos da sua fatalidade. Sobre o horizonte escatológico da perspectiva de vingança, surge a pergunta: "Mas...esse crime seria realmente seu?" A história de A-Chun e Chan Nui (a mulher morta) se enquadra no rompimento dos moldes tradicionais da cultura da família chinesa, na ruptura da submissão de destinos levada ao extremo no jogo cujas regras a guerra determina.

Um primeiro rompimento de Chan Nui refere-se à sua insistência em conhecer o "novo mundo" antes da consumação de sua união com A-Chun, desencadeada por circunstâncias familiares que participam "das velhas tradições do seu país".

Os jovens aceitaram, submissos, a determinação paterna e tornaram-se noivos sem, contudo, cultivarem mais intensamente as suas relações sociais. Dentro de três anos devia realizar-se o seu casamento, com pompa que as duas fortunas impunham.⁷

Dois anos depois, A-Chun percebe que regressara do "mundo novo" uma mulher que "não seria nunca igual às mulheres que o rodeavam". A iniciação extra-territorial de Chan Nui implica a apropriação dos códigos da sociedade moderna ocidental. A sua despersonalização, transforma-a numa estranha à velha moldura tradicional.

[...] Era decidida, falava-lhe de igual para igual, sem servilismo, independente, tomando resoluções imediatas sobre a forma de se conduzir, de se manter na sociedade dos estranhos.⁸

A sua estranheza encanta e se codifica na "cabaia elegante", "estilizada" como um mecanismo de atração e desejo, "a delinear graciosamente os contornos sedutores do seu corpo sinuoso". Mas também cria receio, suspeita, um sentimento de inferioridade em A-Chun. Os dois tinham modos contrastantes e a guerra disparava as suas discordâncias.

Chan Nui revoltou-se. Não estava disposta a aceitar aquele fim para si, muito menos para os seus filhos. Gritou ao marido a inconsciência que o dominava, a sua cobardia, o seu comodismo. Sim, era cômodo morrer e deixar morrer os pequeninos, pois não teria que lutar, que fazer frente à vida, às dificuldades e ao horror daquela situação. Gritou-lhe a sua revolta e o seu desprezo, toda a desilusão da sua vida de se ver acorrentada a um ser como ele, desprovido até

de sentimentos paternais, e jurou que enfrentaria o destino, a guerra, o inferno para que os filhos não sofressem mais fome.

Que lhe importavam os preconceitos, as tradições, a decência, a dignidade e tudo quanto faz parte da vida normal, se aquela que viviam fugia a todas as regras que conhecera até ali? ⁹

A luta contra o aniquilamento da guerra não só modifica as relações de Chan Nui e A-Chun, mas traz visibilidade ao estado de exceção que funciona como regra da sociedade. Com a sua cabaia, Chan Nui emprega-se nos *dancings* da cidade, enquanto A-Chun passa a cuidar dos filhos. Entre o mundo outro que Chan Nui passa a habitar e a realidade doméstica cria-se um abismo, uma distância incomensurável expressa por um silêncio entre ambos que se tornava “cada vez mais profundo, mais longo”. A revolta de A-Chun contra a mulher, com a cabaia, aumenta conforme a distância de Chan Nui. Finalmente, a ruptura total da esfera doméstica, através do deslocamento para outra cidade, precipita o confronto radical entre a tentativa de A-Chung de fazer a esposa regressar e o desejo dela de escapar das fronteiras de submissão e miséria. “*Cheong-sam*” é índice de fatalidade. “*Cheong-sam*” é um grito. “*Cheong-sam*” é a cabaia, que inscreve o espaço da representação em um questionamento persistente; é índice de transculturação; é também a marca do feminino, assegurando a fronteira do lar e sendo metáfora do desejo. “*Cheong-sam*”, signo polimorfo inscrito nos contos de Deolinda da Conceição, assegura representações subjugadas na linearidade histórica, desdobrando-se na cruel mutilação, repetida nas histórias violentas das mortes e dos sofrimentos humanos. Nessa situação encontram-se a mulher com o filho atado às costas e contorcendo-se desesperadamente, sem lhe poder matar a fome, no conto “Arroz e lágrimas”; a filha do comerciante chinês, seqüestrada e morta, em “Vingança desumana”; a mulher que emigra com o filho, abandonando o marido viciado em jogo e em conquistas de mulheres, em “Conflito de sentimentos”; a mulher pobre que perde uma filha e tem que entregar os outros a uma família que os possa criar, em “Aquela mulher”; Anui, empregada de uma família portuguesa, que é atropelada ao sair da loja, à qual tinha ido comprar sapatos novos com o dinheiro que conseguira juntar, no conto “Os sapatinhos bordados da Anui”; Vong Mei, que encontra o casamento no mundo das almas, em “O casamento de Vong Mei”; Cuai Mui, vendida várias vezes e que ganha um prêmio na loteria já nos seus últimos dias, em “O sonho da Cuai Mui”; Cam Lin e seu filho, ambos assassinados pela inveja da primeira esposa do pai, em “Dinheiro maldito”; o suicídio de A-Lin, a filha de um

comerciante que seria usada como instrumento de vingança do pai contra o seu sócio, em “A vingança de A-Lin”, a mulher que fica louca depois de passar pelas privações da guerra, em “A louca”; ou ainda a mulher que “olhava abstracta o horizonte distante, com um olhar desvairado, cheio de perguntas sem respostas”, em “Fome”.

O horizonte dessas imagens, de uma repetição devastadora da violência, ressoando no “oásis de paz”, na “terra privilegiada” que foi Macau durante o tempo da guerra, é também fronteira enunciativa de imagens afirmativas da vida, da solidariedade e da resistência ao aniquilamento. É nesse sentido que o conto “O romance de Sam Lei” ilustra a reação da mulher frente à desilusão amorosa – uma aprendizagem rumo à independência –; que Daphne, de “O modelo”, enfrenta com firmeza o destino depois de ter o rosto deformado por causa de um incêndio; que Cuai Mui entrega à filha o prêmio e a memória da sua vida, com o fim de lhe garantir um destino melhor, em “O sonho da Cuai Mui”; que Mei Fong escapa da profecia maligna, da predestinação fatalista, em “A profecia que se não realizou”; que os soldados nipônicos ajudam uma mãe chinesa a parir, em “O desabrochar duma vida nova”; que a feiticeira consegue firmar-se na aldeia com dignidade, em “A feiticeira”; enfim, que a criança, mesmo estando só, depois da morte da mãe continua “a vida que a chamava com o seu canto de sereia...”. Em meio à provocação de Deolinda da Conceição para uma revisão do juízo ético e da representação da iniciação extraterritorial, está o seu olhar intérprete preocupado em revelar relações dos portugueses com este mundo “outro” de Macau – o universo chinês.

Em “O calvário de Lin Fong”, Deolinda da Conceição constrói a representação da desesperada espera de uma chinesa “operária analfabeta” por um “*sai iong*” (demônio europeu, significando o português) que partirá, com outros soldados, para o “*Sai long* tão distante” (Portugal). A incerteza diante do futuro, a possível falta de um “projecto de matrimónio” e de um reconhecimento do filho que espera, precipitam-na no medo de uma futura discriminação, “das conseqüências que sofreria”. O “calvário” ou “a dor intensa da dúvida” da chinesa Lin Fong exhibe o comprometimento da valoração concedida à mulher, na sociedade macaense da época, com um projeto de matrimônio.

Em “A esmola”, Deolinda vai mais longe e fabrica o processo subjetivo de uma experiência estigmatizante de auto-reconhecimento de um macaense, fruto de um casamento interétnico. O conto se desenvolve na

duração da despedida de um jovem estudante, que viaja com o fim de continuar os seus estudos. Na agitação do cais, confronta-se com a própria configuração do espaço social, que fende a sua presença e se reflete sobre a sua identidade como uma sombra.

O olhar agudo percorreu aquela multidão que se tornava mais volumosa pela estreiteza dessa ponte onde o barco se encontrava atracado. Viu os seus colegas, alguns professores, os poucos amigos que o pai contava e franziu o sobrolho com a presença de certas pessoas que um intuito mesquinho, e não a amizade, ali tinha levado. Sentiu-se envilecido com aquele atentado contra a sua dignidade de homem, ferida desde os tenros anos, quando compreendera a diferença que existia entre ele e os outros companheiros. Esse sentimento fora o móbil principal que o impelira a trabalhar afincadamente, a passar longas horas metido entre os seus livros, a abdicar dos seus direitos de criança para pensar apenas naquele sonho encantador de se libertar daquela situação humilhante.

Feria-lhe a alma a injustiça do destino. Porque teria ele nascido naquelas circunstâncias, se a Natureza lhe havia de conceder uma inteligência superior e a consciência do seu triste fado? Perguntava-se várias vezes se conseguiria algum dia fugir ao ambiente que o deprimia, se acabaria por se subtrair à sombra que pesava sobre ele, à sombra vergonhosa dum bastardo? Mas...não se sentia culpado, e sofria com a revolta que agitava todo o seu ser. O pai, sabia-o ele, tinha vindo de longe, da velha Europa, desiludido da vida, amargurado e desesperado, para esconder a sua dor e talvez a sua humilhação naquele ponto distante da China. A mãe era aquela pobre mulher chinesa, ignorante, de pé descalço, sem mais ligeira noção de educação, que o pai levava para casa um dia e ali se encontrava ainda numa situação indefinida, não se sabia se de serviçal, se de mulher sem a defesa do matrimónio, mas sabia que era sua mãe, e mãe que ele amava no seu íntimo e de quem se envergonhava na sociedade, a mãe com quem não gostava de ser visto e que o não compreendia, a mãe que o gerara, o criara e amamentara, mas que lhe batia nos momentos de mal contida cólera e cuja falta de educação lhe permitiria gritar-lhe todo o seu aborrecimento e as suas acusações, quando ele, na sua criancice, tinha maldades que a contrariavam.¹⁰

O ressentimento diante de sua autodefinição, forçando-o a fazer a pergunta que circunda o eixo de sua identidade – “Porque teria ele nascido assim? Porquê? Porquê?” –, busca a emancipação da sombra do seu rosto na distância das faces outras que o perturbam. No entanto, a busca da distância dessas faces inclui, não apenas a distância física do seu meio social, mas também o afastamento da mãe, o desejo de uma exclusão dessa

origem que representa uma situação desprivilegiada. A esmola que é dada à mãe, quando esta se aproxima para se despedir do estudante, é encenação da violência da exclusão que o estranhamento de si mesmo gera. A situação negativa de incompreensão étnica traduz também uma das vertentes do discurso sobre as origens do macaense. Cabral e Lourenço repararam que as vertentes do discurso sobre as origens que apóiam a construção da identidade étnica macaense correspondem a duas propostas: uma depreciativa, segundo a qual só os setores menos valorizados da sociedade chinesa estão na base da miscigenação, e outra prestigiante, segundo a qual a miscigenação teria ocorrido essencialmente entre portugueses e mulheres malaias, japonesas e indianas, só ocorrendo com mulheres chinesas em tempos mais recentes.¹¹ Segundo a investigação dos autores, ambas as versões têm valor verídico e não são contraditórias. O fato de a primeira proposta ser considerada depreciativa e a segunda prestigiante exhibe o preconceito em relação à miscigenação chinesa, presente inclusive no discurso de seus descendentes, sendo alterado só a partir das últimas três décadas do séc. XX. Os contos de Deolinda da Conceição são uma porta aberta à complexa compreensão cultural de um território envolvido em conflitos diversos disparados pelas políticas nacionalistas.

NOTAS

- ¹ C.f. BHABHA, Homi, 1998.
- ² “Deolinda da Conceição nasceu em Macau, em 1914, e morreu, em 1957, em Hong Kong. Foi professora de português em Macau e Hong Kong e, durante a Segunda Guerra Mundial, foi directora da escola portuguesa dos refugiados de Hong Kong. Viveu ainda em Xangai. No regresso a Macau fez parte da redacção do jornal *Notícias de Macau*, onde orientou o Suplemento Feminino, fez crítica literária e artística, crónicas de moda, editoriais e contos”. In: SANTOS, Carlos Pinto e NEVES, Orlando. *De longe à China. Macau na historiografia e na literatura portuguesas*. Vol. 4. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 1339.
- ³ CONCEIÇÃO, Deolinda, 1995.

- ⁴ Cf. ZHILIANG, Wu. *Segredos da sobrevivência: história política de Macau*. Macau: Associação de Educação de Adultos de Macau, 1999, p. 298.
- ⁵ Para ter informações mais detalhadas sobre a guerra ver: “50 anos da Guerra do Pacífico”, “Macau: Guerra em Paz” e “China: memórias silenciadas”. In: *Revista Macau*, II série no 43. Macau: Gabinete de Comunicação Social de Macau, novembro de 1995. Ver também SILVA, António de Andrade e. *Eu estive em Macau durante a Guerra*. Macau: Instituto Cultural de Macau e Centro de Estudos Marítimos de Macau, 1991. TEIXEIRA, Monsenhor Manuel. *Japoneses em Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1992.
- ⁶ CONCEIÇÃO, Deolinda, 1995, p.13-14.
- ⁷ *Ibidem*, p.15.
- ⁸ *Ibidem*, p.16.
- ⁹ *Ibidem*, p.18.
- ¹⁰ CONCEIÇÃO, Deolinda. *Ibidem.*, p.27-28.
- ¹¹ Cf. CABRAL, João de Pina e LOURENÇO, 1993, p. 60-61.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CABRAL, João de Pina e LOURENÇO, Nelson. *Em terra de tufões. Dinâmica da etnicidade macaense*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1993.
- CONCEIÇÃO, Deolinda. *Cheong-Sam – a cabala*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995.
- Revista Macau*, II série nº 43. Macau: Gabinete de Comunicação Social de Macau, novembro de 1995.
- SILVA, António de Andrade e. *Eu estive em Macau durante a Guerra*. Macau: Instituto Cultural de Macau e Centro de Estudos Marítimos de Macau, 1991.
- TEIXEIRA, Monsenhor Manuel. *Japoneses em Macau*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1992.
- ZHILIANG, Wu. *Segredos da sobrevivência: história política de Macau*. Macau: Associação de Educação de Adultos de Macau, 1999.

Reagenciando parâmetros da identidade portuguesa: reflexões acerca do trabalho ficcional de Olga Gonçalves em *A floresta em Bremerhaven*

Silvio Renato Jorge
UFF

A tentativa de apreender a configuração da mulher no imaginário literário e cultural português nos remeteria, de imediato, para a sua origem, nas cantigas dos trovadores galego-portugueses. Em uma Idade Média com características bastante distintas daquela que encontramos no restante da Europa, em que a referência à presença feminina no universo artístico da corte é praticamente nula, percebemos que, na lírica trovadoresca, a mulher, sempre apresentada pela voz daquele que estabelece os marcos de sua segregação, será representada de modos distintos, mas, contudo, complementares.

Nas Cantigas de Amor, em que se reproduz o mito do amor infeliz e o sentimento é aprisionado e ritualizado de acordo com os códigos de uma cultura inscrita no masculino, percebe-se a existência de um texto perverso, no qual é possível ler o jogo entre o silêncio e a fala. Citando Maria Elizabeth Graça de Vasconcellos, poderíamos afirmar que “enquanto a clausura dele, apenas um artifício, é falada, isto é, a dor de amor masculina ganha um

estatuto literário, a clausura dela – física e sobretudo social – é confirmada pelo silêncio de um texto que cerceia o fazer feminino¹¹, transformando a mulher no prêmio de uma competição, já que o “fino amor”, ou seja, o conjunto de regras que orientam o amor cortês, nada mais é do que a reprodução literária do *modus operandi* do torneio, exercício máximo de uma masculinidade que deseja comprovar-se a todo custo.

Já nas Cantigas de Amigo, em que o trovador assume a voz feminina, a partir da recuperação dos modelos orais produzidos pela cultura popular e que retratavam os valores patriarcais que conduziam determinados segmentos da sociedade medievla portuguesa, pode-se afirmar que há um processo de editamento de uma “história da mulher”, em que encontramos a moça que recebe da mãe conselhos e ouve proibições e que desabafa com as amigas a “coyta” causada pela ausência do amigo que cumpre o “fossado”. Se por um lado, nessas cantigas, ouvimos a mãe recusando a repetição daquilo que poderíamos chamar de uma saga de desenganos, planejando com a filha a vingança contra o namorado traidor, por outro lado é inegável o fato de que elas ainda testemunham a existência de gestos de espera e de impotência em um tempo no qual cabe ao homem a conjugação do verbo “partir” e à mulher a do verbo “ficar”.

Deste momento de reclusão e silêncio, raras vezes quebrado por vozes que apontam para um código popular em que talvez a presença da mulher não fosse exatamente aquela que os trovadores e, conseqüentemente, a ideologia que eles representavam buscaram representar, até a atual presença das mulheres na Literatura Portuguesa, um longo caminho foi percorrido. Desde os tempos em que D. Francisco Manuel de Melo, na sua *Carta de Guia de Casados* [séc. XVII], aconselhava que “Uma das coisas que mais assegurar podem a futura felicidade dos casados, é a proporção do casamento [...]. Deve ser esta vantagem [...] sempre da parte do marido, em tudo à mulher superior” ou ainda que “o marido tenha as vezes de sol, em sua casa, a mulher as de lua. Alumia com a luz que ele lhe der [...] Os mais anos são grandes arras no casamento, em favor da autoridade do marido”, ou ainda aqueles em que Sórora Mariana de Alcoforado [talvez nem portuguesa, nem mulher] retratava em suas cartas um imaginário em que se atribuía à palavra escrita uma sexualidade não estendida à fala e, muito menos, ao corpo enclausurado simbolicamente pelas grades de um mosteiro, como dizíamos, desde esse tempo que muitas Terezas, Marianas e Luízas encenaram os traços de uma sociedade que nega à mulher o direito ao seu próprio

corpo e, mais do que isso, à palavra sobre ele. O que me interessa investigar é, portanto, o modo como, ainda, em um mundo contemporâneo marcado por inúmeras conquistas, se é possível detectar as imagens de uma cena conservadora, em que os traços de segregação carregados pelo sexismo ainda se fazem presentes. É sobre isso que falam Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno nas *Novas Cartas Portuguesas*; este é o tema também de Lídia Jorge, em *Notícia da cidade silvestre*, e de Maria Gabriela Llansol em boa parte de sua obra. É sobre isto ainda, com certeza, que fala Olga Gonçalves em *A floresta em Bremerhaven*, romance sobre um casal de emigrantes que retorna a Portugal após a Revolução dos Cravos, romance este que gostaria de partilhar com vocês. E começo com uma citação de Linda Hutcheon, retirada do livro *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*:

As estórias femininas “explicam, e até abrangem”, as estórias masculinas porque, numa sociedade autoritária, a repressão social e sexual refletem a repressão nacional, tanto passada como presente. A relação do centro com o ex-cêntrico nunca é inocente.²

A fala da autora canadense realça a importância de se pensar a mulher em um contexto que aponte para o processo de sua liberação social e sexual, possibilitando, ainda, um reengajamento mais completo das relações dentro da sociedade, bem como uma revisão dos paradigmas literários e culturais. Assim, a tentativa de apreender a representação da figura feminina n' *A floresta em Bremerhaven* deve considerar pertinentes os processos a partir dos quais a presença desta ou daquela mulher atualiza uma reflexão mais geral sobre as relações internas da sociedade portuguesa e o conservadorismo de seus modelos de identidade.

Em princípio, cabe destacar a existência de seis personagens responsáveis por apresentar a imagem da mulher no texto: a primeira, figura mais constante e aquela que, no momento, nos interessará, é a esposa de Manuel, através da qual se ilumina uma cena de contrastes, em que a tradição tenta impor-se sobre traços de uma incipiente autonomia conquistada através do trabalho e do convívio com um novo padrão cultural. A seguir, surgem ainda, nos caminhos do romance, Mena, Rosa, “a mulher de Daniel”, Guida e uma banhista, personagens que, de forma parcelar, ajudam a compor o painel desenhado, a partir de informações diversas responsáveis por dar conta, fragmentariamente, do confronto entre passado e presente, entre tradição e inovação no viver da mulher em Portugal. A estas, resta acrescen-

tar a figura da *narradora*, instância inscrita no feminino, e por isto mesmo declinada em *-a*, que, através de suas intervenções indiretas, problematiza a fala das personagens, desnudando opiniões e valores. A partir do modo como compõe o romance, esta narradora parece buscar uma ficção que consiga rever criticamente e, até mesmo, alterar a construção psicossocial e sócio-cultural da mulher, traçando nítidas modificações na estrutura narrativa tradicional, ao optar, por exemplo, por escamotear sua presença na fala das personagens. Desta forma, usa o seu trabalho textual para relativizar o modelo natural e universal de representação da mulher, centrado no estatuto épico do texto legível. Suas técnicas de composição partem deste abdicar de uma posição central na enunciação para buscar, por exemplo, na reprodução de cantigas populares ou na forma do diário, gêneros tidos pela crítica conservadora como “menores”, a representação efetiva, textual, por assim dizer, do processo de exclusão experimentado pelo ex-cêntrico, consubstancializado no romance pelo emigrante e pela mulher. Sua atitude é, portanto, nesse sentido, duplamente política: por um lado, cede espaço a formas que, como as mulheres, foram excluídas de um estatuto literário afirmado sistematicamente como “maior”, ou se preferirmos a formulação vocabular clássica, como “culto”; por outro, assinala, ao invés de naturalizar, a existência de convenções narrativas, corroborando o fato de que o modo como a literatura dialoga com a mulher faz parte de uma prática ideológica – assim como a distinção de gêneros por ela operada -, e que, conseqüentemente, pode ser alterada. O seu trabalho criativo procede, então, como um espaço de conflito e de mudança, que procura problematizar as relações entre a criação narrativa, em uma acepção ampla, e a expressão da ideologia³, buscando, assim, rever a legitimação de certas convenções literárias e culturais.

É curioso notar, então, o fato de a sua principal interlocutora, “a mulher de Manuel”, não possuir, no texto, um nome. Isabel Allegro de Magalhães, em seu estudo *O tempo das mulheres*,⁴ atribui a isto a sua possibilidade de assumir muitos nomes, pelo que de universal como mulher representa. Mesmo sendo esta uma leitura válida, talvez fosse importante repensar também o quanto tal atitude pode indicar a tentativa de representação da sua marginalidade. Ela não tem nome porque entende a sua individualidade como atrelada à do marido. Isto fica bem claro, já no início do romance, quando, na sua própria fala, explicita a distinção entre os espaços a serem ocupados pelo seu discurso e aqueles que pertencem aos domínios

socialmente inscritos como masculinos. A ela, cabem a casa e os seus detalhes. A ele pertence o direito de pensar a sociedade portuguesa e o mundo. Como se vê, há um espaço da fala, político, mas não apenas, que pertence ao marido. É o pensamento dele que serve de parâmetro para suas opiniões; a ele, também, caberá a reflexão "oficial" acerca dos motivos que os levaram tanto a emigrar quanto a retornar para Portugal. O que ela diz, contudo, irá construir, a partir dos interstícios, da valorização do detalhe e do pequeno, uma imagem também perturbadora da experiência do exílio, em contraponto aos temas políticos e à reflexão de cunho mais nitidamente social levados adiante por Manuel. Construindo uma fala que muda de foco constantemente, ou seja, que se estrutura a partir do fragmento e é composta pela convergência de informações aparentemente pertencentes a campos distintos, ela não apenas manifestará o espaço que ocupa nesta sociedade, como também será capaz de ultrapassar os limites que lhe são impostos, tornando-se responsável por elaborar a principal imagem do texto: a que relaciona a casa e a floresta, o passado e o presente, pondo constantemente em confronto dois espaços e dois tempos. Desta forma, ao relatar a experiência da emigração, ao transformá-la em discurso, cria um jogo textual que denuncia a permanência conservadora de determinados valores, muitas vezes impostos pelo convívio no grupo ou na família.

Mesmo que, ao falar do exterior, arrisque-se em um domínio político-social que normalmente evita ao descrever a casa ou as relações familiares - revelando até uma certa consciência do sofrimento causado por sua condição de estrangeira - esta consciência, entretanto, não é suficiente para estimulá-la a uma reflexão profunda acerca das relações aí desenhadas. Isto faz com que, muitas vezes, os parâmetros utilizados para avaliar o espaço que ocupa nas relações de trabalho sejam os mesmo propostos e estimulados pelo sistema ditatorial no qual fora criada. Se a Manuel permite a contestação, para si resguarda um caminho de liberdade que a conduz apenas à denúncia, e não à reavaliação, ao questionamento.

Encenando, mais uma vez, a opressão feminina delicadamente escamoteada em sistemas complexos de valores, o romance de Olga Gonçalves busca, portanto, evidenciar uma política que coloca a problematização da identidade no centro da ação. Assim, o principal desafio a uma compreensão monolítica destes fatores surge através da tentativa de revitalizar a expressão textual, seja pelo jogo auto-referencial instituído a partir da citação de outros gêneros, seja pela valorização do uso de uma linguagem po-

pular, na qual a língua portuguesa escrita dialoga, ainda que efemeramente, neste momento, com o francês e o alemão, mas também com construções que remetem para o aproveitamento da oralidade e das gírias.

As mulheres presentificadas em *A floresta em Bremerhaven* denunciam, através do modo como se relacionam com o arcabouço cultural português e com as limitações que este modelo androcêntrico lhes impõe, o convencionalismo de uma sociedade que, acostumada a ver-se refletida na imagem heróica dos barões assinalados, relega à margem qualquer possibilidade de questionamento e de proposição de novos parâmetros para a constituição de sua identidade nacional.

NOTAS

¹ Vasconcellos, 1994 , p. 57.

² Hutcheon, 1991, p. 102.

³ Entendida, aqui, como a representação através da qual construímos e aceitamos valores e instituições.

⁴ Magalhães, 1987, p.348.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- GONÇALVES, Olga. *A floresta em Bremerhaven*. Lisboa: Bertrand, 1975.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.
- . *O tempo das mulheres*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- VASCONCELLOS, Maria Elizabeth Graça de. Um corpo à flor do texto (ou o feminino na Idade Média). In: *Terceira margem: revista da Pós-Graduação em Letras*, Ano 2, n. 2, 1994, p.54-59.

Duas poetas portuguesas contemporâneas: Adília Lopes e Ana Luísa Amaral - escritas provocantes

Ida Ferreira Alves
UFF

*texto não descreve o que existo
rasga a imagem que trago diante de mim.
Onde Vais, Drama-Poesia?, Gabriela Llansol*

Qualquer panorama da poesia portuguesa do século XX defronta-se inicialmente com a dificuldade da síntese em vista dos muitos poetas de qualidade inquestionável a imprimir diferentes orientações a seus trabalhos poéticos. Se determinados momentos no percurso desse século são reconhecidamente marcantes, as últimas décadas do século XX não são menos expressivas, apresentando determinadas opções e reações que, hoje, já podemos avaliar e discutir. Falamos aqui dos anos 70 e 80 em que se publicaram diversos livros de poesia relacionados entre si por uma estratégia de escrita que privilegia a narratividade. Essa opção reflete não apenas a necessidade de contar e recontar as histórias do sujeito contemporâneo, com atenção ao mundo, ao corpo e ao cotidiano, num “novo realismo”, segundo Nuno Júdice (1997, 93), como também analisar criticamente a própria história dessa poesia, reavaliando sua tradição. É nesse momento ainda que

se deve assinalar um incremento da escrita poética de autoria feminina bastante instigante frente a um panorama literário de predominância autoral masculina. Sim, é claro que ao longo do século XX, na poesia portuguesa, são audíveis e fundamentais vozes como as de Florbela Espanca, Sophia de M.B. Andresen, Fíama Hasse Pais Brandão, Luísa Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Ana Hatherly, para citar apenas alguns nomes cimeiros. Mas há que se reconhecer que, até a década de sessenta, a autoria masculina dominou. Em relação a esse quadro, nos anos 70, começa a se delinear uma transformação que a década seguinte vem ratificar, ou seja, o incremento da publicação de obras de mulheres poetisas a constituir uma comunidade literária com outra perspectiva por meio de um olhar feminino sobre o mundo e sobre a cultura em que estão imersas. Podemos citar nomes como Adília Lopes, Isabel de Sá, Isabel Cristina Pires, Teresa Rita Lopes, Ana Luísa Amaral, Inês Lourenço, Teresa Alvarez, Rosa Alice Branco, Fátima Maldonado. Dentre essas vozes, nesta comunicação, destacamos apenas os trabalhos poéticos de Adília Lopes e Ana Luísa Amaral, que nomeamos como “escritas provocantes”, na medida em que se põem a narrar outras histórias da cultura que as formaram, confrontando discursos e escritas, identidades e lugares sociais: sujeito masculino / sujeito feminino, espaço público / espaço privado, escrita da tradição / escrita da ruptura.

Se a poesia de autoria feminina dos anos 60, como a de Luísa Neto Jorge e de Maria Teresa Horta, expunha e assumia o corpo como espaço político e sexual a ser conquistado e libertado dos limites e das funções impostas por uma sociedade marialva, a poesia das poetisas de 70 e 80 herda e dá continuidade ao projeto maior de enfrentamento da cultura nacional e de formas culturais que constituem o masculino e o feminino, questionando ideologias e procedimentos que apostam na diferença desequilibrante para além do corpo e do sexo. Por isso, na poesia portuguesa recente, não há exatamente um discurso feminista, e sim a vontade maior de problematizar os papéis sociais numa cultura tradicionalmente centrada no masculino, cujo paradigma maior continua a ser o texto épico de *Os Lusíadas*, onde os varões assinalados foram também os responsáveis pelo silenciamento da voz feminina no mais que citado episódio de Inês de Castro. Questionar, portanto, os lugares de onde se fala e em que se escreve, é proposta das obras poéticas de Adília Lopes e Ana Luísa Amaral, sobre as quais faremos algumas considerações breves.

A primeira, nascida em 1960, publicou seu primeiro livro de poesia em 1985, numa edição de autor, com o sugestivo título *Um Jogo Bastante Perigoso*. A crítica tem oscilado na avaliação de sua obra. Para alguns, Adília é a voz inteligente da contemporaneidade poética portuguesa; para outros, voz abusada e desmedida. No entanto, é por uma “inteligência textual” que a sua poesia vem conquistando cada vez mais espaço e se tornando um lugar de encontro para leitores cansados de uma tradicional ordem política, ética e estética. Essa “inteligência” se manifesta numa consciência assaz crítica que retoma textos alheios para subvertê-los; brinca com as expectativas dos leitores, combatendo a idéia de que a poesia é discurso de “iniciados”, essencial; aponta limites para desconsiderá-los, de forma provocativa, irônica e mesmo humorística. Em quinze anos, publicou quinze pequenos livros de poesia e, agora, a obra toda com o simples título, *Obra*. Aqui damos ênfase a apenas dois dos seus livros: *O Decote da Dama de Espadas (romances)*, 1988, e *A continuação do Fim do Mundo*, 1995. Interessa-nos demonstrar como, optando também pela estratégia narrativa, sua escrita refaz os percursos da tradição nos diversos níveis, para interdita-los. No livro de 1988, a poeta corrompe provocativamente um modelo de escrita feminina que defende uma perspectiva de mundo estável com a clássica separação entre o bem e o mal. Ou seja, os poemas que compõem esse livro formam um palimpsesto em que se vêem nítidas as marcas de histórias moralistas como os contos de fada ou as narrativas de Mme. De Segur, a qual, desde o século XIX, representou uma escrita feminina ratificadora da ordem. A organização desse livro de Adília Lopes revela essa intenção: I – *Os Desastres de Sópia* (12 poemas); II – *As Meninas Exemplares* (22 poemas) e III – *Os Dois Pateras* (9 poemas). As duas primeiras partes, retomando explicitamente os títulos de famosas obras da escritora russo-francesa, criam uma expectativa de valores que vai sendo prontamente rompida. Os “romances”, não esqueçamos o subtítulo do livro, contam histórias na contramão dos valores patriarcais e sociais, desmontando o discurso de exemplaridade, o que significa colocar o leitor num espaço diferente, fora da ordem, fora do discurso comum. Para isso, usa e abusa da paródia, trabalhando a intertextualidade como verdadeira “máquina perturbadora”, na feliz expressão de Laurent Jenny. Leiamos alguns versos do poema narrativo “Os abafos”:

A minha mãe antes de eu sair
recomendou-me que eu levasse abafos
porque eu ia sair à noite com Camila e Madalena

e o tempo podia refrescar
 desobedecei mas arrependi-me
 [...]
 as minhas boas amigas repararam logo
 que eu não trazia abafos
 era melhor obedeceres à tua mãe
 disseram-me elas porque eram as meninas exemplares
 esta frase tornou impossível eu voltar atrás
 para buscar os abafos
 [...]
 a noite não estava fria a princípio
 mas foi-se tornando cada vez mais fria
 as meninas exemplares vestiram os abafos
 e ao contrário de S.Martinho disseram
 não te damos metade dos nossos abafos
 porque ficamos com os abafos inteiros para nós
 [...]
 mas tu estás toda arrepiada
 disseram as meninas exemplares
 e quando puderam dizer isto
 as meninas exemplares rejubilaram
 [...]
 (Lopes, 1988, 36)

O que se conta nesse livro é a crueldade que existe por trás de comportamento e valores da ordem, do bem e do belo. Construindo curtas histórias de caráter anedótico, de cenas provocativas de riso, há um forte trabalho de desconstrução que não se exime de atingir qualquer nível da estrutura social. Apossando-se das histórias infantis de Ségur ou dos contos de fadas, desses lugares de escrita da ordem, do senso comum, a poeta portuguesa reconta a relação entre o mundo infantil e o mundo adulto como alegorização do processo contínuo, embora escamoteado, de silenciamento, opressão e cerceamento experimentados por muitos na sociedade contemporânea, como se lê no texto em prosa “O colégio”:

Na fotografia que resta desses tempos que passou no colégio, vemo-la embuchada, com uma gola alta de mais a cobrir-lhe bem o pescoço para evitar as anginas, o bibe apertado sobre tanta roupa. [...]

Longe da quentura da mãe, da sua voz, proibidas as conversas longas e solitárias com as bonecas, sem espaço para inventar as suas amigas de fantasia, constrangida a dormir uma sesta forçada sobre uma manta estendida no soalho, fechava apenas os olhos, nunca dormia, vulnerável à crueldade como nunca esteve depois.

Mais tarde, em dias de exame, havia de sentir aquele cheiro a comida requentada mesmo quando tal cheiro não existia. E a vista do casarão cor-de-rosa, ao passar casualmente por ele, far-lhe-ia sempre subir uma bola à garganta. Nunca se está só como quando se é pequeno.

(Lopes, 1988, 17)

O outro livro, *A Continuação do Fim do Mundo*, narra uma história de amor na sua banalidade diária, compondo com ironia, sarcasmo e sensível atenção ao real um painel social de tabus e mitos, principalmente o mito do amor. Livro dedicado a “Paul Verlaine, com carinho” e com epígrafe retirada do livro *Do fim do mundo*, de Nuno Bragança, o seu título faz ressoar o maior mito de amor da cultura portuguesa, que envolve, na Idade Média, o infante, depois rei, D. Pedro e Inês de Castro, em cujos túmulos está a inscrição “até o fim do mundo”. Assim, na história amorosa contemporânea o romantismo ou o idealismo se desfaz em lacunas e situações medíocres vivenciadas pelo par amoroso contemporâneo, defrontando-se com suas dúvidas e impotências. Mas, há, então, outras histórias a serem contadas, entre elas a da própria escrita poética insubordinada, rebelde à perspectiva tradicional do falar do amor à moda portuguesa, pela mão de escritores como Camões e Garrett. O provocante da escrita de Adília Lopes é a despudorada exibição de sentimentos e ações nada ideais, não apenas no comportamento sexual, mas predominantemente no comportamento cultural ao se constituir como voz e mão que penetram no corpo do discurso de tradição masculina (a palavra do amor, a palavra de Deus) e o violenta com o riso e a ironia. Por isso faz vir à superfície dos bons sentimentos, do bom comportamento, seu fundo de hipocrisia e falsidade, traçando uma escrita de crueldade em torno dos sujeitos amorosos e do sujeito leitor.

E os pretinhos do Biafra

Que será feito deles?

(Lopes, 1995, 87)

Enterrem-se os mortos

e cuide-se dos vivos

ou dos feridos

que feridos e vivos

é o mesmo

é o que eu digo

diante do Presépio

debaixo da árvores de Natal

pensa Maria Andrade
um dos sete cachorrinhos de Laika
(eram oito mas um não sobreviveu
ao parto)
derruba o Menino Jesua
mas este Menino Jesus
não se parte
é de madeira maciça
como a cruz
parece um ovo
mas não um ovo de Colombo
não é um sempre-em-pé
pelo contrário
é um sempre-deitado
como os paraplégicos
um sempre-oscilante combustível
e comburente.

(Lopes, 1995, 88)

Essa contínua ação de corrosão vale-se da intertextualidade como estratégia de escrita, porque possibilita um trajeto discursivo de confronto e desmonte. Não há jamais repetição, mas assumida diferença que repudia valores, desconcerta expectativas tradicionais. A escrita de Adília Lopes ultrapassa, dessa forma, a questão de gênero, para preocupar-se com os discursos vários e canônicos que direcionam o comportamento dos sujeitos contemporâneos, homem ou mulher. Sua escrita é inteligente porque não enfrenta o outro da mulher, mas o outro lado da cultura ocidental patriarcal e cristã. Nesse livro, o sagrado e o profano se misturam completamente, assim como o popular com o erudito, o banal com o essencial, numa carnavalização da vida e dos discursos, outras “epopéias”:

O Império das Lãs

Maria Andrade come
os túbaros
com a bruta brusquidão
do patriarcal carneiro
signo seu à nascença
Túlio-Teseu descobre
que o minotauro
é uma camisola grenat
com duas amarelas
agulhas-farpas de tricot
enterradas

Maria Andrade-Ariadne
deu-lhe o cordão umbilical
que o devolveu
à sala vazia
onde está a camisola
é bom dentro e fora
da mãe
mais fora que dentro
e dentro é ótimo
é Natal em Nárnia
o bode expiatório
ressuscitou morreu e nasceu
Túlio gosta de touradas
à espanhola
à Hemingway
Maria Andrade vai dormir
para o sofá
ao saber disto
lavada em lágrimas
a rezar pelos touros-mártires
à Malcolm Lowry
(malhas que a Benetton tece!)

(Lopes, 1995, 59)

Também Ana Luísa Amaral desenvolve seu trabalho poético sobre o avesso da tradição literária, interrogando os bastidores da cena poética. Não se trata igualmente de discutir uma poesia feminina, mas indagar o comportamento da escrita sobre perspectiva da mulher e o seu (des)poder.

O que lemos igualmente em seus versos é um olhar detido nas entrelinhas do poema, com firme atenção à metapoética e à reflexão sobre a condição do sujeito contemporâneo, a pensar no bordado dos versos a trama da cultura estética portuguesa e ocidental. O livro *Minha Senhora de quê* (1990) se faz em torno desse “quê”, substantivação da escrita e da vida nas mãos do poeta, que é mulher, mãe, escritora, professora, portuguesa, contemporânea, enfim, uma diversidade de papéis sociais que se confrontam na execução do poema, espaço intermédio. (“Era uma casa branca. // (Branca a casa. / A inversão sintáctica uma cacofonia. / Que mais nos resta senão ao mesmo tempo / criar, ler e transfer? / Ou não foi sempre assim – menos explícito, / mas sempre esta cisão sem ser cisão?) (Amaral, 1990, 19). Nascida em 1956 e publicando seu primeiro livro em 1990, professora de literatura inglesa, a direção de seu olhar volta-se para o fazer literário em confronto com uma tradição literária portuguesa. A perspectiva da

mulher poeta vai emergindo na seleção de palavras, na análise do cotidiano, na discussão do sujeito poético, com uma perspectiva de mundo, um horizonte indeciso de representações do ser e do estar, como se declara no poema que dá título ao livro:

dona de quê
se na paisagem onde se projectam
pequenas asas deslumbrantes folhas
nem eu me projectei

se os versos apressados
me nascem sempre urgentes:
trabalhos de permcio refeições
doendo a consciência inusitada

dona de mim nem sou
se sintaxes trocadas
o mais das vezes nem minha intenção
se sentidos diversos ocultados
no do oculto nascem
(poética do Hades quem mdera!)

Dona de nada senhora nem
de mim: imitações de medo
os meus infernos

(Amaral, 1990, 69)

Assim, seu primeiro livro *Minha Senhora de Quê* e o terceiro *Epopeias* (1994) contam na trama dos versos a história da contemporaneidade, do corriqueiro e comum dia-a-dia vivido por sujeitos com seus fingimentos e espantos. A reflexão se dirige principalmente ao fazer poético e a poeta busca uma identidade não por diferença (o feminino / o masculino), mas por igualdade (poeta) frente ao mundo, frente à escrita e à cultura comum, como se lê no poema “Ao contrário: oração” e “epopeias de luz”, ao final do livro *Epopeias*.

Nem poema que chegue nem depressa o
poema, nem nada que fazer, nem a es-
crita me sai direita. A ser: as letras
todas tombadas sobre o lado, o do aveso.
Do que animou serviços, catedrais
velhas, longas. Vinte séculos d’Ele: anos
a mais de pai. Tantos séculos tudo.
[...]
O mais que for, que venha: angústia de

escrever: serei igual a ele? Ao menos,
como ele? Ninguém fala do óvulo a gemer
por versos criminosos dos que vêm.
Ninguém diz: “e gemeu dentro do verso,
gemeu agora e muito, e assim se fez”
Ansiedade demais: será do Pai a repetir
montanhas, falando catedrais dentro
do verso, dizendo que afinal
somos todos diferentes. Mas igual-
mente iguais e tão diferentes. Todos.
Todas. Graças às barbas, tão longamento
brancas que nem cinquenta metros
faltariam para pico maior do Everest:
[...] Mas é ele o terraço do poder?
[...] Ao fundo, mal
escondida entre cortinas, a mão posta
a espreitar, olhar descrente: a Virgem.
Aquela que aceitou: “Faça-se em mim.”
Sem mim, nem texto assim: mais profano,
sagrado, ou derradeiro, nem palavra melhor,
nem palavra de amor que gere Verbo.
Ou que o prolongue inteiro, disseminado,
longo. Até ao fim do fim menor
do resto.

(Amaral, 1994, 76)

Por caminhos diversos, essas duas vozes poéticas são responsáveis por escritas provocantes ao questionar as muitas histórias ouvidas em silêncio, apontando que outros finais poderão ser dados a elas, não necessariamente felizes e bons, mas necessariamente lúcidos o suficiente para indicar os caminhos cruzados da cultura e poesia portuguesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMARAL, Ana Luísa. *Epopeias*. Coimbra: Fora do Texto, 1994.
- . *Minha senhora de quê*. Lisboa: Quetzal, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JENNY, Laurent. “O poético e o narrativo”, in *O discurso da poesia* (Poétique, n. 28), Coimbra: Almedina, 1982. p. 95-109.
- JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Arfon, 1988.
- LIMA, Isabel Pires de. Concerto / desconcertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral. *Anais on-line Associação Internacional dos Lusitanistas*, 2001 [<http://www.geocities.com/ail-br>]
- LLANSOL, Maria Gabriela. Onde vais drama-poesia? Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- LOPES, Adília. *O decote da dama de espadas (romances)*. Lisboa: Gota de Água, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- . *A continuação do fim do mundo*. Lisboa: & etc, 1995.
- REVISTA Inimigo rumor. [entrevista com Adília Lopes], nº 10, Rio de Janeiro, maio 2001.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Adília Lopes espanca Florbela Espanca. In *Inimigo rumor*, nº 10, Rio de Janeiro, maio 2001.

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

As mulheres de Camilo: vozes ocultas na trama romanesca

Paulo Motta Oliveira
UFMG

Poucas obras, de uma figura constantemente referida, tiveram um apagamento tão sistemático como a de Ana Plácido. Autora de obras há muito escondidas em jornais empoeirados, de um único livro - *Luz coada por ferros* - que chegou a ter uma segunda edição, e de um outro, *Herança de Lágrimas*, assinado por Lopo de Sousa, que desapareceu de forma tão radical que não chega nem a fazer parte do acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa e das demais bibliotecas participantes do Porbase, ainda hoje sobre "a produção literária de Ana Plácido continua a pairar um silêncio que perdura há quase um século".¹

Já em outro momento² tentei levantar algumas hipóteses sobre este total desaparecimento, e gostaria de aqui retomar uma delas: a da importância que pode ter o diálogo existente entre *Luz coada por ferros*, publicado em 1863, e dois livros de Camilo publicados no ano posterior.

O livro de Ana, uma coletânea de contos e outros textos curtos, abre-se com um breve texto, em que a autora dedica o livro "À memória de minha irmã D. Maria José Plácido". Após isto existe a introdução, escrita por Júlio César Machado, e os textos "Adelina", "Meditações", "O amor!...",

“Recordação”, “Profecia no leito da morte”, “Martírios obscuros”, “Impressões indeléveis”, “Às portas da eternidade”. O livro se fecha com “A Júlio César Machado”.³ Se a economia narrativa dos contos nem sempre é bem sucedida, o livro impressiona, entre outros motivos, por assumir certas posturas bastante comuns nas obras de Camilo, e ao dar a essas posturas uma outra tonalidade. Todos os contos são narrados por uma voz que, por vezes em primeira pessoa, por vezes em terceira, assume-se como mulher, e como simpática ao sofrimento de suas companheiras. Assim, sempre estamos diante de alguém que se apresenta narrando uma história verdadeira, sendo muito mais uma cronista do que uma romancista – postura, como o sabemos, usual nas narrativas camilianas. Essa voz feminina em todas as narrativas aparece como uma espécie de cúmplice das mulheres sobre as quais fala, que são caracterizadas por um traço em comum: a infelicidade amorosa. Curiosamente, em geral essa infelicidade não se deve à impossibilidade do amor – é surpreendente como, na grande maioria dos contos, não temos o amor impedido ou proibido, grande tema do *Amor de Perdição* de Camilo, escrito ao mesmo tempo desse livro de Ana, e de vários outros livros desse escritor. O grande motivo do sofrimento feminino é o amor por homens que, de fato, ou apenas fingem que amam, ou são inconstantes, mudando rapidamente para novos amores. Como não temos aqui o espaço necessário para uma análise mais abrangente, tomemos o primeiro conto, que é paradigmático dessa postura.

Nesse conto, a maior narrativa do livro, podendo mesmo ser considerado como uma pequena novela, é contada a vida de Adelina. Essa menina, que perdeu o pai “na época das paixões” – a narradora não se esquece de considerar: “Ai daquele a quem falta na época das paixões o abrigo do seio paterno, esse sublime tabernáculo aonde Deus depositou, à sua semelhança, a sabedoria e a misericórdia” - casa-se por amor com Luiz, que aparentemente a ama, mas que, logo após o casamento, arruma algumas amantes, entre elas a melhor amiga de Adelina, Sofia. A protagonista acaba por se apaixonar platonicamente por Fernando, que a ama perdidamente, e ela vai, pouco a pouco, cedendo às carícias de seu amado. Mas esse recebe a proposta de um casamento milionário com uma bela brasileira, e acaba por abandonar Adelina. Essa, desconsolada com o mundo, retira-se para um convento.

A história dessa personagem mostra o tom que, com nuances diversas, vai percorrer todo o livro: um mundo de mulheres apaixonadas, que

caem nas garras de homens que as perdem. Não é, assim, muito difícil entender por que Teixeira de Pascoaes, um dos mais perspicazes e originais biógrafos de Camilo, pôde ler que Ana sabia, já no período da prisão, que o romancista não mais a amava⁴. Ela, como suas personagens, teria caído nos braços de um homem que ou fingiu amá-la, ou que só teve esse sentimento por breves momentos, como os inconstantes personagens masculinos da romancista. Não importa se isso era ou não verdade, importa o imaginário que poderia ser criado a partir desse livro.

Um ano depois Camilo publicaria, entre outros, *Amor de Salvação e No bom Jesus do Monte*. Esses dois livros, de formas diversas, acabam por criar um painel que vai contribuir para o apagamento de Ana, no diálogo implícito que estabelecem com *Luz coada por ferros*.

A segunda dessas obras de Camilo, aparentemente um livro de memórias, pode ser lido, em alguns aspectos, como uma resposta ao livro de sua amante. Se neste as mulheres eram destruídas pelos homens, no de Camilo teremos não só o aparecimento de Fanny – que não deixa de ser a destruidora de um homem, por causa de sua inconstância, apesar de nesse processo também ter se destruído⁵ – mas também uma série de referências mais ou menos veladas a Ana Plácido. Entre as mais impressionantes dessas está um sonho que assim é descrito pelo memorialista:

E eu escrevia, escrevia sempre.

E das fadigas inoportáveis do labor ia refrigerar-me a fronte ao espiar reanimador da mulher amada, e servida com a imolação de todos os desejos, das esperanças todas.

(...)

E ela repelia-me dizendo:

— Tenho direitos à luz dos teus olhos, ao sangue das tuas artérias, a ao ar dos teus pulmões. Trabalha, escravo!⁶

A imagem fala por si, e cria o mito, recorrente a partir de então (e sempre repetido por Camilo), de que ele se transforma, após a união com Ana Plácido, num escravo das letras, conseguindo com sua pena o sustento necessário para manter sua família.

Se aqui Ana se transforma numa espécie de vampiro, em *Amor de Salvação* a trama é mais requintada, a construção é mais sutil.

Certamente é impossível falar de forma consistente desse livro – que, considero como uma das obras primas de Camilo. Gostaria apenas de no-

tar dois aspectos. O primeiro é que neste romance, como em vários outros do autor de *Agulha em Palheiro*, o narrador apresenta uma série de referências que mostram ser ele Camilo Castelo Branco. Só que o *Camilo* que nos narra a história de Afonso de Teive se apresenta como alguém que não possui ninguém que o ame. No início da narrativa, afirma: "Eu, homem sem família, sem mão amiga neste mundo, há trinta anos sozinho, sem reminiscências de carícias maternas, benquistos apenas duns cães, que pareciam amar-me com a cláusula de eu os sustentar e agasalhar".⁷

Se esta declaração claramente já atiçaria a curiosidade de um leitor contemporâneo do romancista, pois, como afirmou Jacinto do Prado Coelho, "o escândalo da prisão [de Camilo] celebrou-o, mais do que a obra já publicada"⁸, o narrador não se esquece de, no quarto capítulo, avivar ainda mais memória de seu leitor sobre o escandaloso caso de amor que viveu, e ainda vivia, referindo-se explicitamente aos "cárceres da Relação do Porto", ao mesmo tempo que aponta para o fato deste amor, que o havia levado à prisão, não mais existir: "Os meus vinte volumes e o meu tinteiro de ferro, estão hoje sob o teto gasalhososo duma alma que eu noutras eras encontrei na minha. Não sei a que séculos isto foi, nem que congérie de abismos nos separam para sempre".⁹ Ora, qualquer leitor que conhecesse minimamente a vida de Camilo, da qual ele sempre fez publicidade, saberia que ele vivia com Ana Plácido em S. Miguel de Seide, e fatalmente associaria este "teto gasalhososo" a esta casa que fora de Pinheiro Alves.

Essa declaração, aparentemente tão sem motivo, de fato pode servir de perspectiva para a leitura de todo o livro. Nele, como sabemos, temos a história de dois amores de Afonso: um amor que perde, por Teodora, e um amor que salva, por Mafalda. Curiosamente aqui quem perde o homem é a mulher, como nos contos de Ana, de forma simétrica, as mulheres eram perdidas pelos homens. Ainda mais curiosamente, a mulher que perde – Teodora – tem uma biografia no mínimo parecida com a de Ana Plácido: abre mão de um casamento respeitável, com um homem com algumas posses, mas sem nenhum espírito, para ir viver com um outro, solteiro e inteligente¹⁰. Seria preciso dizer mais?

Ana Plácido-Teodora é a mulher que perde, como *No bom Jesus do Monte* havia sido a cruel amante que suga o trabalho de seu apaixonado companheiro. E isso tudo, em um único ano, no seguinte à publicação de *Luz coada por ferros*.

Não é estranho que depois disso Ana Plácido só tenha publicado um outro livro, com um nome que não era o seu. Mas o breve dueto que ela fez, nos anos de 1863-1864, com a obra de Camilo – no mesmo tom farsesco – pode servir para entendermos um pouco das ficções que este autor criou sobre si, e que fazem parte inalienável de sua obra. Talvez já seja chegada a hora de, percebendo que estamos diante de um jogo ficcional, reler os trabalhos de Ana e os de Camilo, tentando verificar as pontes e os subterrâneos que os unem. Por mais insignificante que possa parecer a obra dessa escritora para a literatura portuguesa, talvez ela possa servir de chave para entendermos parte da obra desse escritor que, mesmo que de forma incômoda, nunca conseguiu ser retirado do centro da literatura em língua portuguesa. Só isso já é motivo mais que suficiente para ressuscitar, tirando do pó dos sebos e bibliotecas, as poucas obras de Ana Plácido, e terminar com o silêncio que cerca, há mais de um século, a produção dessa singular autora.

NOTAS

- ¹ CABRAL, Fernanda Damas. Plácido, Ana (Augusta). In: BUESCO, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997. p.422-423.
- ² OLIVEIRA, Paulo Motta. Considerações acerca do apagamento de uma Ana pouco plácida. In: ALVES, Ida Maria Santos Ferreira, JORGE, Sílvio Renato. *A Palavra Silenciada - estudos de literatura portuguesa e africana*. Niterói: Vício de Leitura, 2001. p. 199-210.
- ³ Cf. PLÁCIDO, Ana. *Luz coada por ferros*. 2.ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1904.
- ⁴ Cf. PASCOAES, Teixeira de. *O Penitente*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985. p.98.
- ⁵ No episódio sobre Fanny Owen, curiosamente, é José Augusto que é apresentado como “um moço de temperamento funesto para si, e funesto para as pessoas que, mais ou menos, se aliassem com sua alma, por liames de amor, ou ainda de simples estima.” (CASTELO BRANCO, Camilo. *No Bom Jesus do Monte*. Porto, Livraria Chardron, s.d., p.70.). Mas, se o destino persegue o marido de Fanny, será ela que virá a destruí-lo. Camilo *relata* que ela havia se correspondido com um espanhol e que se essas cartas nada tinham de incriminador, em uma delas “Fanny, conversando fraternalmente com a pessoa

a quem as escrevia, lastimava-se da vivez de sua alma, e da *desesperança de encontrar condição que a compreendesse*. Palavras textuais” (Ibidem, p.93). A isto o memorialista acrescenta: “Essas palavras podiam magoar José Augusto: a data da carta era contemporânea doutras cartas em que naturalmente se lia o inverso daquela frase” (Ibidem, p.93). E, como sabemos, as palavras de fato o magoaram, e de tal forma que, mesmo se casando com Fanny, afinal a havia raptado com esse fim, a acreditarmos no relato de Camilo o casamento nunca chegou a se consumar. Pouco mais de um ano depois do casamento Fanny e José Augusto já estavam mortos.

- ⁶ CASTELO BRANCO, Camilo. *No Bom Jesus do Monte*. Porto, Livraria Chardron, s.d., p.131.
- ⁷ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. In: *Obras de Camilo Castelo Branco*. Porto: Lello & Irmão, 1985. v. IV, p.624.
- ⁸ COELHO, Jacinto do Prado. Camilo Castelo Branco. *Dicionário de Literatura*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969. p.161.
- ⁹ CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Salvação*. In: *Obras de Camilo Castelo Branco*. Porto:Lello & Irmão, 1985. v. IV, p.643.
- ¹⁰ Camilo não era solteiro quando passou a viver com Ana Plácido, mas viúvo. Porém do seu casamento com Joaquina Pereira, e da posterior morte desta e da filha do casal, poucos sabiam pois, como afirma Alberto Pimentel “O escritor não queria confessar, mais tarde, o seu casamento com Joaquina Pereira; até o ocultava propositadamente.” (PIMENTEL, Alberto. *Os amores de Camilo*. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1922.

Bricabraques, bordados e rendas: gênero e identidade em *Os Maias*

Osmar Pereira Oliva
UNIMONTES

Para José Carlos Barcellos

*Carlos foi buscar um livro ao gabinete de estudo,
entrou no quarto, estendeu-se, cansado, numa poltrona.
À luz opalina dos globos, o leito entreaberto mostrava,
sob a seda dos cortinados, um luxo efeminado de bretanhas,
bordados e rendas. (Os Maias, 1970, 101)*

Desde o mito divino ocidental da criação do mundo e da humanidade, o homem e a mulher foram destinados a cumprir papéis distintos e, de uma certa forma, hierarquizados. Primeiro criou-se o homem, depois, a mulher. Ela, parte extraída do homem, já experimenta a existência numa certa relação de dependência. Capaz de seduzir infalivelmente, a primeira mulher é induzida pela serpente a provar do fruto proibido e oferecê-lo também ao seu companheiro, ambos recebendo do criador castigos pela desobediência à vontade divina. À mulher, é-lhe concedida a punição de procriar e dar à luz em meio a intensas dores; ao homem, a tarefa de trabalhar e sobreviver do suor do seu rosto.

Nas sociedades ocidentais primitivas, a mulher quase sempre desempenhou essa função de cuidar do espaço doméstico e dos filhos, enquanto o homem saía para prover os mantimentos. A mulher ocupou, desde o início, o espaço privado e o homem, o espaço público. A necessidade de trabalhar fez com que o homem aperfeiçoasse cada vez mais suas habilidades fora do “lar”, sejam elas físicas, referentes ao próprio corpo, delineando músculos e ganhando resistência, ou sejam através do desenvolvimento de estratégias de competição com outros machos e de proteção àquilo que estivesse sob o seu domínio e poder. Como diz Sócrates Nolasco (1993, 78 - 79) “ter um corpo perfeito e guerreiro é um indicador de masculinidade, bem como ter as emoções distantes para não se envolver e deixar que a razão flua melhor. Um coração de ferro lembra um coração frio, pesado, sem emoção, semelhante ao exigido para os homens.” Essas exigências muitas vezes obrigaram o homem a deixar a esfera doméstica, privada, para buscar novas alternativas de sobrevivência ou para guerrear, na intenção de garantir as posses ou simplesmente para provar a sua força e virilidade ao “outro” e ganhar dele o respeito e o temor.

Esses papéis sociais desempenhados por homens e mulheres parecem ter contribuído para a formulação dos conceitos de identidade e de gênero. Desta forma, tanto o masculino quanto o feminino são construções discursivas que são inscritas nos sujeitos, determinando-lhes a maneira de viver e de amar. As configurações dos papéis a serem cumpridos por homens e mulheres, no mundo ocidental, ficam pois, delimitados às esferas pública (masculino) e privada (feminino). Esse modelo tão bem se associa à nação portuguesa, constituída por “intrépidos varões”, guerreiros e conquistadores e de mulheres tão religiosas, domésticas, submissas. A história da fundação de Portugal e dos seus investimentos de além-mar comprovam essa afirmativa.

Eça de Queirós, em seus romances, parece repetir essa tradição da ocupação dos espaços pelos dois gêneros e o desempenho de funções do masculino e do feminino, mesmo que seja para criticar esses papéis sociais. Aparentemente, suas personagens repetem a tradição. Não é o caso, porém, do romance *Os Maias* (1970). Nessa narrativa, os valores falocráticos vão perdendo vigor significativamente para as figurações do feminino. Os conceitos migram de espaço constantemente: o que deveria ser da ordem do masculino passa a fazer parte do universo feminino e vice-versa. As configurações do masculino não são nada convencionais, comparados ao mítico

paradigma do homem português. A começar pela descrição da casa dos Maias, em Lisboa, que era conhecida pela vizinhança como a Casa do Ramalhete, isso porque, segundo o narrador

O nome de Ramalhete provinha decerto de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguiam letras e números de uma data. (QUEIRÓS, 1970, 15)

O Ramalhete toma o lugar, portanto, daquilo que não poderia ser, ou o que passa a ser por extrema oposição quanto ao gênero: girassóis são flores, adornos que se relacionam ao espaço feminino; o escudo de armas representa o universo fálico, a conquista e o poder, no entanto, jamais se inscreve no casarão essa marca configuradora do masculino. Leve ironia é o fato de que esse casarão não será habitado e nem freqüentado por mulheres, a não ser a breve existência da esposa de Afonso da Maia e a permanência insignificante da irmã dela. O casarão, mesmo decorado com o bom gosto e o aconchego feminino, como constata Vilaça, o procurador da família, não passa de “um covil de solteirões”.

Nesse casarão, viveu Pedro da Maia, único filho de Afonso, educado sob o zelo e os cuidados excessivos da mãe e a doutrina religiosa do Padre Vasques, que fizeram dele um menino nostálgico e fraco, como a mãe:

O Pedrinho no entanto estava quase um homem. Ficava pequenino e nervoso como Maria Eduarda, tendo pouco da raça, da força dos Maias; a sua linda face oval de um trigueiro cálido, dois olhos maravilhosos e irresistíveis, prontos sempre a umedecer-se lentamente, sem curiosidades, indiferente a brinquedos, a animais, a flores, a livros. Nenhum desejo forte parecera jamais vibrar naquela alma meio adormecida e passiva... (QUEIRÓS, 1970, 25)

É importante ressaltar que o narrador destituiu do jovem Pedro da Maia a identidade e as características do gênero masculino, ao reduzir o seu nome ao diminutivo e qualificá-lo como “quase homem”, “pequenino e nervoso”. Além disso, não possui os traços fortes da raça dos Maias, sua alma é meio adormecida e, sobretudo, passiva. Ser passivo é equivalente a ser feminino, já que esse estado quase sempre foi atribuído à mulher. A sua primeira, única e grande paixão é Maria Monforte, com quem se casa, contra a vontade do velho patriarca Maia, e com ela tem dois filhos: Carlos Eduardo e Maria Eduarda, mesmo nome da avó paterna.

Como disse anteriormente, em *Os Maias*, os valores morais e os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres transitam de um pólo para outro. Masculino e feminino são meros rótulos de controle social com os quais Eça parece não se preocupar em reafirmá-los.

Maria Monforte é uma estrangeira em Portugal, o que, às vezes, ofende o provincianismo de algumas pessoas, principalmente das mulheres, tão arraigadas ao ambiente doméstico e à religiosidade, que as impedem de ver o que lhes é exterior e diferente. Maria Monforte foge a essa condição feminina, talvez por ser uma brasileira que viajou e conheceu o mundo fora de sua pátria. Ao se casar com Pedro, não assume a postura recatada e passiva a que estava submetida a mulher portuguesa. Em vez disso, viaja pela Europa com o marido e retorna à Lisboa, sempre mais civilizada e fora do seu tempo e lugar. Em sua casa aconteciam as *soirées* mais alegres de Lisboa, nas quais ela dançava vestida de Helena ou Judite, encantando a todos os amigos, sobretudo os homens, como o poeta Alencar, que se demonstra platonicamente apaixonado por essa mulher “sublime”, dedicando-lhe, respeitosamente, um poema de sua lavra romântica.

O narrador nos relata que “Nas noites mais íntimas, ela costumava vir fumar com os homens uma cigarrilha perfumada. Muitas vezes, na sala de bilhar, as palmas estalaram, vendo-a bater à carambola francesa D. João da Cunha, o grande tacaõ da época”. (QUEIRÓS, 1970, 35)

O comportamento dessa mulher extraordinária e bela, que se sobressai entre homens, revelando-se melhor que eles em jogos, por exemplo, é semelhante ao comportamento masculino. A autonomia e a coragem fazem dela uma mulher, nas ações, com características masculinas.

Quando conhece Tancredo, o jovem italiano revolucionário que se hospeda em sua casa após ter sido acidentalmente ferido por Pedro da Maia, em uma caçada, essa mulher não hesita em fugir com ele, abandonando a casa (espaço feminino por excelência), o marido (que representa a condição social determinada para a mulher) e o filho de apenas um ano e meio (fugindo da tradicional função feminina de procriar e cuidar dos filhos).

Seus hábitos e atitudes são bem mais viris do que os de seu marido Pedro da Maia, que busca no suicídio a solução para esse conflito, confirmando, uma vez mais, a sua fraqueza, submissão e incapacidade de ser um “homem completo”. Maria Monforte sai da espera privada e passa para a esfera pública, assumindo, em certo sentido, o papel masculino, tornando-se, mais uma vez, estrangeira pela Europa. Após a morte de Tancredo, assu-

me ainda outra máscara, a de prostituta, distanciando-se cada vez mais da condição feminina “respeitada e honrada”.

Afonso da Maia encerra então a sua estada em Lisboa, fecha as portas do Ramalhete e vai cuidar do neto na Quinta de Santa Olávia. Contrata um preceptor inglês a fim de educar Carlos Eduardo para que cresça diferente do pai, tanto física quanto psicologicamente, como nos diz o procurador Vilaça, ao visitar o seu amigo Afonso da Maia: “– Está uma linda criança! Faz gosto! E parece-se com o pai. Os mesmos olhos, olhos dos Maias, o cabelo encaracolado...Mas há de ser muito mais homem!

– É são e rijo – dizia o velho risonho, anediando as barbas.” (QUEIRÓS, 1970, 47)

Com a rígida disciplina que recebe do preceptor inglês, Carlos Eduardo se torna um homem forte e viril, mas adota certos procedimentos quanto ao espaço privado que o aproximam do comportamento feminino. Assim que se forma em medicina, em Coimbra, e retorna a Lisboa, uma de suas primeiras providências é restaurar o casarão antigo, o Ramalhete. Os cuidados que tem com a decoração são excessivamente femininos, o que provoca um certo estranhamento em Vilaça, como nos relata o narrador:

No corredor do segundo andar, guarnecido com retratos de família, estavam os quartos de Afonso. Carlos dispusera os seus, num ângulo da casa, com uma entrada particular e janelas abertas sobre o jardim: eram três gabinetes a seguir, sem portas, unidos pelo mesmo tapete; e os recostos acolchoados, a seda que forrava as paredes, faziam dizer ao Vilaça que aquilo não eram aposentos de médico – mas de dançarina! (QUEIRÓS, 1970, 18)

Nessa mesma seqüência, uma passagem digna de nota é a referência ao mar, outrora palco de empresas e guerras em nome do império e da religião portuguesa, palco no qual se encenaram lutas, conquistas e sacrifícios que dignificaram a identidade do homem português. Passados tantos anos fora de Lisboa, Afonso da Maia, símbolo do patriarcalismo e da virilidade, retorna ao casarão já restaurado e o narrador nos transmite as seguintes impressões do respeitável varão:

O que desconsolara Afonso, ao princípio, fora a vista do terraço_ onde outra, decerto, se abrangia até ao mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham tapado esse horizonte esplêndido. Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, for-

mava toda a paisagem defronte do Ramalhete. (QUEIRÓS, 1970, 18)

A impossibilidade de contemplar a ampla vista para o mar aberto pode ser considerada uma castração do masculino. De uma certa forma, não havendo mais o mar, não há mais esfera pública portuguesa a ser ocupada pelo homem, deixa de existir também o “fora de casa”, o exterior, o palco para se reencenarem as guerras e as conquistas; conseqüentemente, o homem português se desviriliza, passando a integrar a esfera privada, o ambiente doméstico, ocupado quase sempre pela mulher.

Carlos Eduardo da Maia passa a atulhar o Ramalhete e o seu consultório médico de móveis antigos, cortinas de seda, bordados, rendas e bricabraques, como um apaixonado colecionador de relíquias, paixão que compartilha também com outro homem, o seu amigo Craft.

Além dessas ocupações com as reformas do casarão e com a decoração do seu consultório médico, Carlos Eduardo se preocupa em firmar-se na sociedade como um bom profissional. Sócrates Nolasco, ao discutir a identidade masculina, relaciona trabalho e desempenho sexual à construção do modelo de comportamento dos homens:

Para os homens, o trabalho tem uma dimensão cartográfica, pois define a linha divisória entre as vidas pública e privada, e, ao mesmo tempo, tem uma dupla função para as suas vidas. A primeira é ser o eixo por meio de que se estruturará seu modo de agir e pensar. A segunda função é inscrever sua subjetividade no campo da disciplina, do método e da violência, remetendo-os a um cotidiano repetitivo. (NOLASCO, 1993, 50)

Há duas maneiras de Carlos Eduardo reassumir o tradicional papel masculino: trabalhar, na esfera pública, competindo com outros homens e garantindo o seu *status* de médico ou através de um excelente desempenho sexual. O trabalho é uma forma de competição através do qual o homem supera o seu concorrente e se torna mais respeitado. Carlos Eduardo, no entanto, não se realiza profissionalmente, já que lhe faltam clientes, e passa o dia todo praticamente ocioso, no luxo de suas acomodações. Resta-lhe a única possibilidade de se enquadrar no modelo do macho, através da sexualidade. Tentativa também frustrada, pois ao se apaixonar por Maria Eduarda, outra mulher “estrangeira” em Portugal, sem saber que ela é, de fato, sua irmã, perde a chance de se virilizar, já que não pode continuar nutrindo sua paixão e um desejo incestuoso. Além disso, o homem geral-

mente não se entrega à paixão. Entregar-se significa abrir a retaguarda e deixar aflorar suas emoções, afetos e sentimentos; isso implica perda de poder, de controle social, pois como nos diz Barthes (1998), “todo homem apaixonado, feminino se torna”.

Para concluir, retomamos o título e a epígrafe deste texto. O narrador nos apresenta Carlos Eduardo em seu quarto, sob a seda dos cortinados, revelando o leito de um luxo efeminado de bretanhas, bordados e rendas. Bricabraques e bordados são nomes masculinos, mas que estão intimamente relacionados ao universo feminino; bretanhas e rendas são nomes femininos, que deveriam fazer parte do universo feminino, mas aqui estão compondo uma decoração masculina, num quarto de homem. Onde o masculino? Onde o feminino?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BADINTER, Elisabeth. *XY de l'Identité Masculine*. Paris: Ed. Odile Jacob, 1992.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- FALCONNET, Georges & LEFAUCHEUR, Nadine. *A fabricação dos machos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: 1993.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1970.
- KOSS, Monika Von. *Feminino + Masculino – Uma coreografia para a eterna dança das polaridades*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

Retratos femininos nos contos de Mia Couto

Elzbieta Szoka

Univ. Columbia - USA

Cada homem é uma raça (1990) é um livro de contos do escritor moçambicano Mia Couto, autor conhecido, entre outros, como “sonhador de verdades, inventor de lembranças”, “cúmplice dos deserdados” e “diapasão entre a vida e a morte do ser em formação/situação”, nas palavras do poeta moçambicano da mesma geração pós-guerra, Luís Carlos Patraquim. Nos seus contos Mia Couto explora o carácter pluricultural de Moçambique, o país herdeiro da latinidade, da arabidade e da bantuidade. Nesse sincretismo cultural moçambicano o escritor procura encontrar um denominador comum, partindo da tradição oral africana e recorrendo aos recursos arquetípicos universais, articulados em séries de imagens oníricas de alta carga simbólica. Conseqüentemente, a sua obra tem repercussões em países diversos entre várias gerações de leitores e leitoras.

Nos contos de Mia Couto que refletem uma sociedade pluricultural no contexto dinâmico e igualitário, são perceptíveis as relações entre vários arquétipos junguianos, principalmente entre o arquétipo matriarcal e patriarcal, assim como entre Anima e Animus. Esse processo coincide com uma nova tomada de Consciência Colectiva em outras sociedades pluriculturais, herdeiras da Cultura Ocidental, dominada pelo patriarcalismo judeu-cristão, e das culturas indígenas onde o dinamismo

matriarcal, ferido durante a época de colonização, está sendo resgatado esses dias por intelectuais e artistas desses países.

Carlos Byington, médico psiquiatra e analista, membro fundador da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, escreve numa introdução ao seu ensaio "Una teoría simbólica de la historia": "La desilución del progreso tecnológico y material como la gran meta cultural (...) ha abierto a la humanidad para la búsqueda de una mentalidad capaz de englobar el proceso tecnológico de una forma más humanista." Simplificando essa oposição entre tecnologia/materialismo e o humanismo, pode-se dizer que ela equivale à oposição entre os valores arquetípicos patriarcais e matriarcais, entre a consciência e o inconsciente, entre a razão e a emoção. Como provam o artigo de Carlos Byington e outros artigos compilados no livro *La psicología junguiana en America Latina*, as patologias culturais e sociais, igual que a psicose individual, são conseqüências do processo de dissociação do Self e de repressão do inconsciente. Ao nível social, essas patologias estão sendo representadas pelo terrorismo, pornografia, uso de drogas, ocultismo, e outras formas de posseção coletiva.

Na literatura pós-colonial, o resgate de valores negligenciados e reprimidos pelas culturas dominantes é um tema constante que se articula em forma de denúncia ideológica por autores politicamente comprometidos, ou, no caso de Mía Couto, cuja obra é freqüentemente comparada com o realismo mágico latinoamericano, através de metáforas e da criatividade de linguagem. Segundo o próprio autor, os contos dele estão, na sua maioria, inspirados pelos eventos reais, pelos boatos e pela tradição oral moçambicana. O percurso que se dá na obra de Mía Couto desde a oralidade até a literariedade na procura de uma expressão inerente moçambicana faz lembrar a ruptura efetuada por Guimarães Rosa na sua criação do mitoestilo do sertão brasileiro. Esse assunto merece um comentário à parte.

Voltando aos retratos femininos na coletânea mencionada, pode-se supor que não havia ironia nenhuma por parte do autor em oferecer tanto espaço semântico aos personagens femininos num livro titulado *Cada homem é uma raça*. Pelo contrário, Couto explora com um certo humor negro os opostos universais, personificados por mulheres e homens que povoam esses contos. Esse humor está construído através da intriga, da situação, da linguagem, da narração, da enunciação e através dos personagens e seus nomes. No que concerne ao humor dos nomes próprios, eles funcionam freqüentemente como emblemas fornecendo indicações importantes, muitas vezes alcançando a comicidade por contraste com características do

portador. Um dos exemplos desses procedimentos humorísticos é “Rosalinda, a nenhuma”, um personagem do conto sob o mesmo título. “Rosalinda era mulher retaguarda, fornecida de assento. Senhora de muita polpa, carnes aquém e além roupa. Sofria de tanto volume que se sentava em próprio peso, superlativa” A enunciação de outro personagem feminino, cujo nome é usado também como título do conto, produz comicidade pela escolha de palavras e pontuação: “Era a Rosa. Subtítulo: Caramela. E ríamos.”

Nos dois casos, o humor introduzido ao início do conto contrasta com o tom sombrio das narrativas que compartilham os temas de solidão e da morte. O humor de situação, enunciação e outros recursos que produzem comicidade das narrativas estão intercalados nos episódios trágicos proporcionando uma dimensão grotesca, tão característica do estilo de Mia Couto. Nos dois contos, as personagens alienadas e solitárias, se forem interpretadas literalmente, sofrem de uma psicose resultante da incapacidade de integrar conscientemente as emoções reprimidas e também por não serem “integradas” elas mesmas no “mundo exterior”, nos dois casos pelo objeto amado e pela sociedade. Tanto Rosa Caramela como Rosalinda, só conseguem ser “sujeitos” de suas histórias respectivas cultivando as memórias dos mortos sobre os quais as duas imaginam ter controle. No mundo dos vivos elas não têm nenhum controle das próprias vidas e estão traídas e abusadas pelos homens. Segundo a interpretação ideológica, as duas personagens são também expressões metafóricas do colonizado não integrado no universo do colonizador ou do “país emergente” no mundo globalizado. Severino Elias Ngoenha, filósofo moçambicano, escreve no seu livro *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica*:

Enquanto o mundo tende para a unificação, e os estados nacionais se colocam na via do declínio, nós ressuscitamos dos nossos cemitérios cadáveres adormecidos mas não mortos, rancores velhos que estavam sempre presentes, mas escondidos à espera da primeira oportunidade para se manifestarem. Enquanto a capacidade técnica do novo mundo avança vertiginosamente, a nossa capacidade de destruição não conhece limites!

No caso de Rosa Caramela, “a corcunda” que “era a mistura de raças todas, seu corpo cruzava os muitos continentes” a salvação espiritual era o convívio “maternal” com as estátuas “solitárias e compenetradas” no jardim da cidade. Isso depois de ter sido internada no manicômio por causa de um amor fracassado. Ela foi abandonada pelo noivo no dia do casamento “(...) de flores na mão, suspensa à entrada da igreja”. Depois da estadia no mani-

cômio ela saiu à procura de sua “alma minéria”. Curiosamente, a estátua preferida de Rosa Caramela foi a de um “colonialista” e a veneração dela levou a protagonista à cadeia por “saudosismo do passado.” Após a anistia Rosa saiu da cadeia e tentou amar outra vez. Nesse caso foi durante o enterro do enfermeiro-suicida, morto por motivo de mulheres. Durante a cerimônia Rosa Caramela cantou, despiu-se e jogou a roupa na cova com as palavras “Desse morto posso gostar! Já não é dos tempos. Ou deste também sou proibida?”

Por seu lado, Rosalinda foi emocionalmente e fisicamente abusada pelo marido bêbado e mulherengo: “(...) ele nos amores se multiplicara, retribuindo-se às tantas mulheres”, “Mal que surgisse o fundo da garrafa, as palavras davam lugar à pontapesaria”. Depois da morte do marido é que Rosalinda, “a esposa póstuma”, tomou controle completo não só da vida dela mas também da “interrupção da vida dele” e do “subterrâneo namoro” entre os dois. Já durante o velório ela proibiu que fechassem os olhos do marido defunto porque, segundo ela, “esse homem ainda está a espera de alguém”. O poder de Rosalinda e o seu desejo de controlar a situação chega ao cume quando ela trocou as inscrições dos túmulos vizinhos para assim enganar a ex-amante do marido que também vinha ao cemitério pagar os seus respetos.

A ruptura causada pelas duas protagonistas foi castigada pelo desaparecimento delas. Depois da estadia em manicômio e na prisão Rosa Caramela encontrou o seu noivo perdido e “foram-se os dois noite adentro”. Rosalinda não conseguiu celebrar o matrimônio feliz que só veio com a morte do marido; ela foi levada por “cumpridores de seriedades” que “temeram suas desordens” “a um lugar sombrio onde ela se converteu em ausência”. A possibilidade de transcender o limite entre o Eros matriarcal, no qual as duas protagonistas estão involucradas naturalmente, e o Logos patriarcal ao qual aspiram, é ilusória. O arquétipo paterno que está por trás dessa impossibilidade, geradora da alienação das duas, acaba sendo também o castigo pela tentativa de superar o insuperável. Nesse sentido, Rosa Caramela e Rosalinda lembram os heróis da tragédia grega castigados pelos deuses por se rebelarem contra o destino. Lembram também os movimentos independentistas em certos países cujo destino até agora parece ter sido pré-estabelecido. Daí a dupla dimensão dos contos que podem ser interpretados segundo a perspectiva psicanalítica ou ideológica.

Enquanto ao aspecto físico das duas protagonistas a conotação simbólica é imediata: Rosa Caramela, “a corcunda-marreca”, faz pensar no Corcundo de Notre Dame e está associada com o sentimento de inferiori-

dade que ela sente em relação ao mundo exterior que, por sua vez, a trata como inferior. A deformidade dela é arquetipicamente ligada ao universo dos impulsos do inconsciente igual que a deformidade de Rosalinda, cuja obesidade sobrenatural faz pensar nos gigantes que personificam a força incontrolável do inconsciente no seu aspeto destruidor. As duas personagens simbolizam o inconsciente que se manifesta através dos impulsos maternais e sexuais, onde o desejo de cuidar equivale ao de controlar. As duas desaparecem por serem incapazes de assimilar a sombra, cujos exemplos patológicos são Dr. Jekyll e Mr. Hyde, e conseqüentemente por não terem o poder de integração psicológica individual e social. Os fatores externos que impossibilitam essa integração teriam mais significado numa interpretação ideológica.

O cenário simbólico do cemitério, explícito em "Rosalinda a ne-nhuma" e em parte de "Rosa Caramela", onde no resto do conto ele é insinuado através de cores escuras e objetos (pedras, estátuas), é mais um elemento que expressa o arquétipo feminino. Segundo Jung, as tumbas estão relacionadas com o arquétipo feminino por terem a capacidade de abranger e enfold. Os dois estão ligados com segurança, nascimento, crescimento e conforto. A tumba é um lugar onde o corpo se transforma em espírito ou se prepara para renascer. Além dessas características confortantes ela é também o abismo escuro que engole o ser humano para projetá-lo no desconhecido. A tumba é fechada igual que o ventre materno antes de dar à luz. Nesse sentido, a situação de Rosalinda, "esposa póstuma" é também a de "mãe eterna" e é uma metáfora de "gravidez eterna" resolvida por forças exteriores.

Rosa Caramela passa a vida lavando estátuas dos mortos e cuidando delas. As estátuas, substâncias sem vida, estão relacionadas com o inconsciente da protagonista cuja atitude maternal para com elas simboliza o eterno desejo humano de integrar a morte com a vida, o inconsciente e o consciente. Há mais umas oposições binárias que podem ser inscritas na situação da protagonista: entre o bem e o mal; entre a criação e a destruição. Por ser corcunda, ela é comparada no conto ao escorpião que leva o veneno nas costas. Segundo as crenças africanas, o escorpião, que só dá à luz uma vez, é uma criatura que traz morte aos que a tocam. A gravidez que significa aumento e crescimento para outras criaturas é a premonição de morte para o escorpião. Esse aspecto destruidor do escorpião é relacionado com a noite. Durante o dia o escorpião simboliza o sacrifício materno desmentido, pois, segundo as crenças, as crias do escorpião nascem devorando os intes-

tinhas da mãe para assim saírem o ventre materno. O toque da Rosa Caramela-Escorpião tem uma dupla função: de dar vida e morte ao mesmo tempo. Durante o dia as estátuas sem vida estão animadas por ela na medida em que ela se aproxima da morte convivendo com elas. No final do conto, o namorado perdido de Rosa Caramela que a encontra e a toca desaparece com ela “noite adentro” deixando abertas as possibilidades/impossibilidades de resurgir.

Os temas de união dos opostos e da integração estão presentes também em *A princesa russa* que oferece uma possibilidade de interpretação “alquímica” e em muito mais abstracto *Mulher de mim*. No primeiro conto que faz lembrar *Branca Neve*, a tentativa de união está precedida por uma série de rupturas e tabus. Uma mulher russa “que era princesa lá na terra de onde viera” aparece com o marido dela numa aldeia africana a procura de ouro “como outros estrangeiros que vinham desenterrar riquezas deste nosso chão”, segundo as palavras do narrador Fortin, um empregado negro do casal. A primeira ruptura é a chegada dos estrangeiros e a alteração do status quo da vila. A outra que segue é uma atração forte que Fortin sente pela mulher cuja “brancheza muito me freqüentou os sonhos, ainda hoje estremeço do perfume dessa cor”, uma atração que ele trata de suprimir até o fim. Por sua parte, a “princesa” aproxima-se do Fortin procurando explorar a vila e as condições em que vivem os empregados do marido dela, rompendo assim mais um tabu, imposto pelo marido que a queria “fechada na sua tristeza” e inconsciente do mundo exterior. “Prisioneira de casa” ela convivia com ela mesma e com um relógio de vidro herdado da família dela. “Se esse relógio partisse, Fortin, era a minha vida que toda se partia”. Fortin era o único a quem ela confiava a limpeza do relógio.

As caídas da mina de ouro que provocam a morte de muitas pessoas levam a uma série de rupturas drásticas: em estado de choque a princesa rompe o relógio e dança descalça em cima dos vidros olhando a cara do marido. É o começo de uma grave doença dela que a deixa delirante e fisicamente débil. A princesa começa a escrever cartas a um grande amor dela Anton que ficou na Rússia. Fortin se converte em confidente dela e, aparentemente, em mensageiro que manda as cartas ao “Príncipe Encantado” Anton, mas na realidade destruindo-as por medo “de ser apanhado com aquelas provas ardentes em plena mão”. Essas provas ardentes ele deixava no fogareiro da cozinha. O delírio da “princesa” chega ao cume quando ela pede Fortin para levá-la à estação para encontrar o Anton. No caminho à estação Fortin transgrediu mais um tabu.

Estratégias discursivas e hibridismo – uma leitura de *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa

Iza Quelhas
UERJ

Próximo de Nova Caipemba, disse-me ele, encontraram um bosque feito inteiramente de uma mesma cinza e dentro dele algumas cubatas também de cinza, e dentro das cubatas, esteiras e moringues; e utensílios diversos, tudo de cinza. Presos aos raminhos das árvores havia centenas de pequenos pássaros, igualmente de cinza morta, com as suas alegres canções de chuva cristalizadas na ponta dos bicos. As bombas dos portugueses tinham travado o curso do tempo sobre o bosque, fechando aquele instante aflito numa redoma de cinzas. Passado um instante que a todos pareceu interminável, alguém levantou o braço e tocou com a ponta dos dedos a frágil estrutura de cinzas. Então todo o bosque se começou a desmoronar, com um demorado rumor de chuva mansa, e com ele os pássaros e as cubatas e a utensilagem doméstica, e em breve nada havia em redor a não ser uma larga planície de cinza idêntica.

(AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas* – romance. Rio de Janeiro : Gryphus, 2000, 109-110.)

A proposta do presente artigo é a de propor uma leitura das conexões entre as estratégias polifônicas e a noção de hibridismo no romance *Estação das chuvas* – romance, publicado em 1996, de José Eduardo Agualusa (1960), escritor angolano. A fundamentação teórica articula as noções de dialogismo e polifonia desenvolvidas por Mikhail Bakhtin (1895-1975), e, mais recentemente, a concepção de hibridismo desenvolvida por Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998). A articulação entre as estratégias discursivas e a noção de hibridismo permite compreender a composição da matéria ficcional e a inserção da matéria histórica, num texto que privilegia a pluralidade de vozes e discursos como uma de suas principais estratégias para o que se pode denominar verossímil. José Eduardo Agualusa, nascido na cidade de Huambo, planalto central de Angola, desde 1989, com a publicação de *A conjura*, vem apresentando uma produção ficcional e poética marcada por uma variedade de temas que se interpenetram, numa linha temporal que liga um passado colonial a uma complexa rede de relações na história contemporânea. O hibridismo é, neste breve artigo, estudado em articulação com a noção de gêneros e estratégias polifônicas, tais como a intertextualidade e a interdiscursividade, por exemplo. Se o hibridismo, em Bakhtin, é pensado como *criador da imagem da linguagem no romance*, o hibridismo, em Bhabha, refere-se a situações pós-coloniais, sob os signos da ironia, da desigualdade e da diferença, signos aliás co-existentes e simultâneos, como tudo o que está justaposto. O destaque dado por Bakhtin ao dialogismo, na base da polifonia, evidencia a perspectiva de um teórico atento à linguagem e às vozes que a constituem no romance, o que está intimamente ligado à compreensão dos gêneros como modo específico de *percepção de valores e da representação do mundo*, uma vez que *gêneros são formas de pensamento sobre o mundo* (MACHADO, 1995). A visão ética de Bakhtin perpassa uma concepção estética que traz à tona o dialógico no centro da concepção de linguagem. Bhabha, por sua vez, em *O local da cultura*, principalmente, estuda o hibridismo como possibilidade de denúncia do desejo de autoridade, soberania, legitimidade cultural e racial como construtos ideológicos e históricos. Ambos estabelecem conexões vitais entre os textos literários e as vozes sociais que corporificam sujeitos e suas representações nas culturas.

A *arena discursiva*, conforme Bakhtin, é, gradualmente, problematizada no romance em estudo, a partir do momento em que o processo polifônico de *produção de sentido* é ultrapassado pelas formas de manipulação e *controle de sentido*.

Na epígrafe inicial, a descrição minuciosa de uma floresta transformada em cinzas, imagem elaborada por um narrador-personagem que se

vale, nesse pequeno trecho, de um olhar poético, que atravessa o objeto de sua atenção e revela uma aparente integridade perdida no tempo, apresenta um cenário cuja contundência articula efeitos de uma simulada onisciência obtida pelo entrecruzamento de discursos, personagens, espacialidades e temporalidades distintos. Em outros momentos da narrativa, será apresentada aos leitores uma visão que extrapola as construções binárias e os parâmetros da bipolaridade – *colonizador versus colonizado, por exemplo* –, ao elaborar um espaço discursivo híbrido, que se vale das estratégias narrativas para denunciar outras estratégias que pretendem controlar a produção de sentidos. Através da busca do narrador por uma personagem, Lúcia Ferreira do Carmo, poeta angolana, narra-se não apenas a história dessa personagem, mas uma visão multifacetada da história recente de Angola, compondo-se alguns dos fios desse enredo que se entrecruzam na construção de um texto que o autor denomina, após o título principal, “romance”.

Na epígrafe, natureza e cultura – *a floresta e a utensilagem doméstica* – metaforizam-se na imagem das cinzas, evocadas por uma voz que se vale da imagent tornada poética: a hiperbolização das ruínas que encobrem uma paisagem, um projeto de nação e sua história de horror. O *factum* e o *factum* interligam-se, sem que haja predominância de um sobre o outro, assim como as camadas de cinzas se justapõem numa apenas aparente homogeneização. As faces da morte são traduzidas por formas híbridas – as vozes no romance, as vozes na história – que aglutinam e metamorfoseiam gêneros, formas, técnicas narrativas e discursos.

As estratégias narrativas destacam, ao longo do romance, que os campos opostos – o colonizador e o colonizado, por exemplo – não são em si puros, mas sim configuram espaços híbridos entre opostos. Dessa forma, os discursos das personagens colocam num plano privilegiado o espaço intersticial entre opostos – *in-between*. Na formulação de Bhabha, o hibridismo não constitui um terceiro termo, capaz de resolver os conflitos ou a tensão entre culturas. Em sua concepção de hibridismo, ele destaca o fato de não se tratar, portanto, de um espelho simbólico no qual um ‘eu’ possa se reconhecer, mas sim de uma tela cindida do ‘eu’ e de seu duplo: o híbrido (BHABHA, 1998). A alteridade, nessa linha, é compreendida na dimensão de um eu – o agente híbrido – que nos remete ao *ora, ora* – ora isso, ora aquilo –, que insere o conflitante e o contingente. Homi Bhabha afirma “que a linguagem da coletividade e da coesão nacional está agora em jogo”, pois “(...) a totalidade da nação é confrontada com um movimento suplementar de escrita e atravessada por ele.” (BHABHA, p. 217-218)

Na leitura de *Estação das chuvas* – romance, procuro destacar as estratégias de construção da personagem principal – Lúdia, poeta e intelectual –, que coloca em primeiro plano os embates discursivos, muitas vezes ocultos por um discurso e prática autoritários. Se o termo romance remete aos gêneros literários, a ficção pode ser entendida como um processo de conhecimento daquilo que não é dado à percepção imediata de nosso entorno, enquanto sujeitos inseridos numa cultura e engendrados na história. A ficção problematiza as noções de dentro/fora, eu/outro, corpo/mente, que já não podem estar circunscritas a uma visão clássica do sujeito como superfície “refletora, capaz de formar uma imagem da natureza externa, anterior e independente dele.” (NAJMANOVICH, 2001, 22-23). Ao elaborar um romance com várias referências históricas, algumas de conhecimento do grande público, de um modo geral, Agualusa retoma questões do senso-comum e quebra a chave de uma determinada concepção de história, a partir do contraponto de vozes no plano atorial e discursivo. A imagem de um país, Angola, é configurada pelas vozes das personagens, inclusive a do narrador que funciona como personagem secundária, elo entre temporalidades e espacialidades distintas. A personagem Lúdia do Carmo Ferreira é elaborada a partir de estratégias intertextuais e interdiscursivas – entrevistas, citações de poemas, trechos de diários, todos com indicações bibliográficas e outras informações similares, como datas e locais – que simulam um estatuto veraz e legítimo àquela que funciona, no texto, como agente e testemunha de um acontecimento histórico.

Tanto Homi Bhabha quanto Mikhail Bakhtin, em tempos e lugares distintos, rompem com a concepção dicotômica que estratifica a compreensão da realidade, em constante processo de mudança. Por outro lado, Agualusa, em *Estação das chuvas*, atualiza o que Bakhtin concebeu como literatura, isto é, “um tipo especial de linguagem que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros tipos de discursos”, ao creditar ao romance, por exemplo, a funcionalidade de um “órgão de percepção”, pois através do literário, se apreende o conceito de vozes, instituído como “princípio arquitetônico da prosa romanesca.” (BRAIT, 1999, 22)

O subtítulo *romance* confere identidade a uma forma e suas marcas híbridas – as vozes da ficção e da história. No Sumário, destacam-se as seguintes partes identificadas apenas pelos títulos: Agradecimentos; O Princípio; A poesia; A Busca; O Exílio; O Dia Eterno; A Euforia; O Medo; A Fúria; O Fim. Cada uma dessas partes será composta por capítulos numerados, com extensão variada. Na parte destinada aos agradecimentos, o autor reconhece que o livro “deve muito a alguns amigos, que me apoiaram

durante o trabalho de pesquisa e documentação, ou se dispuseram a partilhar comigo as suas memórias”, e, então, segue-se uma lista de nomes, que reúne poetas, romancistas, professores, enfim, intelectuais que atuaram com maior ou menor intensidade nas lutas pela independência de Angola. Tais agradecimentos já se inserem nas estratégias narrativas – a polifonia, a intertextualidade e a interdiscursividade –, nomeando as memórias, suas várias formas de registro e pontos de vista. Na página seguinte, o livro é dedicado “em memória de Mário Pinto de Andrade”, também inserido como personagem do romance. As páginas que citam os títulos de capítulos são seguidas sempre de uma ou duas epígrafes: trechos de discursos de políticos, de textos publicados em periódicos; fragmentos de poemas, de diários ou de correspondência; transcrição de frase inscrita nas paredes de uma prisão (“Eu poderia...!”, EC, 215); enfim, uma variada eleição de recortes de focalização e discursos, personagens e enunciados extraídos do que se pode considerar a representação da variedade da vida na ficção.

A primeira epígrafe é parte do discurso proferido por Agostinho Neto, em Luanda, “à zero hora e vinte minutos do dia 11 de novembro de 1975”, e afirma o seguinte:

Em nome do povo angolano, o Comitê Central do Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA, proclama solenemente perante a África e o mundo a independência de Angola. Nesta hora o Povo Angolano e o Comitê Central do MPLA observam um minuto de silêncio e determinam que vivam para sempre os heróis tombados pela independência de Angola. (EC, 13)

A força do enunciado e o tom solene contrastam com o tom quase intimista com que é iniciada a narrativa. A palavra profética mescla-se à palavra e ao tom autoritário de um poder que se coloca no plano divino, ao *determinar vida eterna aos heróis tombados pela independência*, funcionando como profecia, no plano do invisível, e como ordem, no plano do visível e do mundano. O povo angolano tem um porta-voz que fala em nome do um: um partido, aqui entendido também como voz, que se vincula à imagem da nação angolana. O princípio, de forma irônica, é o fim do plural, o fim de uma luta motivada por desejos comuns de sujeitos que, até então, encontravam-se do mesmo lado, isto é, contra os colonizadores.

No capítulo 2, retoma-se a cena da praça e do momento do discurso do Presidente Agostinho Neto, enquanto chegam notícias das guerras espalhadas por todo o país. Após o discurso medido pela sua duração e impacto nos ouvintes – “O Presidente falou durante quarenta minutos” – a praça foi tomada pelo assombro do povo, afirma o narrador evidenciando sua

ausência ao reconstruir a cena pela imaginação: “É assim, pelo menos, que imagino a cena (eu não estava lá)” (p. 18).

No capítulo seguinte, a personagem é apresentada com data e local de nascimento – “Lídia do Carmo Ferreira nasceu em 1928, na Chela, numa xitaca [pequena quinta] decrépita e isolada, meio escondida entre dois grandes morros verdes” (EC, 19). O narrador, logo a seguir, descreve uma viagem ao Lubango, e destaca o que vê, colando sua visão à da personagem, que, na história, busca encontrar: “Agachado, com o rosto colado à janela, pude ver como o chão subitamente se levantava num salto prodigioso e toda a paisagem mudava de cor.” (Idem). Após uma sumarização dos primeiros anos de vida de Lídia, a parte intitulada “A Poesia” começa com duas epígrafes extraídas de uma correspondência e de um artigo de jornal, respectivamente.

Eu creio firmemente que é pela poesia que tudo vai começar.
(António Jacinto, em carta a Mário Pinto de Andrade, escrita em Luanda, em 1 de fevereiro de 1952).

Nalguma dessa poesia de autores vários, havia uma matéria insidiosa que o poder temia. Não porque confirmasse ou ilustrasse apostas ideológicas, mas porque confirmava uma suspeita terrível: a de que, para além de uma vontade angolana, levada à sua extrema consequência com o levantamento armado, havia uma alma angolana. E contra essa não tinha defesa. Para quem a temia, era a derrota decretada em verso.

(Ruy Duarte de Carvalho, “Estamos juntos no país que temos”, *Gazeta Lavra e Oficina*, n. 56, Luanda, Maio de 1991)

As epígrafes produzidas por sujeitos em tempos e locais diferentes, denunciam que uma das estratégias do narrador para relativizar sua não presença em todos os momentos e lugares é a de articular discursos, revelando-se também o percurso de uma pesquisa que pode superar, através da imaginação e das estratégias discursivas, as lacunas, os vazios ou indeterminações de sentido. Se as epígrafes transcritas apontam a intertextualidade, entendida aqui, conforme as palavras de José Luiz Fiorin, como “um processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1999, 30), a citação evidencia o dialogismo discursivo na constituição do romance. No decorrer da narrativa, a poesia é não apenas um gênero, mas signo da luta entre sujeitos e suas linguagens. A poesia aciona as possibilidades de intervenção do outro no discurso de um *eu* que só pode ser compreendido pela palavra polissêmica. Numa concepção teórica, a poesia “(...) consiste

em representar a realidade por vias oblíquas(...) em linguagem poética (...).” (STALLONI, 2001, 142)

As vias oblíquas, por exemplo, podem nos fornecer uma imagem das estratégias desse narrador que preenche um espaço inacabado, a própria representação da história em processo, com a variedade de discursos que representam as múltiplas experiências de interação com o outro. As entrevistas, por exemplo, diálogos travados entre o narrador e a protagonista, fornecem um material híbrido, que simula um entrecruzamento dos planos da ficção e da história, numa perspectiva dialógica. No capítulo 2, destaco o seguinte trecho da entrevista datada de 23/05/1990:

— Teve muitos amigos em criança?

Lídia – Artur foi o meu primeiro amigo. Havia também um cão, um perdigueiro gigantesco, meio louco, ao qual o meu avô deu o nome do governador português da altura – Eduardo Ferreira Viana. Tivemos um outro cachorro, mas estava velho e evitava as crianças. Chamava-se Salazar. (EC, 35)

A alusão à velhice e ao comportamento avesso às crianças reconstituem um retrato que remete à estratégia da interdiscursividade, como um “(...) processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro.” (FIORIN, 1999, 32). Salazar é transformado numa figura, num tema, numa outra espécie, num processo que se vale da ironia, ao permitir que um enunciado impossível de ser sustentado seja veiculado.

No capítulo 4, as estratégias da interdiscursividade atravessam uma história apresentada com um certo tom de lenda (o lugar do inverossímil na narrativa), o que mais adiante será colocado no plano do verossímil pela própria experiência do narrador, ao deslocar-se no espaço. “Lídia gostava de contar histórias de sua infância. Uma impressionou-se muito porque não era possível. Mais tarde espantei-me ao descobrir várias referências a esse caso nos jornais da época” (EC, 41). A protagonista conta uma história sobre mulheres mortas, assassinadas, todas com os corpos “horripelmente mutilados”, como escreveria no dia seguinte o repórter *d’A Província de Angola*. Mais precisamente, os corpos estavam cortados rente ao umbigo.” (EC, 42). Inicialmente, as desconfianças convergem em direção à população negra (“as práticas canibalescas, as selvagens orgias dos pretos do mato”), depois, ao estrangeiro, um lorde inglês, por exemplo: “(...) O povo, o preto bárbaro, mata com a simplicidade das bestas simples: desfere a pancada, crava a navalha e foge.(...) Um crime desta natureza requer a ciência de um

homem instruído e a sensibilidade de um lorde inglês. Eu conheço o nome do culpado e aqui o revelo – Jack, o Estripador.” (EC, 43)

Mais adiante, Lúdia esclarece que o suposto verdadeiro assassino aparecera, tratava-se de um “pescador de sereias”. No capítulo seguinte, o narrador registra, com a data de julho de 1994, sua ida a Porto Alexandre (Tombwa), no extremo sul de Angola, e o encontro com aquele que poderia ser o protagonista da história contada por Lúdia e por ele confirmada através da leitura dos periódicos locais. Ao entrar numa loja velha de ferragens, o narrador dialoga com um homem de “mãos magras” e “gestos cansados”. Após uma breve conversa, o homem declara: “(...) ‘Já tive bastante dinheiro’, continuou o homem. ‘Fui pescador.’ Riu-se: - Pescava sereias. (EC, 45-46)

As palavras de Lúdia, as referências encontradas nos jornais, corporificam-se na figura do homem encontrado, por acaso, num lugar percorrido pelo narrador em sua busca pela protagonista. O que era mistério e lendário adquire aparência de veracidade nas palavras daquele que passa de personagem citado à personagem que cita. Mais adiante, na parte intitulada “A Busca”, iniciada por uma epígrafe extraída de uma correspondência de Lúdia para Mário de Andrade, ela afirma o seguinte: “Já não sei quem fui, quem sou. Já não sei o quanto de mim é, não a vida, mas aquilo que da vida em algum livro eu li.” (EC, 67).

Na parte intitulada “A euforia”, que focaliza um momento pós-independência, quando Lúdia é presa, o sentimento de desencanto é crescente. O percurso da personagem, presa, depois exilada, estabelece um elo que atualiza a República de Platão: afinal, os poetas não devem fazer parte da República. Na parte “O medo”, o narrador focaliza um período de inserção nas ações políticas, e registra a prisão de Lúdia e outros ativistas dissidentes do MPLA como “motivo de discórdia”. Nas palavras da personagem Borja Neves: “(...) A revolução exige firmeza, é preciso fuzilar para educar. (...)” [grifos meus] (EC, 198)

A imagem de uma “Angola profunda”, como a entende Borja Neves, aproxima-se da imagem formulada por Lúdia de uma “África profunda”, mas ambos produzem desdobramentos diversos de um presente que antecipa as ruínas finais. Os sujeitos da enunciação provocam deslizamentos de sentidos capazes de matar a partir de valores colocados em cena para excluir o outro. As lutas internas entre grupos rivais disputam o poder de falar em nome de um povo cada vez mais citado e ausente na trama narrativa – o povo é quase um fantasma, mas quem o representa é um sujeito que fala pela coletividade, na televisão: “(...) - Aqui estamos! – disse. – Nós,

o povo. A defender a vontade do povo, as conquistas do povo, a liberdade, a livre iniciativa. Luanda é hoje a trincheira firme da democracia em África...” (EC, 265-266)

A última intervenção da personagem, em meio a um cenário de morte e destruição, denuncia a impossibilidade do discurso polissêmico e as possibilidades do *devoir*, num cenário que os insere apenas como sobreviventes, não mais atores ou agentes. Lúdia, protagonista que vencera as limitações de uma sociedade colonial e patriarcal, desenha a ambiência de um pesadelo que dá à consciência em vigília o estranho conforto de um sonho: “Acordei cega, noite fechada. Um pequeno rumor me despertou. Um som baixo, um roçar de corpos minúsculos movendo-se sob a cama, no soalho, subindo pelos armários e pelas paredes. (...) Peguei em várias com ambas as mãos e meti-as na boca, e mordi-as e engoli-as, como antes mordia e engolia as rosas.” (EC, 267). A imagem de *corpos minúsculos em movimento* desloca o foco narrativo do plano dos grandes acontecimentos para uma escala infinitamente menor: a significação dos eventos? Tal deslocamento de significantes ressemantiza a matéria ficcional e os discursos que a constituem, ao privilegiar o minúsculo e o plural que se movem, como num sonho, ainda a procura das vozes que *façam falar o silêncio*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas* – romance. Rio de Janeiro : Gryphus, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- . *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo : HUCITEC, 1988.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1998.
- BRAIT, Beth. “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo :EDUSP, 1999, p. 11-27.
- FIORIN, José Luiz. “Polifonia textual e discursiva”. In: Idem, p. 30-36.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz – a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro, São Paulo : Imago, FAPESP, 1995.
- NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado – questões para a pesquisa no/do cotidiano*. Trad. Org. Maria Teresa Esteban et al. Rio de Janeiro : DP & A, 2001.
- STALLONI, Yves. *Os gêneros literários. A comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro : DIFEL, 2001.

A transgressão erótica em *O evangelho segundo Saramago**

Maria da Conceição Flores
UnPRN

*Amar é ter prazer em ver, em tocar,
em sentir com todos os sentidos.*

Stendhal

O evangelho segundo Jesus Cristo retoma o mito universalmente conhecido de Jesus Cristo, não para endossá-lo, mas para rasurar o discurso monológico, constituindo-se como “canto paralelo”. Estabelecendo um diálogo com os textos primeiros, o discurso da paródia é o de quem não aceita o mundo tal como ele é, não aceitando, portanto, suas formas de representação. É a voz de quem se recusa a viver no temor a Deus, isto é, numa “lei imposta pelo medo”, a voz de quem não acredita que o medo é “o mais benéfico e afetuoso dos dons divinos” (Eco, 1988: 488).

A paródia inclui-se nos discursos duplamente orientados, voltando-se simultaneamente para a palavra comum e para o “discurso de um outro”, dialogando e preenchendo lacunas mitológicas. Assim, todos os personagens de *O evangelho segundo Jesus Cristo* são duplos destronantes de seus

homônimos bíblicos. A Maria ficcional concebe Jesus, porque é casada com José e tem relações sexuais como todo casal. O Jesus ficcional foi parido na dor e “nasceu, como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso de suas mucosidades e sofrendo em silêncio” (Saramago, 1994: 83)¹ e cresceu como qualquer criança. Tinha apenas treze anos, quando perdeu o pai, crucificado aos trinta e três anos como rebelde pelos romanos. Não irá ocupar o lugar que a tradição lhe destina, abandonando a casa materna em busca de resposta para o sonho herdado do pai². Passa quatro anos no deserto, em companhia do Pastor, travestimento do diabo, seu mestre na iniciação à vida pública. Expulso pelo diabo, pois escolhera celebrar o pacto com Deus, Jesus dirige-se para o Jordão.

Caminha até Magdala, mas os pés feridos pela árdua caminhada no deserto impedem-no de continuar e, por uma casualidade do destino, é socorrido por uma mulher. Desconfia que essa mulher é uma prostituta, mas sucumbe aos seus encantamentos. Sua iniciação sexual ultrapassa os limites da atividade sexual, é uma experiência erótica e irá deflagrar uma realidade que o perturbará completamente. Erótico provém de *erotikos* – relativo ao amor – e deriva de Eros, o deus do amor, dos gregos. Mais tarde, a psicanálise transformou Eros em símbolo da vida, do desejo, cuja energia é a libido, princípio da ação. O oposto de Eros é Tanathos, símbolo da morte, da destruição. O narrador, ao envolver a iniciação de Jesus na poesia do Cântico dos Cânticos, dessacraliza e parodia o texto sagrado. O sentido metafórico, explicação conveniente da Igreja, perde-se, e o intertexto passa a ser lido literalmente, como um canto de amor. Quando Maria tranca a porta, ouvimos “levanta-te, vento do norte, vem tu, vento do meio-dia, sopra no meu jardim para que se espalhem os seus aromas, entre o meu amado no seu jardim e coma dos seus deliciosos frutos.” (p. 281; cf. Ct 4, 16).³

O momento que Jesus irá viver é, simultaneamente, transgressor e sagrado. Transgressor, porque contraria o que está prescrito na Torah, é um pecado, o que não deveria ser feito, porém torna-se abençoado e bendito, uma aleluia dos corpos que atingem a plenitude, irmanando-se à divindade no gozo, simbolizando uma união superior.

A cama é o altar onde se realizará esse ritual sagrado. Logo não é “uma rústica esteira”, é como a que Salomão descreve: “Adornei a minha cama com cobertas, com colchas bordadas de linho do Egito, perfumei o meu leito com mirra, aloés e cinamomo”(p. 281-2; cf. Pv 7, 16). Os prepa-

rativos vão sendo feitos. Maria despe e lava o corpo de Jesus, “os roces delicados” fazem-no estremecer. Espera, na cama, por Maria, que volta perfumada e nua. Tal visão fez com que fechasse os olhos. Maria diz-lhe: “és belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos.” (p. 282). O pudor não se conjuga com o erotismo: é necessário ver, apreciar, desfrutar o objeto do desejo. Quando Jesus olhou “deslumbrado”, entendeu as palavras de Salomão:

As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela. (p. 282; cf. Ct 7, 2-4).

Então, Maria tomou-lhe as mãos, fê-lo percorrer o corpo dela, dizendo: “Aprende, aprende o meu corpo. (...) Aprende o teu corpo” (p. 283). Outrora, Jesus se havia negado a conhecer o seu corpo, fizera ouvidos de mercador à voz que dizia que, para chegar a Deus, era preciso conhecer o corpo. Agora, Jesus aprendeu o corpo de Maria, aprendeu seu próprio corpo, até o êxtase final, “o interminável frémito”.

A natureza triunfara sobre a razão. Maria encarna Eros e Tanathos, a promessa de vida e morte que se realiza quando Jesus assume a sexualidade, pois “a ejaculação é promessa de morte, a afirmação da espécie contra o indivíduo.” (Beauvoir, 1976: 236). Ficaram juntos o dia todo, ninguém bateu à porta. Maria sabia ter encontrado o seu amado, o homem “por quem tinha esperado toda a vida” (p. 288), pois Jesus havia metido a mão pela abertura da porta e feito seu coração estremecer. A prostituta havia morrido naquele momento: Maria era apenas uma mulher apaixonada e pediu-lhe que a enlaçasse, repetindo o gesto dos amantes do Cântico dos Cânticos, “agora só quero que a tua mão esquerda descance sobre a minha cabeça e a tua direita me abrace.” (p. 285; cf. Ct 2, 6).

Jesus ficou durante oito dias. Diversas vezes, Maria quis saber da vida do amado, porém ele sempre mudava de assunto. Respondia, por exemplo: “Entro no meu jardim, minha irmã, minha esposa, colho a minha mirra e o meu bálsamo, como o favo com o meu mel e bebo o meu vinho com o meu leite” (p. 286; cf. Ct 5, 1).

Mais uma vez, é o Cântico dos Cânticos que o narrador coloca na boca de Jesus, quando se dirige a Maria de Magdala. Todavia ele não se limitava à recitação do versículo, passava à prática. Ela era o seu jardim e Jesus se deleitava com seus encantos.

Finalmente, chegou o dia da partida. Prometeu visitá-la, “um destes dias”, expressão tão indefinida que poderia significar logo, poucos dias, ou então algum dia. Passados quatro anos, Jesus voltava a Nazaré. Não era mais um menino, tanta coisa acontecera: no templo tentara explicação para sua herança, ficara de pastor com o “rebanho do Diabo”, encontrara Deus, conhecera Maria de Magdala, fizera-se homem.

Rejeitado pelos seus, não tendo mais casa, só lhe restava Maria de Magdala “uma puta” (p. 303). Voltou a Magdala - a casa de Maria era como uma “ovelha que se afastou” (p. 305), metáfora da exclusão moral e social que a prostituição acarreta. Dependurado, continuava o sinal de que a prostituta não recebia. Jesus bateu à porta e foi recebido por sua amada. Maria não estranhou ele ter voltado tão cedo, esperava-o desde que partira.

Sentados, frente a frente, Jesus tomou um pedaço de pão, partiu-o em duas partes, e disse: “Que este seja o pão da verdade, comamo-lo para que creiamos e não duvidemos, seja o que for que aqui dissermos e ouvirmos, Assim seja, disse Maria de Magdala.” (p. 308). Saramago parodia a eucaristia, na qual o pão simboliza o alimento espiritual, a comunhão com Cristo; os que participam desse ritual afirmam publicamente a aceitação da verdade revelada por seus ensinamentos. Aqui, é um ritual íntimo, celebrado a dois, desnecessário, pois Maria de Magdala não precisava do “pão da verdade”. Ela era sua boca e seus ouvidos, a que estava nele por amor, por isso não se surpreendeu quando Jesus disse: “Eu vi Deus.” A comunhão de Jesus e Maria de Magdala é plena: os corações unidos no amor, os corpos exultando na sexualidade, as mentes em sintonia. Doravante, não mais haverá segredos ente eles - a confiança é mútua e irrestrita. Maria de Magdala acredita em seu amado, sabe que “coisas terríveis” (p. 309) aguardam-no e irá vivê-las conjuntamente. É a intuição feminina que a faz prever os dias que se avizinham...

Maria de Magdala sabe que “Deus é medonho” (p. 309): um menino, em sonho, lhe revelou isso, antes de começar a ser prostituta. Também sabe o que é viver com o desprezo de Deus. Ser mulher, ser prostituta, naqueles tempos, significava viver como figura à margem da sociedade, ter que ser subserviente aos homens e a Deus, pois o pecado da mãe Eva predestinara a mulher à exclusão. E Maria de Magdala tem a lucidez de se saber mulher e de sua exclusão.

Jesus e Maria de Magdala formam um casal que não se adapta aos padrões sociais. São alvo de “risos, chufas e insultos” (p. 310). Maria de

Magdala não passa de uma “gaja” (p. 310), termo chulo que, em Portugal, designa mulher velhaca, uma puta ordinária. A relação dos dois é transgressora, fora do código moral. Não são casados, não procriaram. Entregam-se, freqüentemente, aos prazeres eróticos. Estão fora dos códigos: uma prostituta e um adolescente de dezessete anos que partilham jogos eróticos e o gozo mútuo, cuja intimidade é total. São o duplo transgressor de Maria e José, cuja sexualidade é permitida, pois são casados.

Entre José e Maria a sexualidade reduz-se ao instinto, “à insistente urgência” (p 26), exercida sem intimidades nem desnudamento. Não há troca de carícias, nem erotismo, apenas penetração, o dever do cio cumprido. Maria jamais toma a iniciativa, espera submissa o marido. O resultado final é que procriam em abundância, não tivesse José morrido tão jovem, aos trinta e três anos, os filhos seriam ainda mais. Maria é ainda jovem, mas perdeu “a beleza e a frescura” de tantas “prenhezês”. Uma “indignação” entrava-lhe na alma, porém não ousou culpar José, nem tão pouco Deus de seus nove filhos que lhe consumiram a juventude. Sabia que uma grande família era uma bênção e ela “uma vinha fecunda” (Sl 127, 3), ao passo que uma mulher estéril era considerada amaldiçoada, sendo permitido a seu marido buscar prole fora do casamento. Além do mais, só as prostitutas e os médicos conheciam os segredos das práticas anticoncepcionais (Beauvoir, 1976: 177), a mulher casada dependia da casualidade...

Como vimos, os dois pares representativos da sexualidade são contrastantes. Se em Maria e José a sexualidade é exercida instintivamente, por dever de cio, em Jesus e Maria de Magdala transforma-se em erotismo, um desequilíbrio procurado conscientemente e apaziguado quando o gozo é atingido (Bataille, 1980: 29).

Jesus e Maria de Magdala seriam apenas um casal de amantes, embora fora dos padrões convencionais, não fosse esse Jesus o duplo paródico de seu homônimo, o fundador do Cristianismo, e Maria de Magdala o duplo de Madalena, a pecadora arrependida. Maria Madalena é aquela mulher de quem Jesus expulsou “sete demônios” (Mc 16, 9; Lc 8, 2), que acompanhava Jesus e os discípulos pelas cidades e aldeias onde ele anunciava “a boa nova” (Lc 8, 2). No calvário, lá estava ela (cf. Mt 27, 56; Mc 15, 40; Jo 19, 25); João narra ter sido a ela a primeira pessoa a quem Jesus apareceu após a morte (cf. 20). A tradição costuma ver Madalena como a pecadora arrependida que ungiu os pés do Senhor (cf. Lc 7, 36-50). Tam-

bém é comum ela ser identificada com a irmã de Lázaro, Maria, a que ungiu os pés de Jesus com óleo perfumado (cf. Jo 11, 2).

Nos evangelhos, Jesus é o filho de Deus, cuja missão é redimir a humanidade do pecado original, um místico. Nunca teve relacionamento algum com mulher, é casto. Sua doutrina prega que o homem é corpo e alma, divisão que estigmatiza o corpo, pois o pecado original fez dele o inimigo da alma. A figura feminina fundamental é Maria, *mater dolorosa*, que acompanha o filho até a morte.

No texto de Saramago, Maria é destronada, sendo substituída por Maria de Magdala, a mulher que compreende Jesus e o realiza plenamente. O gozo dos amantes, banido pela Igreja, é um êxtase, portanto, uma forma de ascensão ao divino. Qualquer ligação carnal era considerada má, pecaminosa; a mulher foi responsabilizada pelas tentações da carne, pelos males que afligem a humanidade. Tertuliano (155-220), doutor da Igreja, afirmava: "Mulher! És a porta do diabo. Persuadiste aquele que o diabo não ousava atacar de frente. Foi por tua causa que o filho de Deus teve de morrer. Deverias andar sempre vestida de luto e de andrajos." (Apud Beauvoir, 1976: 242)

O cristianismo tem devotado um ódio tamanho ao corpo feminino que poupou Jesus da mácula do nascimento - foi concebido sem pecado -, consentindo, porém, que fosse destinado a uma morte aviltante. Se amar é ter prazer em ver, em tocar, em sentir com todos os sentidos, é um ato de transgressão, pois o cristianismo não aceita o prazer, sinônimo do pecado. É através do sofrimento, da mortificação do corpo que o homem ascende ao paraíso.

O Jesus ficcional é um homem que exerce plenamente sua sexualidade, cujo relacionamento com uma mulher mais velha e ex-prostituta é assumido publicamente sem constrangimento ou culpa. Eros se concretiza em Maria de Magdala, pois é ela que induz o impulso que atrai Jesus, tornando-se a força fundamental da vida. A vida sexual não é impeditivo do exercício da missão a que Deus predestinara Jesus. Esse Jesus resgata a mulher, fá-la sua parceira, confidente, amante que o acompanha até a morte.

NOTAS

- ¹ As citações referentes a *O evangelho segundo Jesus Cristo*, doravante, virão apenas indicadas pelo(s) número(s) da(s) página(s).
- ² José, desde o massacre dos inocentes, tinha um sonho que todas as noites o atormentava. Sonhava que ia junto com os soldados matar as crianças e seu próprio filho. O pesadelo, fruto da omissão - pois soubera antecipadamente da ordem de Herodes -, foi a herança recebida por Jesus.
- ³ As citações bíblicas foram retiradas da Bíblia editada Ave-Maria; as abreviaturas são as constantes da referida edição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Bernardo da Costa. 2 ed. Lisboa: Moraes Editora, 1980.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. de Sérgio Milliet. Lisboa: Printer Editora, 1976.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsou (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. 109 ed. Revista por Frei João José Pedreira de Castro, O. F. M. e pela equipe da Editora. São Paulo: Ave- Maria, 1997.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. de Aurora Fornioni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 13 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- STENDHAL. *Do amor*. Trad. de José Manuel Simões. 2 ed. Lisboa: Presença, 1977.

O “elemento feminino” na memória de Lisboa: Murilo Mendes e Vieira da Silva.

Maria Luiza Scher Pereira
UFJF

1 - Uma questão inicial

No artigo Feminismo, experiencia y representación, Nelly Richard apresenta algumas questões que têm animado o debate em torno do tema da “escritura feminina”, dentre as quais destacamos a seguinte:

Podemos hablar – tan divisoriamente – de escritura masculina e femenina si el lenguaje criativo, la textualidad poética, son espacios privilegiados de desplazamiento y transferencia del yo en los que se amplían y se remodelan incesantemente las fronteras de la subjetividad cultural, desbordando así el realismo biográfico-sexual del sujeto ‘hombre’ o ‘mujer’? (1996:740)

Para responder a essa questão, é preciso, segundo a crítica, rejeitar a coincidência tida como natural entre determinante biológica (ser mulher) e identidade cultural (escrever como mulher), para a partir dessa não coincidência compreender o feminino numa nova perspectiva crítica e teórica.

O feminino seria, numa rearticulação das políticas do signo, um “conceito-metáfora” segundo o qual se pode compreender a expressão da marginalidade, da subalternidade e da dissidência. Desdobrando a percepção do feminino como a voz paradigmaticamente reprimida pela domi-

nante de identidade social patriarcal, a autora afirma: “Ese ‘femenino’ no es un contenido de identidade ya formado (anterior y exterior a su representación verbal) sino la posición crítica que consiste en interrogar los mecanismos de constitución del sentido y de la identidad...” (id:743/744).

Tais reflexões balizam a leitura que passamos a apresentar de alguns aspectos da obra de Murilo Mendes, na qual esse conceito-metáfora poderá iluminar os modos de articulação entre os arquivos da tradição cultural, os procedimentos da memória, e a construção de um discurso que sugere novas perspectivas críticas e criativas.

2 - Masculino/feminino: o pinhal e a nave

No livro *Janelas Verdes*, uma coleção de textos em prosa sobre cidades e artistas portugueses, Murilo Mendes destaca o famoso pinheiral plantado pelo Rei D. Dinis próximo à cidade de Leiria, como um dos seus cinco pontos fundamentais. Os outros quatro são o Castelo, o próprio rei Dom Dinis, Eça de Queirós, devido a *O crime do Padre Amaro*, e Jaime Cortesão, seu sogro e amigo, na companhia de quem o poeta brasileiro visitou mais de uma vez a cidade. Mas é ao pinhal do rei que Murilo dedica a maior parte do texto sobre Leiria. Dele destacamos inicialmente o seguinte trecho:

Ninguém ignora que Dom Dinis ordenou o plantio do pinhal de Leiria, origem das futuras naves portuguesas; portanto nós brasileiros descendemos deste pinhal (...). Cada vez que o penetramos torna-se obrigatória, prevista mesmo, a referência às dinisianas “flores do verde pão”(...).” (OC:1377)

Fernando Pessoa, antes de Murilo, e José Saramago, depois dele, também não escapam da associação de idéia entre o pinhal de Leiria e as naus da navegação. É famosa a estrofe do poema de *Mensagem* dedicado ao rei-poeta:

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador das naus a haver,
E ouve um silencio murmuro consigo:
É o rumor dos pinhaes que, como um trigo
De Imperio, ondulam sem se poder ver. (OP:73)

E no *Viagem a Portugal* de Saramago a referência se repete:

E este é o pinhal de Leiria, o dos cantares do verde pino de D. Dinis, o das naus e caravelas das navegações, o frágil lenho que tão longe se aventurou. (VP:157)

Nos três autores, temos a mesma referência a D. Dinis, poeta e plantador do pinhal que um século depois proveria de madeira o projeto competente de navegação da Escola de Sagres. Plantar o pinhal garantiu a ele participação talvez involuntária nessa história posterior e, muitos séculos mais à frente, valeu-lhe o belo verso de Fernando Pessoa: "o plantador das naus a haver".

Além de fazer circular as mesmas imagens, como se todos fossem citações uns dos outros, os textos de Pessoa, Saramago e Murilo Mendes têm outra coisa em comum: todos mencionam tanto o talento poético do rei quanto a sua ação prática, o poetar e o prover, o empreender e o cantar. Ao fazer isso, expõem de alguma forma a intrincada relação entre o processo histórico de construir a nação e os discursos que, ao mesmo tempo, mas não necessariamente na mesma intenção, se constroem.

O projeto das grandes navegações, que integra o amplo projeto da modernidade ocidental cujo sucesso e consolidação torna hegemônica a posição da Europa como centro, aparece nessas representações poéticas da sua versão portuguesa associado metonimicamente ao pinhal, nome masculino, aqui referido como origem desse empreendimento também masculino (e também branco, cristão, adulto, isto é, europeu), que espalhará pelo resto do mundo, tornado então periferia da Europa, o "trigo do império", para usar a expressão retirada do verso de *Mensagem*.¹

Se pensamos que trigo pode remeter à idéia de semente e de alimento, acentua-se ainda mais a relação entre o pinhal e o elemento masculino, uma vez que cabe ao homem o papel de gerador (semente, sêmen) e provedor (alimento) dos filhos.

Plantado na verdade mais de um século antes do início das viagens portuguesas para conter a erosão da costa litorânea, o pinhal pode ser por isso também associado ao que se enraíza, ao que se fixa como raiz entrando-se no solo, tornando-se assim elemento de origem; da mesma forma se fixam, também por profundo enraizamento, os centramentos culturais e os mitos de identidade que se articulam na enunciação da narrativa da nação, e dão origem a outras falas e discursos identitários que continuamente a alimentam e a reafirmam.

Diferentemente, as naus, ou naus, nomes femininos, remetem ao desenraizado, ao que, tendo sido arrancado do solo de origem perdeu suas raízes e, no caso, metamorfoseou-se, tornando-se as naus que se lançaram em errante aventura, embora fossem, como lembra Saramago, embarcações caracterizadas pela fragilidade, marca do feminino: "frágil lenho que tão longe se aventurou".

Assim, podemos perceber que a constituição da identidade da nação portuguesa e a história das viagens, residualmente presentes através dos elementos metonímicos pinhal e nave, atravessam os textos como rastros do passado no presente, que esses autores em três diferentes momentos do século X e por circunstâncias diversas, retomam.

Seguindo o rastro da tradição cultural pelo processo precário da memória, o resíduo se inclui em uma nova rede textual onde relações de sentido, também novas, se estabelecem.

Paul Ricoeur observa que o fenômeno do rastro, como o das ruínas, dos restos, dos documentos, por produzir “significância” em duas ordens temporais heterogêneas - passado e presente - desloca-se do “historial para o intratemporal” (1997:196 a 209). Assim o viajante de Saramago no pinhal do rei-poeta aciona inicialmente o arquivo da memória nacional, mas por efeito do deslocamento de que fala Ricoeur, continua a viagem em outra direção, inesperada:

(O viajante) vai indagar se não há caminho para Marinha Grande que lhe permita saborear por mais tempo a mata. Dizem-lhe que, haver, há, mas que o risco de perder-se é certo. Correu o risco, e se se perdeu não deu por isso. Sabe o que ganhou: (...) a mata é incomparável, (...) nenhuma mereceria mais ter, como habitantes, o povo pequenino dos gnomos, fadas e duendes. E (o viajante) está pronto a apostar que um súbito remexer de folhas que ali se viu foi obra de um esperto anãozinho de barrete vermelho. (VP: 157)

Observe-se que perder-se no pinhal é também embaralhar, no relato da viagem do presente, as referências fixas da história pela superposição de um outro arquivo, o da memória infantil, que guarda resíduos do mundo mágico dos contos de fadas, libertário em relação ao mundo adulto do grande empreendimento da história. Assim, o texto do viajante é descontínuo: narrativas diversas se entremalham, quando o lúdico desloca o histórico e as memórias se misturam.

Também em Murilo Mendes, as cristalizações cedem a novas fulgurações de sentido. Como se vê no trecho citado, Murilo também se inscreve no grande texto da história, quando afirma que nós, brasileiros, descendemos do pinhal, inserindo, ainda que de forma bem-humorada, a nossa origem na ação masculina do empreendimento moderno europeu. Contudo, após incluir-se, e a nós brasileiros, na narrativa da viagem portuguesa pela irreverente simplificação e pela dedução só aparentemente lógica (“portanto, nós brasileiros descendemos desse pinhal”), o poeta passa a ocupar-se daquilo que sua viagem, particular e presente, desencadeia:

Nesta visita rodeia-me uma sensação que considerava absurda; mas finalmente vi-a partilhada por um escritor da força de Raul Brandão: “a verde solidão dos pinheirais, que associo sempre à idéia do mar largo.” Com efeito acho que o pinheiro, manso ou bravo, ondula. Assim, *incluo também um elemento feminino, onda; e sem o elemento feminino quem poderia suportar o peso dos textos, a começar pelo poeta?* (OC:1377) grifos nossos

Embora Murilo cite Raul Brandão e não Fernando Pessoa, é curioso observar que a associação entre o movimento dos pinheiros e a ondulação do mar que leva ao elemento feminino, *onda*, já está nos versos de *Mensagem*: “É o rumor dos pinhaes que como trigo de Império ondulam sem se poder ver”.

Esse processo de apreensão da experiência subjetiva e particular de Murilo Mendes é semelhante ao de Saramago, que julgou ver gnomos de barrete vermelho surgirem no pinhal, logo transformado de lugar solene em espaço mágico. Operando pela associação de imagens visuais a inesperadas relações de sentido, e produzindo o efeito de “sensação absurda”, a memória de Murilo Mendes também desloca as referências cristalizadas pela grande história das navegações.

Antecipando a proposta de Ítalo Calvino para o próximo milênio, ao viajar pela grande narrativa nação moderna (também a brasileira), Murilo conclama a leveza desse elemento feminino contra o “peso dos textos”, contra sua solidez insuportável. Se o viajante de Saramago insere o infantil, pela via do conto de fadas, Murilo inclui o feminino nessa história masculina do projeto moderno das viagens.

Nesse sentido, tanto os gnomos dos contos de fadas de Saramago quanto a onda que traduz o elemento feminino de Murilo se equivalem no âmbito daquele conceito-metáfora de que fala Nelly Richard, já que ambos os elementos operam como um vetor de desestabilização da solenidade da história nacional.

3 - O elemento feminino e a presença de Vieira da Silva

Se, seguindo a pista do poeta, tomamos o elemento *onda* como metáfora do feminino que perturba a história masculina da nação portuguesa moderna, podemos ampliar nossa leitura observando dois outros elementos associados, na obra de Murilo, tanto à onda como à própria mulher – movimento e transformação. Em *O discípulo de Emaús*, de 1945, dedicado a Maria da Saudade Cortesão, com quem viria a se casar dois anos depois, Murilo afirma em tom de aforisma: ‘A mulher determina continuamente no mundo uma transformação maior do que todas as revoluções’. (OC:886)

No livro *As Metamorfoses*, considerado por Luciana Stegagno-Picchio (1995:1653) “livro central da produção poética de MM”, a articulação de sentido entre todos esses elementos – onda, mulher, movimento e transformação – pode ser encontrada em vários momentos. Cito alguns versos, seguidos dos nomes dos poemas, todos desse livro:

Sentado no horizonte
Contemplo as casa fugirem.
A onda que vai e vem
Comunica-se com a estrela... (Alcance, OC:341)

Debruçado sobre a noite
Refiz o reino das fadas
(...)
Contemplo ao longe a fileira
Das amadas que semeiei,
E o rastro de Deus nas ondas. (A extensão dos tempos, id:344)

Mulher
Ora opaca ora translúcida
Submarina ou vegetal
Assume todas as formas,
Desposas o movimento.
(...)
Tu és na verdade, mulher,
Construção e destruição. (Mulher, id:350)

Na dignidade da onda
Puseste os pés de poesia
Que as fadas tornearam em séculos.
(A criação feminina, id:363).

Entendemos que para Murilo Mendes a idéia do feminino, ligada a movimento e metamorfose, resulta também na associação entre esse elemento e a própria construção da poesia, compreendida por Murilo Mendes como alternativa para o mundo real, histórico, embora seja, ao mesmo tempo profundamente ligada a ele.

Isso seria particularmente perceptível nesse livro, escrito entre 1938 e 1941, sendo deste ano todos os poemas do Livro Segundo, intitulado “O véu do tempo”, entre os quais destacamos os fragmentos citados acima. Nele, a metamorfose operada pela e na construção da poesia parece constituir-se como única alternativa de esperança no futuro, diante da dura realidade presente do mundo em guerra. Em poemas como *A bela e a fera* e *Orfeu*, dos quais extraímos, respectivamente, as estrofes abaixo, podemos observar isso:

O mundo inteiro se tinge
Do sangue do Minotauro,
Até que a branca Poesia
Lhe mostre o dedo mindinho. (id:347)

Ajudo a construir
A Poesia futura,
Mesmo apesar dos luzis. (id:342)

É nesse mesmo Livro Segundo de *As metamorfoses* que encontramos na obra de Murilo Mendes a primeira referência à pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva que com o marido, o húngaro e também pintor Arpad Szenes, refugiou-se no Brasil entre 1940 e 1947, fugindo tanto da guerra que os impedia de ficar em Paris, quanto do salazarismo que não lhes permitia ir para Lisboa. No poema que tem como título o seu nome completo ela é referida como “bicho que habita na escadaria do século, entre o sibilar das granadas, e a saudade dos minuetos”.

Sendo portadora, ao mesmo tempo de determinados elementos e de seus contrários, “diurno e noturno, longo e breve, másculo e feminino”, Vieira é também chamada por Murilo de “onda e serpente, água metálica e chama rastreada”, recuperando-se assim a associação já vista entre o elemento feminino *onda* e a idéia de movimento e transformação, que se traduz também na possibilidade da poesia, e da arte. Nos versos a seguir Murilo fala do modo como Vieira da Silva constrói sua pintura:

Bicho nervoso
Minucioso
Tece uma trama há mil anos
Que se transforma com a luz.
Em contraponto às formas
Da cidade organizada.(OC:351)

A idéia de que a arte de Vieira é “a trama que se transforma” e contrapõe-se “às formas da cidade organizada” expressa aquela relação entre a criação artística (nesse caso, tanto a pintura de Vieira quanto a poesia de Murilo) e os processos de deslocamento e de rearticulação de sentidos, que esgarçam o tecido cerrado dos discursos hegemônicos.

Voltando ao *Janelas Verdes*, o livro de Murilo sobre Portugal, encontramos no texto Lisboa, outra referência a Vieira e às formas da cidade organizada, significativas à nossa leitura:

Os homens tudo fazem para deformar a fisionomia de Lisboa. Destroem as casas “de várias cores”, (...) levantam em seu lugar edifícios de gosto discutível...

Vendo-a golpeada de todos os lados o gnomo de Lisboa refugia-se em certos quadros de Vieira da Silva. (...) podemos habitar livremente esses quadros onde não há rastro de polícia, nem crueldade, nem mistificação, nem demagogia, nem miséria; sim uma Lisboa imaginária, suspensa no espaço e no tempo, adversa, mesmo, à original: autre. Essa Lisboa reconcilia-se com a tonalidade azul e com a palavra azul... (OC:1410)

A transformação física de Lisboa continua a escrever a história do empreendimento masculino e adulto representado nos edifícios que se levantam, agora nos termos do contemporâneo progresso urbano que desfigura as versões anteriores da cidade, esse ícone da modernidade europeia e ocidental. Dissonantes, reencontramos tanto nos quadros de Vieira e no texto de Murilo, como antes no de Saramago, o gnomo, o feminino (o azul não lembraria a cor da onda?), e a arte que se constrói como alteridade.

É provável que Murilo se refira nessa passagem ao quadro *Lisbonne bleue*, de 1942, do período do exílio de Vieira no Brasil (foto anexa). Em outro quadro, o *Lisbonne du souvenir*, de 1940 (foto anexa), no mesmo contexto referido por Murilo nas expressões polícia, crueldade, demagogia, Vieira volta ao traço do desenho infantil, recriando Lisboa pela “poética” que, no texto de *Janelas Verdes* intitulado Vieira da Silva, e dedicado “à própria”, Murilo define como “uma poética baseada na arquitetura da memória; um conto de fadas da cidade moderna” (OC:1442).

Em ambos os quadros podemos encontrar uma Lisboa “autre”, que pelos elementos da cor e do tema, contrastantes com o estado do mundo em guerra, esse outro negócio de homens, expressa a transgressão criativa dessa pintora exilada e estranha.²

A instigante contradição entre “conto de fadas” e “cidade moderna” na condensação poética do texto de Murilo ilumina a reflexão, motivada pelo rearranjo de signos, formas, cores e palavras, sobre o funcionamento do elemento feminino no processo de construção da linguagem da arte como alternativa aos discursos hegemônicos e totalizadores.

4. Da aproximação entre Murilo Mendes e Vieira da Silva voltamos, para concluir, à questão inicial sobre a linha divisória entre escritura masculina e escritura feminina. Para Nelly Richard a ressemantização do termo ‘feminino’, que pode passar a ser lido como alteridade, resulta de “la dinámica de los signos” no âmbito de uma nova perspectiva teórica e crítica. E completa: “la ruptura de las significaciones monológicas puede ser compartida por autores masculinos si su práctica del discurso busca también fisurar el molde del concepto” (op.cit:741).

Confrontando significações monológicas presentes na grande narrativa da tradição portuguesa, Murilo Mendes e Vieira da Silva, constroem seu texto crítica e criativamente pelo processo transgressivo que opera inclusive através do elemento feminino, como também fizeram, cada um à sua maneira, Fernando Pessoa e José Saramago.

NOTAS

- ¹ "El Logos de Occidente (consciencia, espíritu, historia, técnicas e ideologias) representaría (...) el dominio masculino de un proyecto civilizatorio que se há dedicado a reprimir sistemáticamente su outro lado más oscuro y salvaje (naturaleza, cuerpo, inconsciente, rito y mito) cuya naturaleza más viva se expresa en la oralidad femenina y popular: una oralidad que la máquina disciplinaria de Occidente há asimilado com violencia colonial a la cultura del libro y a su modelo de lo blanco, letrado y metropolitano." (Richard, 1996:736/7).
- ² Também no texto Lisboa, de *Ipotesi*, Murilo Mendes constrói semelhante representação da cidade de Lisboa pela leitura dos quadros de Vieira da Silva: Un corteo di finestre gialle blu / s'affaccia sul fiume mare / stanco di sostenere navigazioni / dall'epoca dei fenici. (...) posso toccare un'altra Lisboa / nei quadri di Vieira da Silva / dove non entrano / la prigione, la paura, la censura. / L'occhio vi ritrova la pace / troncata dai dittatori-poliziotti / e dai poliziotti-dittatori. (OC:1539)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno-Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (adoto a abreviatura OC)
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1975.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: Mendes: 1995.
- RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, V. LXII, Julio-Diciembre 1996, n. 176-177, University of Pittsburg, p.733-744.
- RICOEUR, Paul. Arquivos, documento, rastro. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto L.Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1997.
- SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1990.

ORGANIZADORAS

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 *Nisia Floresta: vida e obra*, Natal: UFRN, 1995.

Marli Fantini Scarpelli é professora adjunta de Teoria da Literatura da UFMG e doutora em Teoria pela mesma instituição. Dirige o CESP – Centro de Estudos Portugueses – e atua no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da UFMG. Dentre suas publicações, destacam-se coletâneas (em co-autoria) sobre livros vestibulares da UFMG e da PUC, e o livro didático *Português instrumental*, além de diversos ensaios sobre Machado de Assis e Guimarães Rosa, cujas obras foram, respectivamente, objeto da sua Dissertação de Mestrado (“Trilhas partidas, engenho novo: estudo da memória em Dom Casmurro”) e de sua tese de Doutorado (“Fronteiras em falso: a poética migrante de Guimarães Rosa”).

LEÇÃO
LITERATURA

LE I
ro e representação:
a, história e crítica

LE II
ro e representação
Literatura Brasileira

LE III
ro e representação
Literaturas de
Lusitania e África

LE IV
ro e representação
Literaturas de
Europa Inglesa

LE V
ro e representação
Literaturas de
Europa Românica

ISBN 85-87



9 788587 470409